

FIC UNAM

6 FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE

24 FEBRERO
1 MARZO
2016



CONTENIDO

<u>PRESENTACIÓN</u>	
	7
<u>JURADO</u>	
	21
<u>PREMIOS</u>	
	29
<u>INAUGURACIÓN</u>	
	35
<u>COMPETENCIA INTERNACIONAL</u>	
	39
<u>AHORA MÉXICO</u>	
	65
<u>ACIERTOS. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESCUELAS DE CINE</u>	
	149
<u>MANIFIESTO CONTEMPORÁNEO</u>	
	99
<u>EL PORVENIR</u>	
	129
<u>RETROSPECTIVA MIGUEL GOMES</u>	
	165
<u>RETROSPECTIVA MARLEN KHUTSIEV</u>	
	165

<u>TERRITORIOS ISAAC JULIEN</u>	
	243
<u>ARCHIVO LEOBARDO LÓPEZ ARETCHE</u>	
	311
<u>CLÁSICOS RESTAURADOS PAULO ROCHA</u>	
	311
<u>FUNCIONES ESPECIALES</u>	
	311
<u>CLAUSURA</u>	
	327
<u>ACTIVIDADES ACADÉMICAS:</u>	
<u>CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN CINE Y TEATRO</u>	
<u>FORO DE LA CRÍTICA PERMANENTE CLASES MAGISTRALES</u>	
<u>TALLER</u>	
<u>CONCURSO ALFONSO REYES FÓSFORO</u>	
	331-351
<u>CONTACTO</u>	
	336
<u>ÍNDICE POR REALIZADORES</u>	
	344
<u>ÍNDICE POR PELÍCULAS</u>	
	348

PRESENTACIÓN

INTRODUCTORY REMARKS

FICUNAM

2016

The National Autonomous University of Mexico (UNAM) has always had close links and ties to filmic activities. This is a long standing tradition, if we take into account over 50 years of filmic presence in our university classrooms and facilities, our earliest film societies run by students, our Film Archives (Filmoteca) and our Film School, the University Center for Filmic Studies (CUEC), our University Cultural Center (CCU). For university people cinema has always been not only a niche for creation, but also a way to disseminate languages and knowledge.

And it is in this tradition that, in its sixth edition, the UNAM International Film Festival (FICUNAM) affirms its intention and commitment to promote the most innovative international contemporary cinema. Thus, through the exhibition of, and reflection on, quality auteur cinema, we support one of the foundations of an art that never runs out of new possibilities as a documentary and cultural practice; on the opposite, cinema is constantly renewed through the union of original creative ideas and state-of-the-art technical elements. It is a reflection of ever-changing times and a remembrance about the need—especially so for UNAM—for new points of view in order to understand and promote this ever-increasing knowledge.

The institutional effort entailed in the organization of the festival is related to a relentless social commitment and to a process of search and exploration—opening up—with a global context in which the society of knowledge imposes broad redefinitions in all its areas. This is an inescapable condition for the right execution of the essential tasks of our University.

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector, UNAM

La Universidad Nacional Autónoma de México posee un vínculo estrecho con el quehacer cinematográfico; hay de por medio una larga tradición si se consideran los más de 50 años de su presencia en aulas y recintos —los primeros cineclubes estudiantiles, la Filmoteca, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), el Centro Cultural Universitario (CCU)—, y como tal el cine ha constituido para los universitarios no sólo un nicho de creación sino de divulgación de lenguajes y conocimientos.

EL ESFUERZO INSTITUCIONAL QUE IMPLICA LA ORGANIZACIÓN DE ESTE FESTIVAL CORRESPONDE SIN DUDA A UN INVARIABLE COMPROMISO SOCIAL Y A UN PROCESO DE BÚSQUEDA Y EXPLORACIÓN

En este sentido despliega el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM), en su edición sexta, su vocación y compromiso de promover lo más innovador del cine contemporáneo internacional, auspiciando así, a través de la exhibición y reflexión entorno al venturoso cine austral, uno de los fundamentos del séptimo arte: el que sus posibilidades como manifestación cultural y documental no se agotan, al contrario, se renuevan constantemente dada la confluencia de propuestas creativas originales y elementos tecnológicos de avanzada, lo cual es fiel reflejo de que los tiempos cambian y que resultan imprescindibles —aún más para la UNAM— nuevos enfoques para difundirlos y asimilarlos.

El esfuerzo institucional que implica la organización de este festival corresponde sin duda a un invariable compromiso social y a un proceso de búsqueda y exploración —de apertura— en un contexto global en el que la sociedad del conocimiento impone a amplias redefiniciones en todos los ámbitos, y ello es condición ineludible en la ejecución de las tareas sustantivas de nuestra Universidad.

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector UNAM

The UNAM International Film Festival has already lived five years. And now, for its newest edition, the Festival is working hard in consolidating spaces for screening and debating the most innovative films made worldwide.

SUCH A HIGH-LEVEL CULTURAL
AND ACADEMIC GATHERING
EVOLVES AND GROWS IN A
TWO-FOLD WAY—TAKING INTO
ACCOUNT THE NEEDS OF THE CREATORS,
BUT ALSO THOSE OF THE VIEWERS
AND FILM-SCHOLARS THE FESTIVAL
BRINGS TOGETHER

cinema. Thus, such a high-level cultural and academic gathering evolves and grows in a two-fold way—taking into account the needs of the creators, but also those of the viewers and film-scholars the festival brings together.

FICUNAM is a platform for avant-garde cinema and for all authentic filmic expressions, including a diverse set of conceptions by emerging and renowned creators who flaunt their intense and free impression of reality and imagination and, thus, plant seeds that foster the growth of all facets of cinematic culture.

The main goal remains the same—to see and to appreciate films and stories that live on in other latitudes, in other festivals; films that are representative of a lesser known, but just as exciting and provocative, face of cinema. These films offer a visual chronicle of fluctuating identities and their evolution, or construction. Such is the case of Portuguese cinema, present in FICUNAM 2016 through its filmmakers and the quality and transcendence of the films they offer in this edition.

Dra. María Teresa Uriarte
Cultural Outreach Coordinator UNAM

El Festival Internacional de Cine de la UNAM tiene tras de sí un lustro de vida, y ahora, en ocasión de una edición más, emprende una intensa labor para consolidar espacios de proyección y debate de las filmaciones más propositivas que se hayan desarrollado en el orbe.

Esta original iniciativa de la UNAM ha pugnado a lo largo de estos años por despertar el interés de la comunidad universitaria y los públicos más variopintos por las tendencias osadas del mundo cinematográfico, procurando brindar

con cada una de las actividades que son propias del FICUNAM — secciones, competencias, foros, clases magistrales— una experiencia integral que incluya el goce estético y el aprendizaje, pues una de las peculiaridades del cine de autor es que establece una relación estrecha con otras especialidades artísticas, y esa propensión multidisciplinar lo vuelve dinámico, de tal suerte que la evolución y crecimiento de este encuentro cul-

tural y académico de alto nivel es una doble característica que se corresponde con las inquietudes tanto de los creadores como de espectadores y estudiosos que convoca.

El FICUNAM es una plataforma para las vanguardias y aquellas expresiones cinematográficas auténticas que acogen un conjunto diverso de concepciones de creadores novedes y reconocidos, quienes hacen gala de una impetuosa —libre— impresión de lo real y de lo imaginario para abonar a un crecimiento de la cultura cinematográfica en cada una de sus facetas.

De ese modo el gran objetivo sigue vigente: ver y apreciar aquellas películas y argumentos que perviven en otras latitudes, otros festivales, y que representan un rostro menos conocido del cine pero estimulante y provocador, que hace una crónica visual de vaivén de las identidades, de su evolución o construcción, como el caso de la cinematografía portuguesa, cuya calidad y trascendencia de sus cineastas han acompañado con brío este FICUNAM 2016.

Dra. María Teresa Uriarte
Coordinadora de Difusión Cultural UNAM

The sixth edition of FICUNAM opens a new cycle. This is now a consolidated festival that has demonstrated a clear and well-defined intention and identity. Its carefully selected program offers a curatorial effort centered in its viewers, in art in general, and specially in cinema. This has allowed the festival to earn a solid reputation among young and experienced film lovers.

And though the festival has already proven its worth, the challenge now is no smaller than it was in the past. The goal is to maintain quality while managing a balance between the following elements—surprise, a consistent discourse, and the search for new glances.

One of the concepts the Ingmar Bergman Chair and FICUNAM share is the convergence of various disciplines for creating and building up an ethical and aesthetical discourse. An example of this is the masterclass by Isaac Julien, an artist of the moving image whose work includes installation, documentary cinema, and all the possible ways of establishing a dialogue with images. Isaac Julien's participation is the apex point joining the efforts of various university areas—FICUNAM screens a retrospective of Julien's work; MUAC shows an exhibition of his art; and the Ingmar Bergman Chair opens the possibility of establishing a conversation with him.

There is also our Permanent Critic's Forum, where we will explore the relation of film criticism and philosophy, in two discussion tables with the participation of renowned international critics.

ONE OF THE CONCEPTS THE
INGMAR BERGMAN CHAIR
AND FICUNAM SHARE IS THE
CONVERGENCE OF VARIOUS
DISCIPLINES FOR CREATING AND
BUILDING UP AN ETHICAL AND
AESTHETICAL DISCOURSE.

Our way to put into action our commitment to filmmakers' continuous education is a workshop on writing for film given by Argentinean screenwriter, producer, and director, Santiago Mitre, who created *La patota*, winning film of the Grand-Prix in the Critic's Week of the Cannes Festival.

We'll close our activities during the festival with two more masterclasses, by Miguel Gomes and Philippe Grandrieux; the former is also presenting a full retrospective of his films, while the latter is here to show his latest work.

This year our field of action is narrower, more focused on the quality of what FICUNAM and the Ingmar Bergman Chair join together to bring.

This is one more year for us to celebrate an encounter devoted to cinema, reflection, curiosity, dialogue, and the sheer pleasure offered by a collective creation presented for the public to enjoy.

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

Con la sexta edición del FICUNAM se inicia un nuevo ciclo. Es un festival ya consolidado, que ha demostrado tener su vocación e identidad muy definida y clara. La programación cuidadosamente seleccionada ofrece un ejercicio curatorial comprometido con el espectador, con el arte y especialmente con el cine. Con ello se ha ganado una buena reputación entre los cinéfilos jóvenes y experimentados.

Ahora el reto no es menor, si bien ya no se trata de demostrar, se trata de mantener la calidad, a la vez que guardar el balance entre la sorpresa, el discurso consistente y la búsqueda de nuevas miradas.

Entre las vocaciones de este festival que compartimos con la Cátedra está la convergencia de disciplinas para la creación y construcción de discursos éticos y estéticos. Es el caso de la conferencia magistral de Isaac Julien, artista de la imagen en movimiento que transita entre la instalación y el cine documental y todos los posibles diálogos con la imagen. La presencia de Julien es el vértice que conjunta el trabajo del FICUNAM con la proyección de su retrospectiva, el del MUAC con la exposición de su obra, y el de la Cátedra con la posibilidad de conversación con el artista.

O también de nuestro Foro de la Crítica Permanente, en el que exploraremos la relación de la filosofía con la crítica de cine, a través de dos mesas de diálogo con destacados críticos de talla internacional.

ENTRE LAS VOCACIONES
DE ESTE FESTIVAL QUE
COMPARTIMOS CON LA CÁTEDRA
ESTÁ LA CONVERGENCIA DE
DISCIPLINAS PARA LA CREACIÓN
Y CONSTRUCCIÓN
DE DISCURSOS ÉTICOS
Y ESTÉTICOS.

Además, aterrizamos la formación continua de cineastas con el taller de escritura para cine impartido por Santiago Mitre, guionista, productor y director argentino creador de *La patota*, que le mereció el año pasado el gran premio de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes.

Y cerramos con dos conferencias magistrales de Miguel Gomes y Philippe Grandrieux, de los que presentamos una muy esperada retrospectiva integral y el último trabajo, respectivamente.

Esta vez cerramos nuestro campo de acción y lo centramos en la calidad de lo que presentamos en conjunto el FICUNAM y la Cátedra Ingmar Bergman.

Un año más, festejamos el encuentro del cine, la reflexión, la curiosidad, el diálogo y el gozo por la creación colectiva a disposición de la sociedad.

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

THE SIXTH EDITION OF FICUNAM
HAS IMPROVED, IT IS MORE POWERFUL
AND INTERESTING THAN EVER WHILE IT REMAINS
LOYAL TO ITS ORIGINAL SPIRIT—TO SCREEN
AUTEUR AND AVANT-GARDE FILMS
AND TO SHOW THE EVOLUTION
AND CURRENT STATE OF
THESE FILMIC GENRES.

The sixth edition of FICUNAM has improved, it is more powerful and interesting than ever while it remains loyal to its original spirit—to screen auteur and avant-garde films and to show the evolution and current state of these filmic genres. Paying attention to the work of those remarkable filmmakers who keep an avant-garde profile is fundamental in order to broaden our knowledge about the trends that exist within contemporary cinema.

This time two retrospectives are being offered, one devoted to a young Portuguese filmmaker, Miguel Gomes, whom we got to know in Mexico through his multi-awarded film, *Tabu* (2012); and another to Russian filmmaker Marlen Khutsiev, who in 1964 directed another multi-awarded film, *Bastion II'ich*. We will also be able to enjoy two masterclasses by these directors.

The best films within these genres will participate in the international competition, with the presence of countries like Argentina, China, Rumania, France, Iraq, Italy, Portugal, Greece, and Mexico. Our Mexican panorama will be broadened through the presentation of twelve competing films showcasing the work of young filmmakers devoted to the search of a language of their own. Also, the Feats section and its ten selected short films will offer a perspective on films being produced in film schools throughout Latin America and the Iberian Peninsula region. This is the presentation card for the newest filmic talents.

A first-level jury will offer their verdict so the festival can give the Puma Award, inspired by one of the icons of our University.

This year, there is also a relevant place in the festival for filmic-archive preservation work. There will be a special section—organized together with the UNAM Department of Filmic Activities and Film Archives (Filmoteca)—featuring the work of a Mexican writer, director, and actor, Leobardo López Aretche, who was a quintessential character for independent cinema in our country. The Portuguese Cinémathèque offers a similar effort allowing us to enjoy the aesthetic mastery of Paulo Rocha, one of the most important directors of the movement known as Portuguese New Cinema.

FICUNAM is based on the University spirit of sparking reflection, in this case around the phenomenon of cinema; thus, the Permanent Critic's Forum will offer two discussion tables centered on film and philosophy; relevant thinkers and critics will take part in both tables.

Contemporary Manifesto is a section created to promote knowledge about the aesthetics of the great masters of current auteur cinema; there, we will be able to see the work of French director Philippe Grandrieux, and the Spanish José Luis Guérin.

Finally, the festival is also interested in allowing us to delve into the multidisciplinary vision of a single creator; thus, we will have the artistic, poetic, and filmic work of Isaac Julien, from England, who will also offer a masterclass.

Through the union and will of various university departments, FICUNAM consolidates as a gathering space for discovering, reflecting, and learning about contemporary filmic expressions. Thus, the University affirms its commitment to cinema, to the university community, and to the general public in Mexico who gather for this event. Let's enjoy it!

Guadalupe Ferrer
General Director, Activities and
Film Archives (UNAM)

Enriquecida, fortalecida y muy interesante se presenta esta sexta edición del FICUNAM, manteniendo su espíritu de mostrar las vanguardias y propuestas del cine de autor; de su evolución y de su presente. Poner atención a la obra de notables cineastas que mantienen este perfil vanguardista, resulta fundamental para ampliar nuestro conocimiento sobre las tendencias de la cinematografía contemporánea.

En esta ocasión se presentan dos retrospectivas, una del joven cineasta portugués Miguel Gomes, a quien conocimos en México con su multipremiada *Tabu* (2012), y la del cineasta ruso Marlen Khutsiev, creador en 1964 de la también muy galardonada *Bastion II'ich*. Podremos disfrutar, además, de clases magistrales impartidas por ambos realizadores.

Doce películas en la competencia internacional provenientes de países como Argentina, China, Rumania, Francia, Irak, Italia, Portugal, Grecia y México, darán cuenta de lo mejor de este perfil. El panorama mexicano se amplía con la presentación de doce películas en competencia, destinadas a dar a conocer la obra de jóvenes realizadores comprometidos con la búsqueda de un lenguaje propio. En la sección Aciertos, por otra parte, diez cortometrajes seleccionados ofrecerán una perspectiva de lo que se está produciendo en las escuelas de cine iberoamericanas, lo que se antoja ya como tarjeta de presentación de nuevos creadores.

Un jurado de primer nivel dará su veredicto para que el festival entregue el Puma, la presea inspirada en uno de los íconos de nuestra Universidad.

Esta edición el festival no dejará de destacar, de manera relevante, el trabajo de preservación de los archivos cinematográficos. En esta ocasión, en una exhibición especial curada con el apoyo de la Filmoteca de la UNAM, se presenta la obra del escritor, director y actor Leobardo López Aretche, emblemático personaje de la cinematografía independiente de nuestro país. De la misma forma, pero desde la Cinemateca Portuguesa, podremos disfrutar de la maestría estética de uno de los autores más importantes del denominado Novo Cinema Portugués, Paulo Rocha.

ENRIQUECIDA, FORTALECIDA
Y MUY INTERESANTE SE PRESENTA
ESTA SEXTA EDICIÓN DEL FICUNAM,
MANTENIENDO SU ESPÍRITU DE MOSTRAR
LAS VANGUARDIAS Y PROPUESTAS DEL
CINE DE AUTOR; DE SU EVOLUCIÓN
Y DE SU PRESENTE.

Como FICUNAM funda su razón de ser en el espíritu universitario de despertar la reflexión sobre el fenómeno cinematográfico, dentro del Foro de la Crítica Permanente se presentarán dos mesas de diálogo sobre la relación del cine y la filosofía, ambas conformadas por relevantes pensadores y críticos de la materia.

En Manifiesto Contemporáneo, sección creada para enriquecernos con el conocimiento de la estética de los grandes maestros del cine de autor actual, podremos apreciar la obra del francés Philippe Grandrieux y la del español José Luis Guérin.

Finalmente, y atendiendo a uno de los intereses del festival por llevarnos a la visión multidisciplinaria de un autor, estará presente la obra plástica, poética y cinematográfica del inglés Isaac Julien, acompañada de una cátedra magistral a su cargo.

Gracias a la convergencia de distintas voluntades universitarias, el FICUNAM se consolida como punto de encuentro, descubrimiento, reflexión y aprendizaje en torno a la expresión cinematográfica contemporánea. De esta manera la Universidad mantiene su compromiso con el cine, con su comunidad y con la sociedad mexicana que acude a esta cita. ¡Disfrutemoslo!

Guadalupe Ferrer
Directora General de Actividades
Cinematográficas y Filmoteca de la UNAM

As in any aesthetic experience, films offer an individual reward; alone, we allow a worldview—the director's—to be assimilated into the flow of knowledge and experience which shapes our life. However, often that lonely experience is actually a shared one. When we go to watch a film in a theater many others take part in the visual and aural magic of cinema; there, each of us is unique, but each is being unique together.

The sixth edition of the UNAM International Film Festival offers us the opportunity to achieve this noble condition—being one with the others. FICUNAM has focused on independent and undoubtedly avant-garde productions made by the inspiration of directors with a long trajectory as well as of emerging talents. All of them are films difficult to come by for audiences in our country.

In this occasion we are compelled to celebrate the inclusion in the program of a retrospective of Miguel Gomes work, the creator of *Tabu*—a metaphor of Colonialism in Africa—and of a version of *One Thousand and One Nights* so unusual and ironic as those characters which he shapes and gives such a solid form, characters which are the byproduct of a most tumultuous

present. Alongside Miguel Gomes' originality, we will have some films by Manoel de Oliveira, Manuel Mozzos, and Paulo Rocha, to whom the special section Restored Classics—with the help of the Portuguese Cinémathèque and under the supervision of another Portuguese filmmaker, Pedro Costa—is devoted to.

Audiences can expect a lot from the UNAM International Film Festival—a innovative spirit, collaborative work, a multidisciplinary approach. However, what I would like to point out now is its academic nature. First, films are watched; then, they are transformed into emotions; only later, they become thoughts. FICUNAM aims in that third direction—thinking about cinema.

Congratulations, FICUNAM, we hope this is the sixth year out of many more to come.

Jorge Sánchez
General Director
Mexican Film Institute

FIRST, FILMS ARE WATCHED;
THEN, THEY ARE TRANSFORMED
INTO EMOTIONS; ONLY LATER,
THEY BECOME THOUGHTS. FICUNAM
AIMS IN THAT THIRD DIRECTION
—THINKING ABOUT CINEMA.
~

EL CINE SE VE Y EN ESE MOMENTO
SE TRANSFORMA EN EMOCIÓN Y
MÁS TARDE EN REFLEXIÓN.

EL FICUNAM DIRIGE SUS ESFUERZOS A
TRANSITAR POR ESA TERCERA VÍA:
LA DE PENSAR EL CINE.

Como toda experiencia estética, el cine ofrece una retribución individual: en soledad, dejamos que una visión de mundo —la del director— se integre al caudal de conocimientos e influencias que conforman nuestra vida. Sin embargo, esa experiencia en soledad suele ser compartida. Cuando asistimos a una sala, otros muchos participan del encanto visual y sonoro que impone el cine. Somos únicos, pero únicos en comunión.

La sexta edición del Festival Internacional de Cine de la UNAM nos ofrece la oportunidad de alcanzar esa noble condición: la de ser uno y con los otros. El FICUNAM ha puesto el foco en producciones independientes y de innegable carácter vanguardista, inspiradas lo mismo por directores con una larga trayectoria que por nuevos talentos, a las que el público de nuestro país no accede con facilidad.

En esta ocasión hay que celebrar la programación de una retrospectiva de Miguel Gomes, a quien debemos *Tabu* —una metáfora del colonialismo en África— y una versión de *Las mil y una noches*, tan inusitada, tan plena de ironía, como esos personajes a los que da forma y consistencia, hijos de

nuestro presente más convulso. A la originalidad de Miguel Gomes debemos sumar también algunas películas de Manoel de Oliveira, Manuel Mozzos y Paulo Rocha, director al que, con el apoyo de la Cinemateca Portuguesa y bajo supervisión del realizador también portugués Pedro Costa, se le ha consagrado la sección especial Clásicos restaurados.

Mucho es lo que el público puede esperar del Festival Internacional de Cine de la UNAM: espíritu innovador, trabajo en colaboración, mirada multidisciplinaria. Quiero, sin embargo, resaltar su índole académica. El cine se ve y en ese momento se transforma en emoción y más tarde en reflexión. El FICUNAM dirige sus esfuerzos a transitar por esa tercera vía: la de pensar el cine.

En hora buena FICUNAM, esperamos que este sea el sexto de muchos años más.

Jorge Sánchez
Director General
Instituto Mexicano de Cinematografía

EL FESTIVAL

THE FESTIVAL

THE WORLD IS OUT THERE,
WHAT IS NEEDED IS TO FIND IN IT NEW
CIRCUMSTANCES OF LIFE

Gilles Deleuze used to say that cinema, as all arts, is a form of thought. And to use Paul Klee's formulation, so many times quoted by the French philosopher—art does not reproduce what we see, it *makes us see*. That is, sensitivity and the inherent power of things are rendered visible through art.

Today, films don't wage anymore on so-called *reality*—there is no doubt about the existence of a world out there; the nature of our skepticism is ethical, rather than cognitive—but on seeing *through reality*, taking a glance at all the possibilities it contains. Films have that power; the world is out there, what is needed is to find in it new circumstances of life.

Deleuze's ethical choice is to sustain the present without resorting to the future. The arts and philosophy have something in common; they are forms of resistance against death, against servitude, against the unbearable, against ignominy, against the present. Films offer numerous paths—fiction, a lucid register, poetic militancy, or the philosophical essays through images we find in the various films offered in the program this year.

We'll have an International Competition representing the wide spectrum of contemporary filmic discourse, from Iraq to China, from Belgium to Argentina; the Mexican Competition representing Mexican talents, more inspired than ever; Miguel Gomes' films and the urgency they so blatantly express through cunning creativity and imaginative

fictions; Marlen Khutsiev's poetics, drenched with politics and a humanistic sensitivity; the relentless formal search of Leobardo López Aretche and his work, restored by Filmoteca UNAM; the dignity in Paulo Rocha's glance; Manoel de Oliveira's artful way of bringing together his profession and his life.

According to the Deleuzian school of thought, cinema—together with philosophy and art—is a way to fight against the forces of time and oblivion. That's why we thought about films deeply rooted within the tradition, nourished by its essence, but also continuously bursting with new creativity, just as Dr. Alderete's piece, the image for this edition.

Eva Sangiorgi
Director
UNAM International Film Festival

EL CINE TIENE ESE PODER:
EL MUNDO ESTÁ AHÍ Y HAY QUE
ENCONTRAR EN ÉL NUEVAS
CIRCUNSTANCIAS DE VIDA

El cine es, como todas las artes, una forma de pensamiento, decía Gilles Deleuze. En la fórmula de Paul Klee tan citada por el filósofo, el arte no tiene la finalidad de reproducir lo visible, sino de *dar lo visible*. Es decir, de hacer visible lo sensible y las fuerzas inherentes a las cosas.

La apuesta del cine hoy en día no es la “realidad” —no hay duda de la existencia de un mundo exterior, nuestro escepticismo no es cognitivo, es ético—, sino ser capaces de ver a través de la realidad todas las posibilidades que esta misma contiene. El cine tiene ese poder: el mundo está ahí y hay que encontrar en él nuevas circunstancias de vida.

La elección ética de Deleuze consta en sostener el presente sin apelar al futuro; las artes y la filosofía tienen en común la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente; el cine sugiere distintos caminos: el de la ficción, el del registro lúcido, el de la militancia poética, el del ensayo filosófico a través de las imágenes que encontramos en la distintas propuestas de la programación de este año.

Tendremos una Competencia Internacional que representa el amplio espectro del discurso cinematográfico contemporáneo, desde Irak a China, de Bélgica a Argentina; una Competencia Mexicana representativa del talento nacional más inspirada que nunca; el cine de Miguel Gomes, la urgencia que se manifiesta a través de su sagaz creatividad y sus imaginativas ficciones; la poética de Marlen Khutsiev, impregnada de política y de

sensibilidad humanista; la incansable búsqueda formal de Leobardo López Aretche, trabajo rescatado por la Filmoteca de la UNAM; la dignidad de la mirada en Paulo Rocha; el arte de juntar vida y oficio en Manoel de Oliveira.

El cine, al lado de la filosofía y del arte, es una forma de luchar contra el olvido de las fuerzas del tiempo, según el pasamiento deleuziano. Por eso pensamos en un cine arrraigado a la tradición —de cuya linfa se nutre—, pero continuamente inflamado por nuevas descargas creativas, como la pieza del Dr. Alderete, que es la imagen de esta edición.

Eva Sangiorgi
Directora
Festival Internacional de Cine de la UNAM

JURADO COMPETENCIA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION JURY

Is Director of the Harvard Film Archive-HFA where he curates the Cinematheque. Guest also oversees the HFA's preservation program and recently preserved the previously lost Robert Flaherty film *A Night of Storytelling*, rediscovered in 2013 in Harvard's Houghton Library. He has curated film programs for many cinema festivals, and at the Gulbenkian Foundation and Museum in Lisbon where he organized the *Cinema Dialogues: Harvard at the Gulbenkian* (2013-2015). He is currently writing a critical history of Portuguese cinema after the 1974 Carnation Revolution. Guest was awarded a Medal of Cultural Merit by the Secretary of Culture of Portugal (2015), in recognition for his work about Portuguese cinema. He was a producer of Soon-Mi Yoo's *Songs From the North* (2014), winner of major prizes including a Golden Leopard at the 2014 Locarno Film Festival, the Doclisboa Prize for Best First Feature and the Jury Prize at the Buenos Aires International Independent Film Festival-BAFICI.



HADEN GUEST
ESTADOS UNIDOS · USA

Es director de los Archivos Cinematográficos de Harvard - HFA, donde es también curador de la cineteca y está a cargo de su programa de preservación. Fue responsable de la conservación de la película *A Night of Storytelling* de Robert Flaherty, considerada perdida y redescubierta en 2013 en la Librería Houghton de Harvard. Ha sido curador en numerosos festivales de cine, así como para la Gulbenkian Foundation y su museo en Lisboa, donde organizó la serie de diálogos *Cinema Dialogues: Harvard at the Gulbenkian* (Diálogos cinematográficos: Harvard en el Gulbenkian) (2013-2015). Actualmente escribe una historia crítica del cine portugués posterior a la Revolución de los Claveles de 1974. En 2015 recibió una medalla al mérito cultural por parte de la Secretaría de Cultura de Portugal en reconocimiento a su trabajo sobre el cine portugués. También fue productor de la película de Soon-Mi Yoo, *Songs From the North* (2014), que recibió importantes premios incluyendo el Leopardo de Oro en el Festival de Cine de Locarno en 2014, mejor ópera prima en Doclisboa y el premio del jurado en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente - BAFICI.

18

Work on several areas of kinetic visual arts: feature film, experimental television, video art, documentary, museum and gallery installations. His first three feature films, *Sombre* (1998), *La vie nouvell* (2002) and *Un lac* (2008) demonstrate his profound and radical exploration of image, sound and narrative structures. In 2011, Grandrieux started working on a trilogy whose common thread is anxiety. The film associated with the first part, *White Epilepsy* (2012), was programmed at many festivals around the world. In October 2013, the Whitney Museum of American Art offered Grandrieux to take part of the Walls and Bridges Festival, where he presented the first two pieces of his trilogy «Unrest», currently in progress: the film *White Epilepsy* and the performance piece *Meurrière* (which was presented later as a film version at the International Competition of the Marseille International Film Festival-FID-Marseille, 2015). In 2015 Grandrieux directed his most recent feature, *Malgré la nuit*.



PHILIPPE GRANDRIEUX
FRANCIA · FRANCE

Trabaja en varias áreas de las artes visuales cínicas: largometraje, televisión experimental, videoarte, documentales e instalaciones en museos y galerías. Sus primeras tres películas, *Sombre* (1998), *La vie nouvell* (2002) y *Un lac* (2008), demuestran su profunda y radical exploración de las estructuras visuales, sonoras y narrativas. En 2011 comenzó a trabajar en una trilogía cuyo hilo conductor es el tema de la ansiedad. La película asociada con la primera parte, *White Epilepsy* (2012), se programó en festivales de todo el mundo. En octubre de 2013, el Whitney Museum of American Art le invitó a participar en el Walls and Bridges Festival, donde presentó tanto las dos primeras piezas de su trilogía «Unrest» (actualmente en desarrollo), como la película *White Epilepsy* y la pieza de performance *Meurrière*, que en 2015 se presentaría en su versión cinematográfica en la Competencia Internacional del Festival Internacional de Cine de Marsella - FIDMarseille. Ese mismo año Grandrieux dirigió su largometraje más reciente, *Malgré la nuit*.



LOIS PATIÑO
ESPAÑA · SPAIN

Estudió psicología en la Universidad Complutense de Madrid, cine en la Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos TAI, y en la Escuela de Cine de Nueva York - NYFA. Sus videoinstalaciones y películas se han visto en numerosos centros culturales y en reconocidos festivales de cine alrededor del mundo. Su trabajo *Montaña en sombra* fue premiado en los festivales internacionales de cortometraje Oberhausen y Clermont-Ferrand; en el Festival Internacional de Cine Experimental de Bucarest - BIEFF y en el Festival Internacional de Documentales de Santiago - FIDOCES. En 2013 recibió el premio Mejor Director Emergente del Festival Internacional de Cine de Locarno con su largometraje *Costa da Morte*, también premiado en Corea del Sur, México, Italia, Chile y España. Actualmente desarrolla los largometrajes *Abrir a sombra* y *Ariel*, codirigido con Matías Piñeiro; la videoinstalación *Tiempo vertical* y el cortometraje *Linha de gravitação*.

He studied Psychology at Universidad Complutense, in Madrid, and Filmmaking at Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos-TAI and at the New York Film Academy-NYFA. His video installations and films have been screened in numerous cultural centers and renowned film festivals throughout the world. His work, *Montaña en sombra*, received awards in international short-film festivals such Oberhausen and Clermont-Ferrand, as well as in the Bucharest International Experimental Film Festival-BIEFF and in the Santiago International Documentary Film Festival-FIDOCES. In 2013, he received the Award for Best Emerging Director at the Locarno International Film Festival with his feature film *Costa da Morte*, which also received awards in South Korea, Mexico, Italy, Chile, and Spain. Currently, he is working in two feature films, *Abrir a sombra* and *Ariel*, the latter codirected together with Matías Piñeiro; as well as in a video installation, *Tiempo vertical*, and a short film, *Linha de gravitação*.

20



GUILLERMO SANTAMARINA
MÉXICO · MEXICO

An artist and curator responsible for the organization of over 500 exhibitions since 1981, he has worked as Director of museums such as Ex Teresa Arte Actual, Museo Experimental el Eco, and the University Museum of Sciences & Arts-MUCA Roma; he has also worked as Chief Curatorial Manager at the University Museum of Contemporary Art-MUAC. Currently, he is Chief Curator at Museo de Arte Carrillo Gil and responsible for the national representatives in various international biennales. As an independent curator, he has a vast trajectory in private galleries and museums. He has been a member of juries in international contests, and he is a founding member of the Contents Committee of the International Symposium on Contemporary Art Theory-SITAC; he is also a member of the Advising Committees of various institutions devoted to supporting artistic creation. He gives a production workshop at Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, ENPEG (La Esmeralda).

JURADO COMPETENCIA INTERNACIONAL

Living in Vienna, Zawia is a freelance independent-film critic and cultural writer for Austrian-based and international publications *Ípsilon*, *Furche, ray*, *Cinema Scope* (online), *Indiewire*, *The Hollywood Reporter*, *Estonian Culture Weekly-Sirp*, *Falter*, and *kolik.film*. She is also a program consultant for fiction films at the Austrian film festival Diagonale and has tutored workshops for young film critics at the Vienna International Film Festival - Viennale. She holds a master's degree in Literature, Linguistics, Cultural Studies and Film Theory and teaches critical writing in Vienna. She is a member of FIPRESCI for which she has served on several juries.

Es artista y curador en cuyo rol ha organizado más de 500 exposiciones desde 1981. Fue director del Ex Teresa Arte Actual, del Museo Experimental el Eco y del Museo Universitario de Ciencias y Artes - MUCA Roma; y coordinador de gestión curatorial del Museo Universitario de Arte Contemporáneo - MUAC. Actualmente es Curador en jefe del Museo de Arte Carrillo Gil y responsable de las representaciones nacionales en las diferentes bienales internacionales. Como curador independiente tiene una vasta trayectoria en galerías y museos privados. Ha participado como jurado de concursos internacionales, y es fundador y miembro del comité de contenidos del Simposio Internacional sobre Teoría de Arte Contemporáneo - SITAC; y miembro del Comité Asesor de diversas instituciones abocadas al estímulo para la creación. Imparte un taller de producción en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado - ENPEG (La Esmeralda).



ALEXANDRA ZAWIA
AUSTRIA

21

JURADO COMPETENCIA MEXICANA

MEXICAN COMPETITION JURY



Is a film critic and festival programmer. He has curated several cinema programs, and the retrospectives of Želimir Žilnik, Peter von Bagh, Marlen Khutsiev, Bela Tarr, Pierre Léon, Philippe Garrel and Seijun Suzuki in different film festivals. Boris also writes for numerous Russian and international publications, film journals and magazines such as *Trafic*, *MUBI*, *Cinema Scope*, *Libération*, *Lumière*, *Moving Image Source*, *Nobody*, *De Filmkrant*. He also collaborates with a radio station. In 2010 he was named Best Young Critic by the Russian Film Critics Guild. He served as official jury for FIPRESCI, and for the Locarno Film Festival 2012, in Rotterdam 2013, for Doclisboa, for the Mar del Plata International Film Festival in Argentina, and for the Cinéma du réel in France. He teaches the History of Cinema in Russian State University for the Humanities. Now he is the Russian film consultant for the Locarno Film Festival.

BORIS NELEPO
RUSIA · RUSSIA

Es crítico y programador de festivales de cine. Ha sido responsable de la curaduría de programación, así como de las retrospectivas de Želimir Žilnik, Peter von Bagh, Marlen Khutsiev, Bela Tarr, Pierre Léon, Philippe Garrel y Seijun Suzuki en distintos festivales. También escribe para numerosas publicaciones y revistas cinematográficas rusas e internacionales como *Trafic*, *MUBI*, *Cinema Scope*, *Libération*, *Lumière*, *Moving Image Source*, *Nobody*, *De Filmkrant*, además de colaborar con una estación de radio. En 2010, el Sindicato de Críticos Cinematográficos de Rusia lo nombró el mejor crítico joven. Ha formado parte de jurados oficiales en FIPRESCI y en los festivales de cine de Locarno, Róterdam, Doclisboa, Mar del Plata en Argentina y Cinéma du réel, en Francia. En la actualidad es maestro de Historia del Cine en la Universidad Estatal Rusa de Humanidades y asesor de cine ruso del Festival Internacional de Cine de Locarno.



GARBIÑE ORTEGA
ESPAÑA · SPAIN

Es curadora y productora de cine. Trabajó en el Pacific Film Archive en California, Estados Unidos, durante el 2010; en el Centro de Cultura Digital en la Ciudad de México en 2014 y como codirectora de programación en Ambulante - Gira de Documentales. Garbiñe es también productora del último largometraje del director Luis Berdejo, *Violet* (2013) y del documental *La décima carta* (2014), de Virginia García del Pino. Su trabajo curatorial se ha mostrado en instituciones y festivales internacionales como el Anthology Film Archives - NYC, la San Francisco Cinematheque, el Flaherty - NYC, La Casa Encendida, Tabakaleria y el Festival S(8), estos últimos en España.



JOSÉ ANTONIO VALDÉS PEÑA
MÉXICO · MEXICO

Es egresado del diplomado Apreciación Cinematográfica de la Universidad Iberoamericana y del Centro de Estudios Audiovisuales. Comenzó como investigador en la Cineteca Nacional en 1997 en las subdirecciones de Investigación de Acervos y Publicaciones (2001 - 2014). Desde el año 2000 ha impartido clases de Cine en el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación Pedregal - CECC y otras instituciones académicas. Conduce la sección Miradas al Cine del noticiario de Canal Once y es conductor del programa de radio Cinema Red (Radio Red - 1110 AM). También es autor del libro *Óperas primas del cine mexicano* y participó como coordinador de la colección *Cuadernos de la Cineteca Nacional*. Actualmente es subdirector de información y proyectos especiales de la Cineteca Nacional.

Alumnus of the course on Film Appreciation organized by Universidad Iberoamericana and Centro de Estudios Audiovisuales, in 1997 he began working as a researcher for Cineteca Nacional in the Sub-Departments of Research and Publications (2001-2014). Since year 2000, he is a Film professor at Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación Pedregal-CECC. He works for Canal Once news broadcast as the host of a film-specialized section, Miradas al Cine; and he is also host for a radio program, Cinema Red (Radio Red-1110 AM). He authored the book *Óperas primas del cine mexicano* and coordinated a series of publications, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*. Currently, he is the Subdirector of Information & Special Projects for Cineteca Nacional.

JURADO ACIERTOS

FEATS JURY



Fazendeiro worked for Distributor Independencia in Paris and as casting director for the French part of *As mil e uma noites* by Miguel Gomes. Her first film *Motu Maeva* has won several prizes in festivals such as Doclisboa, Valdivia International Film Festival - FICValdivia, Brive European Medium-length Film Meetings, and Play-Doc International Documentary Festival. It has also been shown in many film festivals around the world such as FID Marseille, Torino International Film Festival, Murcia International Film Festival - IBAFF, Midnight Sun Film Festival, Hiroshima Film Festival, and the International Contemporary Art Fair - FIAC Paris.

MAUREEN FAZENDEIRO
FRANCIA · FRANCE

Trabajó en la distribuidora Independencia en París y fue directora del casting francés de la película de Miguel Gomes, *As mil e uma noites*. Su primer largometraje, *Motu Maeva*, obtuvo numerosos premios en festivales como el Doclisboa, el Festival Internacional de Cine de Valdivia - FICValdivia, las Reuniones Cinematográficas Brive para Mediometrajes Europeos, así como en el Festival Internacional de Cine Documental Play-Doc. Su película también se presentó en el FIDMarseille, en el Festival Internacional de Cine de Turín, en el Festival Internacional de Cine de Murcia - IBAFF, en el Festival de Cine Midnight Sun, en el Festival de Cine de Hiroshima y en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo - FIAC, París.



SANTIAGO MOHAR
MÉXICO · MEXICO



PAULINA VALENCIA
MÉXICO · MEXICO

Estudió dirección y guión de cine en la Escuela de Cine de Barcelona Bande à Part, en España. Ha participado en numerosos festivales como en el Festival de Cine de Cracovia - KFF, con su cortometraje *Purgatorio* (2007); en el Festival Internacional de Cine de Guanajuato - GIFF con *Dios nunca muere* (2012); en el Mercado de Cine Iberoamericano en Guadalajara, en el marco del 28 Festival

Internacional de Cine en Guadalajara - FICG; además de en el Festival Internacional de Cine de Morelia - FICM con el cortometraje *Sofía de Bucarest* (2013). Su largometraje *Los muertos* ha participado en diversos festivales como el FICUNAM 2015, el FICM 2014 y en el Riviera Maya Film Festival - RMFF 2014. Ha coproducido dos largometrajes más, actualmente en posproducción. En este momento trabaja en el proyecto multimedia deriva.mx.

He studied Film Direction and Scriptwriting at the Barcelona Film School Bande à Part, in Spain. He has participated in numerous film festivals such as the Krakow Film Festival-KFF, with his short film *Purgatorio* (2007); the Guanajuato International Film Festival-GIFF, with *Dios nunca muere* (2012); in the Mercado de Cine Iberoamericano in Guadalajara, during the 28th edition of the Guadalajara International Film Festival-FICG; as well as in the Morelia International Film Festival-FICM with the short film *Sofía de Bucarest* (2013). His feature film *Los muertos* took part in FICUNAM 2015, FICM 2014, and in the Riviera Maya Film Festival-RMFF, in 2014. He also coproduced two feature films currently in their postproduction stage. He is working now in a multimedia project, deriva.mx.

COMPETENCIA INTERNACIONAL

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

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

Premio del Público
Reconocimiento FICUNAM

COMPETENCIA MEXICANA

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

ACIERTOS. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESCUELAS DE CINE

Premio Aciertos Mejor Cortometraje
35 mil pesos MN + Medalla Puma

INTERNATIONAL COMPETITION

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

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

Audience Award
FICUNAM Recognition

26

27

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 Medal

PREMIOS

AWARDS



PREMIO SELECCIÓN TV UNAM

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

PREMIO SIMPLEMENTE

Sección Ahora México

- Una cámara Blackmagic Design URSA

PREMIO LCI SEGUROS

Sección Ahora México

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

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

TV UNAM SELECTION AWARD

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

SIMPLEMENTE AWARD

Sections: Mexico, Right Now!

- A Blackmagic Digital URSA Cinema Camera

LCI INSURANCE AWARD

Section Mexico, Right Now!

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

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

A photograph of a man with glasses and a red sweater looking down at a painting on an easel. He is in a room filled with bookshelves and framed portraits. The lighting is warm and focused on the painting.

INAUGURACIÓN

OPENING



In this movie, it would seem music follows the pulsations of the rust stains which mark the filmic material.

On September 18th, 1929, José Régio wrote a letter to Alberto de Serpa, from Group Ultra, in Coimbra, manifesting his wish to support cinematographic production in Portugal. For over 90 years no reply to this letter was found, until some film cans appeared at the house of an inhabitant of Vila do Conde, in Northern Portugal.

A fake documentary film (or a fake fiction film?) which turns out to be yet another contribution by Mozos—along with works like *João Bénard da Costa - Outros amarao as coisas que eu amei* (FICUNAM, 2015), a full-length film devoted to one of the men who have contributed the most to the consolidation of a cinematic culture in Portugal; or other short films on the same topic, such as *Lisboa no cinema, um ponto de vista* (1994) or *Olhar o cinema português: 1896-2006* (1997)—to the rewriting of the filmic history in his country.

Manuel Mozos reconstructs the filmic inspiration of Régio, one of the most relevant Portuguese poets, through real or faked archive footage. Thus, Mozos establishes links between the earliest stages of his national cinema and its poetic tradition, winking at one of the most important creators in contemporary cinema, Manoel de Oliveira. In two different occasions (*Benilde ou a Virgem Mâe*, 1975 and *O meu caso*, 1986) Régio's work has been adapted to the De Oliveira screen; and though now Mozos evokes De Oliveira's films once again, he does so in a subtler way, through the elegant yet-playful humor characteristic of the filmmaker who died just around the same days Mozos was making this project.

A GLÓRIA DE FAZER CINEMA EM PORTUGAL is thus revealed to be an homage to him whose work has marked, decade after decade, the history and evolution of auteur cinema; and it establishes a perfect dialogue with his posthumous work which is also an homage to our artistic memory and to the passion of cinema as the guardian of our culture.

32

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno; Doclisboa. Festival Internacional de Cine, Competencia Internacional, Mención Especial del Jurado; Festival Márgenes, Muestra Manuel Mozos; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

FILMOGRAFÍA SELECTA

João Bénard da Costa - Outros amarao as coisas que eu amei (2014), *Ruinas* (2009), *Aldina Duarte: Princesa prometida* (2009), *4 Copas* (2008), *Quando troveja* (1999), *Censura: Alguns cortes* (1999), *Lisboa no cinema, um ponto de vista* (1994), *Xavier* (1992)

A GLÓRIA DE FAZER CINEMA EM PORTUGAL

THE GLORY OF FILMMAKING IN
PORTUGAL

LA GLORIA DE HACER CINE EN
PORTUGAL

POR
TUGAL
2015

15'
hd
color

DIRECCIÓN
Manuel Mozos
GUIÓN
Eduardo Brito
FOTOGRAFÍA
Miguel Ângelo
EDICIÓN
Ricardo Freitas
Tiago Ramiro
SONIDO
Thiago Perry de Sampaio
MÚSICA
Joana Gama
Luís Fernandes
REPARTO
António Salgueiro
Cidália Moreira
Filipe Lito
Filomena Filipe
João Pontes
José Nobre
Maria das Dores Arteiro
Pedro Cardoso
Ricardo Leite
Samuel Mira
Sérgio Costa

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Curtas Metragens C.R.L.

Parece que la música sigue las pulsaciones de las manchas de óxido de la película.

El 18 de septiembre de 1929, José Régio escribió una carta a Alberto de Serpa, del grupo Ultra en Coimbra, manifestándole el deseo de impulsar la producción cinematográfica en Portugal. Durante más de 90 años no se encontró respuesta a dicha carta hasta el hallazgo de unas latas de cine en la casa de un habitante de Vila do Conde, en el norte del país.

Se trata de un falso documental (¿o de una falsa ficción?) que resulta ser otra contribución de Mozos a la reescritura de la historia del arte filmico de su país, junto a piezas como *João Bénard da Costa - Outros amarao as coisas que eu amei* (FICUNAM 2015), largometraje dedicado a uno de los hombres que más aportaron a la consolidación de una cultura del cine en Portugal; u otros cortometrajes sobre el mismo tema, como *Lisboa no cinema, um ponto de vista* (1994) o *Olhar o cinema português: 1896-2006* (1997).

Manuel Mozos reconstruye la inspiración cinematográfica de Régio, uno de los poetas más relevantes de Portugal, a través de reales o presuntas imágenes de archivo. De esta forma, Mozos relaciona los primeros pasos de su cine nacional a la tradición poética, y a su vez hace un guiño a uno de los autores más importantes del cine contemporáneo, Manoel de Oliveira. La obra de Régio fue adaptada para la pantalla de De Oliveira en dos ocasiones (*Benilde ou a Virgem Mâe*, 1975 y *O meu caso*, 1986), pero Mozos vuelve a evocar su cine de una forma más sutil: a través de un humor fino y juguetón, característico del cineasta que falleció justo en la época de realización de este proyecto.

A GLÓRIA DE FAZER CINEMA EM PORTUGAL revela ser un homenaje a quien con su obra ha sabido marcar década tras década, la historia y evolución del cine de autor, y perfectamente dialoga con su obra póstuma, que también es homenaje a nuestra memoria artística y a la cinefilia como guardiana de nuestra cultura.

Eva Sangiorgi

33



73-year-old De Oliveira decides to make a personal movie that his audience will only know once he is dead. In 1982, the director takes the decision to make a movie about (and in) his (ex) house, in which he lived for over 40 years. The initial still shot is held for a long while with the presence of trees in the garden of his house in Oporto. De Oliveira himself introduces the film and speaks all the credits out.

The voices of a man and a woman guide us for most of the first part, in a sort of preliminary and formal tour around the totality of the house. They remain out of frame and the camera perspective is not necessarily theirs. After a few minutes, we see De Oliveira for the first time, writing on a typewriter at his desk. The most surprising element, in narrative terms, is the recreation of his arrest and his stay in a dungeon in times of the Portuguese military regime, during the 60's.

Right from the start, the word 'memory' is a relevant operative term; the confession becomes explicit around half through the film. Semantically, confession is a Christian term; in this case, said tradition is taken for granted. As in many of his films, we find here a singular Catholicism, perhaps strict but softened by a theologically improper sense of humor. De Oliveira speaks about the absolute, purity, virtue, and even sin.

De Oliveira has left for that land from which no one returns to confirm that something continues over there and that life of the spirit goes on without the requirement of the flesh. But we are left with this lucid and flashing legacy, in which the director wards off the menacing narcissistic exhibitionism of a movie about oneself and expresses his peculiar worldview, in which the vertical delight of the mysteries of God coexists with the horizontal grace detected in terrestrial life, in the presence of friends and the generous natural life.

Roger Koza

34

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes; Doclisboa. Festival Internacional de Cine, Competencia Internacional, Mención Especial del Jurado; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena

FILMOGRAFÍA
SELECTA

O Gebo e a sombra (*Gebo and the Shadow*) (2012), *O estranho caso de Angélica* (*The Strange Case of Angelica*) (2010), *Cristóvão Colombo: O enigma* (*Christopher Columbus, The Enigma*) (2007), *Belle toujours* (2006), *Espelho mágico* (*Magic Mirror*) (2005), *Um filme falado* (*A Talking Picture*) (2003), *O Príncípio da incerteza* (*The Uncertainty Principle*) (2002), *Je rentre à la maison* (*I'm Going Home*) (2001), *La lettre* (*The Letter*) (1999), *Viagem ao princípio do mundo* (*Voyage to the Beginning of the World*) (1997), *O Convento* (*The Convent*) (1995), *A Divina Comédia* (*The Divine Comedy*) (1991), *Os canibais* (*The Cannibals*) (1988)

VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES

VISIT OR MEMORIES AND CONFESSION
VISITA O MEMORIAS Y CONFESIONES

PORTRUGAL

1982

68'

35mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Manoel de Oliveira

FOTOGRAFÍA

Elsa Roque

EDICIÓN

Ana Luísa Guimarães

Manoel de Oliveira

SONIDO

Joaquim Pinto

MÚSICA

Beethoven

REPARTO

Manuel de Oliveira

Maria Isabel de Oliveira

Diogo Dória

Teresa Madruga

Urbano Tavares Rodrigues

PRODUCCIÓN

Cineastas Associados

DISTRIBUCIÓN

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

De Oliveira, a sus 73 años, decide hacer una película personal que recién su público conocerá una vez que él esté muerto. En 1982, el director decide entonces hacer un film sobre (y en) su (ex) casa, en la que ha vivido por más de 40 años. El plano fijo de inicio se sostiene por un buen rato con la presencia de los árboles en el jardín de la casa en Oporto. El propio De Oliveira introduce el film y nombra la totalidad de los créditos.

Las voces de un hombre y una mujer conducen gran parte de la primera parte, en una especie de recorrido preliminar y protocolar por la totalidad de la casa. Ellos permanecen en fuera de campo y no necesariamente la perspectiva de cámara es la de ellos. Después de varios minutos aparece por primera vez De Oliveira escribiendo en su escritorio con una máquina de escribir. Lo más sorprendente en términos narrativos es la recreación de su detención y el paso por el calabozo en tiempos del régimen militar portugués, durante la década del sesenta.

La palabra memoria es aquí un término operativo desde el inicio; la confesión se hace explícita al promediar la mitad de la película. La confesión es un término semánticamente cristiano. En este caso, tal tradición está asumida sin reparos. Como en varias de sus películas, hay aquí un catolicismo singular, acaso severo pero matizado por un sentido humorístico impropio de la teología. De Oliveira habla del absoluto, de la pureza, de la virtud e incluso del pecado.

De Oliveira ha partido hacia esa tierra de la que nadie vuelve para confirmar que ahí algo continúa y que la vida del espíritu prosigue sin el requerimiento de la carne. Pero nos queda este testamento lúcido y lucido, en el que el director conjura el amenazante exhibicionismo narcisista de una película sobre uno mismo y exterioriza su peculiar cosmovisión de las cosas, en donde conviven el deleite vertical por los misterios de Dios y la gracia horizontal que se detecta en la vida terrestre ante la presencia de amigos y la generosa vida natural.

Roger Koza

A woman with dark hair, wearing a blue and white checkered jacket over a light-colored shirt, is shown from the waist up. She is looking down at a small, dark, spherical object she is holding in her hands. In her right hand, she holds a thin, long object that is lit at the end, resembling a traditional oil lamp or a small torch. The background is a soft-focus, warm-toned scene, possibly a market or a workshop, with other figures and objects visible but out of focus.

COMPETENCIA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL FILM COMPETITION



ception of war is established deep within our collective imagination. "Archeology" is the operative and precise word to describe her method; but rather than digging, the camera helps her to identify scattered signs of combat which are present on the surface of the terrain forming a fussy totality which naturalizes a certain glance.

In *Battles*, this young female director imagines a phantasmagoric army and throughout her whole film she endeavors in its deconstruction. Almost 100 years after WWI, she finds precise and dangerous signs (bombs and grenades) of the first military event which determined the 20th century. In Latvia, she will visit a prison transformed into a theme park and symbolic spa for initiating people into the warlike culture that permeates our world. She will also travel to Albania trying to find former bunkers transformed into civilian sites. But perhaps Russia is the place where Tollenaere best manages to capture the symbolic structure of war in its totality—a national celebration will bring to the surface the grammar inscribed in the souls of warriors.

It is curious that such brave archeology work should come from a woman's glance. We don't know how many women actually go to war, but it might be necessary having a woman behind the camera for filming such a primitive phenomenon. If results in other instances were similar to *Battles*, there would be reasons for being filled with excitement. Registering war is no simple task; here what we are offered is a playful archeology of war without using the instructions manual which sometimes turns the camera itself into a weapon, by different means.

Roger Koza

38

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Róterdam, Bright Future, Premio FIPRESCI; Inconvenient Films. Human Rights Film Festival, Competencia Internacional, Mención Especial del Jurado; Festival de Cine de Ostende, Documentales, Premio de la Prensa Belga, Mención Especial del Jurado; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Hamburgo

FILMOGRAFÍA SELECTA

Battles (Batallas) (2015)

BATTLES

BATALLAS

BÉLGICA - PAÍSES BAJOS

2015

88'
hd
color

DIRECCIÓN

Isabelle Tollenaere

FOTOGRAFÍA

Frédéric Noirhomme

EDICIÓN

Nico Leunen

SONIDO

Kwinten Van Laethem

MÚSICA

Michel Schöpping

REPARTO

Nina Nikolaevna Volkova

Victor Anatolievich Vokova

Madara Marta Vi iule

Gediminas Vi iulis

Familia Muça

Explosive Ordnance Disposal Group Belgian Armed Forces

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Michigan Films

La guerra en *Battles* es esencialmente la puesta en escena triunfante e invencible de una forma de percepción del mundo, un mapa de los mapas, una membrana simbólica que cubre todos los actos de los hombres. Isabelle Tollenaere no se interroga acerca de los fundamentos de lo bélico, ni tampoco practica una genealogía del fenómeno. Lo que le interesa es reunir evidencia, detectar las líneas que ordenan el mapa y perseguir el mismísimo instante en el que la guerra como percepción se instituye en el imaginario público. "Arqueología" es la palabra operativa y precisa que describe su método, pero la cámara aquí no rastilla sino más bien identifica los signos dispersos del combate que están en la superficie y, como un todo difuso, naturalizan una mirada.

En *Battles*, la joven directora imagina un ejército fantasma. A lo largo del film se dedicará a desmontarlo. En Bélgica, a casi 100 años de la Primera Guerra Mundial, encontrará signos precisos y peligrosos (bombas y granadas) de aquel primer acontecimiento bélico que determinó el siglo pasado. En Letonia, visitará una prisión que se ha convertido en parque temático y en spa simbólico de iniciación y práctica de esa cultura bélica que atraviesa el mundo. También viajará a Albania con la esperanza de hallar bunkers devenidos en emplazamientos civiles. Pero es quizás en Rusia en donde Tollenaere conseguirá capturar la estructura simbólica de la guerra en toda su dimensión, pues una fiesta nacional sacará a la superficie la gramática con la que se escribe en el alma de los guerreros.

Lo curioso es que este valiente trabajo de arqueología sobre la guerra provenga de la mirada de una mujer. No sabemos cuántas mujeres van a la guerra, pero puede ser menester que a la hora de filmar este fenómeno primitivo sea una mujer la que esté detrás de cámara. Si sucede lo mismo que en *Battles*, habrá entonces motivos suficientes para entusiasmarse. No es nada sencillo hacer un registro sobre la guerra, una arqueología lúdica de ella sin el manual de instrucciones que a menudo convierte la cámara en un arma por otros medios.

Roger Koza

39



Pietro Marcello's cinema has the charm of a tale. Aiming to describe and understand the contemporary world, Marcello applies a particular method—he uses the fabric of a fable to weave the plot of real-life characters whose experiences were inspired by stories the director found before, during a documentary research.

The hero of **BELLA E PERDUTA** is the angel of Carditello, a bourbonic *reggia*¹ in Southern Italy pillaged by the *Camorra*² and turned into a trash yard. A national beauty becomes a symbol for the degradation caused by violence. In archive images people from neighboring villages parade in protest, though whom they are protesting against remains unclear. The documentary premise of the film becomes the allegory of a crumbling Italy, as the title inspired in Giuseppe Verdi's "Nabucco" (which was the vindictive hymn of an oppressed nation) suggests. Tommaso Cestrone is the real-life character who connects us with the dimension of the myth and whose disappearance takes his story to an exemplary level.

In *comedia del arte* (a popular dramatic style born in 16th-century Italy), Pulcinella incarnates the popular Naples culture: he is a political commentator, a melancholic figure; his inherent ambiguity serves as a bridge between good and bad, stupidity and ingenuity, the living and the dead, the city and the countryside. Animals are mediators between nature and man, and in the middle of the world of the living there is Pulcinella, invoked to rescue a connection with the natural world that seems to have been lost.

The cinematography combines fragments of film and digital records along with both music and poetic comments. Marcello defines a style of his own. Since his previous film, *La bocca del lupo* (2009), he builds an uncertain time encompassing both the present and the past, and at the same time our tradition and our surroundings, in a sort of parable written in the indicative mood—a metaphor for a country that has given up.

Eva Sangiorgi

40

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno, Competencia Internacional, Premio del Jurado Junior, Premio del Jurado Ecuménico; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival International de Cine de Vancouver; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival International de Cine de Turín

FILMOGRAFÍA SELECTA

Bella e perduta (Lost and Beautiful) (2015), *La bocca del lupo* (The Mouth of the Wolf) (2009), *Il passaggio della linea* (Crossing the Line) (2007)

¹ Royal Palace

² Criminal secret society emerging during the late 19th century in the Kingdom of Naples

BELLA E PERDUTA

LOST AND BEAUTIFUL

BELLA Y PERDIDA

ITALIA

2015

87'

16mm

color

DIRECCIÓN

Pietro Marcello

GUIÓN

Maurizio Braucci

Pietro Marcello

FOTOGRAFÍA

Pietro Marcello

Salvatore Landi

EDICIÓN

Sara Fgaier

REPARTO

Sergio Vitolo

Gesuino Pittalis

Elio Germano

PRODUCCIÓN

Avventurosa

Rai Cinema

Mario Gallotti

Istituto Luce Cinecittà,

Fondazione Cineteca di Bologna

DISTRIBUCIÓN

The Match Factory

El cine de Pietro Marcello tiene el hechizo de un cuento. Con el afán de describir y entender el mundo contemporáneo, Marcello aplica un método particular: es en el tejido de una fábula, donde urde la trama de personajes de carne y hueso cuyas experiencias se inspiraron en historias que el director encontró antes en una búsqueda documental.

El héroe de **BELLA E PERDUTA** es el ángel de Carditello —*reggia*¹ borbónica del sur de Italia saqueada por la *camorra*² y convertida en basurero—. Una belleza nacional que se vuelve símbolo de degradación ocasionada por la violencia. En las imágenes de archivo desfilan las poblaciones aledañas en protesta sin dejar en claro contra quién se manifiestan. La premisa documental de la película se convierte entonces en la alegoría de una Italia que se está disgregando, como sugiere el título inspirado en el "Nabucco" de Giuseppe Verdi, que fue himno de reivindicación de una nación dominada. Tommaso Cestrone es el personaje real que nos conecta con la dimensión del mito y que con su desaparición lleva su historia a un nivel ejemplar.

En la *comedia del arte* —estilo de teatro popular nacido en el siglo XVI en Italia—, Polichinela encarna la cultura popular napolitana: es comentador político, figura melancólica; su inherente ambigüedad sirve de puente entre lo malo y lo bueno, la estupidez y la astucia, los vivos y los muertos, la ciudad y el campo. Los animales son los mediadores entre la naturaleza y el hombre, y en medio del mundo de los vivos y los muertos está Polichinela, llamado a rescatar aquella conexión con el mundo natural que parece haberse perdido.

La fotografía combina fragmentos de película y registros digitales acompañados tanto por música como por comentarios poéticos. Marcello define un estilo propio. Desde su anterior película *La bocca del lupo* (2009), construye un tiempo incierto que es presente y pasado, a la vez nuestra tradición y lo que nos rodea en una especie de parábola escrita en indicativo, metáfora de un país en renuncia.

Eva Sangiorgi

¹ Palacio real

² Sociedad secreta de delincuentes que hizo su aparición a principios del s. XIX en el reino de Nápoles

CHEVALIER



CHEVALIER opens with a panoramic shot of a coast in which two men can be seen returning from diving. The shot is held for a while and in its duration there is open room for questions. The final shot will be somewhat similar; only it won't show a coast, but a harbour. Time duration is felt. Those who know how to sustain a shot for a long time are those interested in filming as if shots themselves were posing questions.

From one side to the other, from coast to harbour, this is the real time of a film in which the scenery is the ocean and a little boat floating in it. Several men return to their houses after diving. During the wait, or the journey, a game offers Tsangari the opportunity to undertake a systematic exploration of masculinity.

In *Chevalier*, due to the fact the film is an inquiry on masculinity, the men sailing in the boat are well defined prototypes: *machos*, effeminate, powerful ones, sensitive ones, and fools. The boat is a floating behavioral laboratory where acts are triggered by a game suggested at a certain moment. The goal of the game is to find out which one among them is the best man. It doesn't matter what the activities to measure and compare effectiveness are, but rather understanding that the masculine world articulates around competition. To compete defines masculinity in this world; and this principle, in an undirect way, can account directly for the Greek crisis. Permanent competition and endless training constitute the matrix of capitalist subjectivity, a byproduct of *macho* imagery.

Chevalier can pass for a light movie, occasionally humorous, protected by its own abstraction (the laboratory) and its surface (a little boat in the sea), but this film grows as days pass by. Tsangari gives us enough hints that she has matured as a filmmaker. The director has abandoned symbolic pyrotechnics at the service of cinema and prefers now contention and modesty to tune in with her times.

Roger Koza

42

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival de Cine de Londres, Competencia Internacional, Mejor Película; Festival Internacional de Cine de Sarajevo, Competencia Internacional, Mejor Actor, Mención Especial del Jurado; Festival Internacional de Cine de Hamburgo

FILMOGRAFÍA SELECTA

Chevalier (2015), *Attenberg* (2010), *Reflections* (2009), *The Slow Business of Going* (2001)

GRECIA
2015

99'
hd
color

DIRECCIÓN

Athina Rachel Tsangari

GUIÓN

Athina Rachel Tsangari

Efthimis Filippou

FOTOGRAFÍA

Christos Karamanis

GSC

EDICIÓN

Matt Johnson

Yorgos Mavropsaridis

SONIDO

Leandros Ntounis

REPARTO

Yorgos Kentros

Panos Koronis

Vangelis Mourikis

Makis Papadimitriou

Yorgos Pirpassopoulos

Sakis Rouvas

Yiannis Drakopoulos

Nikos Orfanos

Kostas Philippoglou

PRODUCCIÓN

Faliro House

Haos Film

Nova

The Match Factory

DISTRIBUCIÓN

The Match Factory

CHEVALIER empieza con un plano general de una costa en la que se divisa a unos hombres que vienen de bucear. El plano se sostiene por un rato y en su duración hay lugar para las preguntas. El plano final será similar, pero ya no será un plano de una costa sino de un puerto. La duración se hace sentir. Quienes saben sostener un plano mucho tiempo son aquellos a los que les interesa filmar como si el plano se tratara de una pregunta.

De un lado al otro, de la costa al puerto, es el tiempo real de una película cuyo escenario es el océano y un barco pequeño que flota en él. Varios hombres regresan a sus casas tras practicar buceo. En la espera, o en el viaje, se propone un juego, que le sirve a Tsangari para poner en funcionamiento una exploración sistemática de la masculinidad.

En *Chevalier*, debido a que se trata de una indagación sobre lo masculino, los hombres que viajan en el yate son prototipos bien definidos: están los machos, los afeminados, los poderosos, los sensibles, los tontos. El barco es un laboratorio flotante de conductas incitadas por un juego que se propone en un determinado momento. Éste consiste en saber cuál, entre todos ellos, es el mejor de todos los hombres. No importa cuáles son las actividades para medir y comparar la efectividad, sino entender que todo el universo masculino se articula en torno a la competencia. Competir define el ser masculino en el mundo, y es este principio, oblicuamente, lo que puede remitir de manera directa a la crisis griega. La competencia permanente, el entrenamiento sin tregua, constituyen la matriz de la subjetividad capitalista propia de un imaginario de machos.

Chevalier puede parecer una película liviana, ocasionalmente humorística, protegida por su propia abstracción (el laboratorio) y su superficie (una pequeña embarcación en altamar), pero este film crece a medida que pasan los días. Es que Tsangari da indicios suficientes de que aquí ha crecido como cineasta. La directora ha dejado la pirotecnia simbólica al servicio del cine y prefiere la contención y el recato para sintonizar con su época.

Roger Koza

43



highways connecting the Federal Capital of Argentina. In its walls we find palimpsests advertising current candidate's projects; thus, campaign aphorisms are urgent and have an expiration date at the same time. Painted walls are an indirect chronicle of actuality.

A big part of **CUERPO DE LETRA** shows crews of independent wall writers painting their signs at night, by the side of roads where cars never stop passing. Car traffic becomes a path into trance and, right from the beginning, the sound and visual concept tries to induce us to perceive these letter artists' experience. Mesmeric fades between moving shots and a soundtrack that at times drifts away from what is being seen work as a filmic mind-altering drug. Before telling us how everything works, the director and his crew prepare our perceptual system—that we perceive space just as the film protagonists do is a must.

Little by little, D'Angiolillo unveils the way these crews of letter artists work; usually, they all have a leader; also, they all compete with each other for the walls as symbolic territories and they are politically neutral. Politicians fight over power; street letter artists fight over walls. And when the season opens, these paintbrush-and-bucket warriors will march right on to the front, unstoppable. The final battle is announced; the result of an election is also a measure for the efficacy of their signs—this is something that is being tested too. And a final word of advice might be needed—don't mess with the powers that be. The final minutes could perfectly fit into a Western.

Roger Koza

44

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; Festival Internacional de Cine de Hamburgo; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional Pachamama - Cine de Fronteira, Mostra Competitiva de Longas, Mejor Película Universidad Federal do Acre; Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata - Festifreak, Competencia de Largometrajes Argentinos, Mejor Largometraje; FIDOCs. Festival Internacional de Documentales de Santiago, Competencia Latinoamericana, Mención Especial del Jurado

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Cuerpo de letra (Embodied Letters) (2015), *Hacerme feriante* (Become a Stall Holder) (2010)

CUERPO DE LETRA

EMBODIED LETTERS

ARGENTINA
2015

77'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Julián D'Angiolillo
FOTOGRAFÍA
Matías Iaccarino
EDICIÓN
Lautaro Colace
Julián D'Angiolillo
SÓNIDO
MÚSICA
Pablo Chimenti
REPARTO
Ezequiel Amorelli
Freddy Marske
PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Andes Cine
El Nuevo Municipio

Después de una película magnífica como *Hacerme feriante*, Julián d'Angiolillo aquí redobla su búsqueda por entender las prácticas marginales que se inscriben en el orden público. Antes fue la economía paralela de La Salada (un mercado paralelo del gran Buenos Aires), ahora la propaganda política alternativa. El espacio elegido, pues para el director el espacio como tal es ya una cuestión política, es el radio de las autopistas que sirven de acceso a la Capital Federal. Esas paredes son palimpsestos para las propuestas de los candidatos de turno. El aforismo de campaña tiene entonces tanta caducidad como urgencia. La pintada es una crónica indirecta de la actualidad.

Gran parte de **CUERPO DE LETRA** pasa por observar a los grupos de letristas independientes que pintan esas paredes por las noches al lado de una ruta en la que los coches no dejan de pasar. El tránsito es aquí una vía para el trance, y ya desde el inicio el concepto sonoro y visual intenta introducir en la percepción la experiencia de estos artistas de las letras. Los hipnóticos fundidos de planos en movimiento y una banda sonora que se disloca en ocasiones de lo visto operan como una droga cinematográfica que altera la percepción. Antes de contar cómo funciona todo, el director y su equipo preparan el sistema perceptivo. Es necesario sentir el espacio como los protagonistas.

De a poco, D'Angiolillo descubre las formas de trabajo de estos grupos, que suelen tener un líder y disputarse las paredes como territorios simbólicos y que además son políticamente neutros. Los políticos se disputan el poder; los letristas de la calle, las paredes. En el inicio de la veda, los combatientes de la brocha y los baldes de pintura irán al frente y nada los detendrá. Una batalla final se anuncia; el fin de una elección es también la medición de la eficacia de la estética de los signos, algo que se pone a prueba. Vale aclararlo: con el poder no se juega. Los minutos finales podrían ser de un western.

Roger Koza



Year 1519, before entering the capital of the Aztec Empire, Mexico-Tenochtitlan, Hernán Cortés, the Conquistador, sends a three-men expedition to the Popocatepetl Volcano. Captain Diego de Ordaz, accompanied by soldiers Gonzalo and Pedro, is in charge of a mission to explore and open a route through the volcano, and also to find sulfur to make gun powder. It is a strategic mission of great importance for the interests of the conquering army.

Co-directed by Yulene Olaizola and Rubén Imaz, **EPITAFIO** shows, as closely as possible, three men facing the forces of nature and the fear of the unknown in an excursion that transforms into an odyssey. The film is a captivating visual progression: after the magnificent chiaroscuro of the initial sequence—in a forest where conquistadores and Indians appear—the landscape turns drier and drier as the three protagonists ascend. The surroundings turn into a desolate place, inhabited only by rocks, snow, and fog; and magnificently photographed by Emiliano Fernández, a fine connoisseur of the mountain.

At the same time, the film is a spiritual *crescendo* where, little by little, rationality fades away as they near the summit: due to the lack of oxygen, hallucinations begin and their Christian faith stumbles; or inversely, it is reaffirmed and hardened, as if the characters were fighting against the sacred volcano not only with their bodies, but also with their minds.

With great care for detail in terms of wardrobe, gestures, and dialogues, meticulously thought out and staged, *Epitafio* is a historical film of unique and singular cinematic language, an initiation journey similar to a psychedelic experience.

One of the most symptomatic events of the encounter between the New and the Old World, the conquest of the city of Mexico-Tenochtitlan, is a topic almost absent in the history of cinema. With *Epitafio*, Olaizola and Imaz capture on the screen the moment before the entering of the Spanish army into Moctezuma's empire, and open a cinematic route with powerful images, achieving a mystical atmosphere that permeates the mind.

Sébastien Blayac

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Black Nights. Festival Internacional de Cine de Tallin, Competencia Internacional, Mejor Fotografía

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Yulene Olaizola
Epitafio (Epitaph) (2015), *Fogo* (2012), *Paraísos artificiales* (2011), *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo* (2008)
Rubén Imaz
Epitafio (Epitaph) (2015), *Cefalópodo* (2010), *Familia Tortuga* (2006)

EPITAFIO

EPITAPH

MÉXICO
2015

82'
hd
color

DIRECCIÓN

Yulene Olaizola
Rubén Imaz

FOTOGRAFÍA

Emiliano Fernández
EDICIÓN

Yulene Olaizola
SONIDO

José Miguel Enríquez
Pablo Fernández

MÚSICA

Pascual Reyes
Alejandro Otaola

REPARTO

Xabier Coronado
Martín Román
Carlos Triviño

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN
Piano

Año 1519, antes de entrar a la capital del Imperio azteca México-Tenochtitlan, el conquistador Hernán Cortés envía una expedición de tres hombres al volcán Popocatépetl. El capitán Diego de Ordaz, acompañado de los soldados Gonzalo y Pedro, están encargados de explorar y abrir una ruta a través del volcán, así como de traer azufre para hacer pólvora. Es una misión estratégica de gran importancia para los intereses del ejército conquistador.

Codirigida por Yulene Olaizola y Rubén Imaz, **EPITAFIO** filma lo más cerca posible a tres hombres que afrontan las fuerzas de la naturaleza y el miedo a lo desconocido en una excursión que se convierte en una odisea. La película es una cautivadora progresión visual: después del magnífico claroscuro de la secuencia inicial –en un bosque donde aparecen conquistadores e indígenas–, el paisaje se vuelve más árido a medida de que los tres protagonistas ascienden. Entonces el entorno se convierte en un lugar desolado habitado únicamente por rocas, nieve y neblina; magníficamente fotografiado por Emiliano Fernández, un fino conocedor de la montaña.

Asimismo, el film es un *crescendo* espiritual donde poco a poco la racionalidad se desvanece al acercarse a la cima: con la falta de oxígeno aparecen las alucinaciones, la fe cristiana vacila o al contrario, se reafirma y endurece, como si los personajes estuvieran luchando contra el sagrado volcán no sólo con sus cuerpos, sino también con sus mentes.

Con una gran preocupación por el detalle del vestuario, de los gestos y de los diálogos y una puesta en escena meticulosamente pensada, *Epitafio* es una película de época atípica al lenguaje cinematográfico singular, un viaje iniciático parecido a una experiencia psicodélica.

Tal vez de los eventos más sintomáticos del encuentro entre el antiguo y nuevo mundo, la conquista de la Ciudad de México-Tenochtitlan, es un tema ausente en la historia del cine. Con *Epitafio*, Olaizola e Imaz plasman en la pantalla el momento previo al ingreso del ejército español al imperio de Moctezuma, y abren una ruta cinematográfica con poderosas imágenes, alcanzando una atmósfera mística que se impregna en la mente.

Sébastien Blayac



of his lungs walks out his apartment and finds his neighbor, Patrascu, standing there. A little later, Patrascu's wife calls him—their neighbor, a young woman, is dead.

Patrascu functions as a gravity center where all the signs present in the film converge. The wife, the somnambulistic son, Patrascu's mother, the suspected killer, the policeman, they all appear, step by step, and offer a dramatic impulse to Patrascu's inner experience torn between his commitment to truth and to non-participative distance. The burden of the character's moral predicament increases after each of his interactions, which is an omen for a growing malaise that will eventually lead to his emotional explosion. At some point, there will be a body combat and this will be a fabulous moment in which we are able to take a glimpse at the reasons why a man can feel and focus in his fist all the unstoppable anger he hasn't been able to express.

UN ET AJ MAI JOS uses off-screen elements with great mastery and that's what makes this film so unique. Everything is expressed without the other, or the others, being visible at first. The ambience sounds, the equalization of the specific musicality of a house, all of these elements represent an orchestration of signs which prepares each of the scenes. And though sound does determine what we see, the meticulous score doesn't entail a lack of care in cinematography, which is just as remarkable as the sound.

There are some filmmakers who still want to film the movements of the consciousness and their impact over behavior. Consciousness remains off-screen while acts are there to be seen—Radu Muntean knows how to film the inner space of moral deliberation.

Roger Koza

48

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Selección Oficial, Mejor Guión, Mejor Actor; Festival de Cine de Hamburgo, Premio Productores de Hamburgo

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Un etaj mai jos (One Floor Below) (2015), *Vorbitor* (Visiting Room) (2011), *Marti, dupa Craciun* (Tuesday, After Christmas) (2010), *Boogie* (2008), *Hîrtia va fi albastră* (The Paper Will Be Blue) (2006), *Furia* (2002)

UN ET AJ MAI JOS

ONE FLOOR BELOW

UN PISO MÁS ABAJO

RUMANIA
2015

93'
hd
color

DIRECCIÓN

Radu Muntean

GUIÓN

Alexandru Baciu
Radu Muntean
Razvan Radulescu

FOTOGRAFÍA

Tudor Lucaciu

EDICIÓN

Alexandru Radu
SONIDO

Andre Rigaut

MÚSICA

Electric Brother

REPARTO

Teodor Corban
Iulian Postelnicu
Oxana Moravec

PRODUCCIÓN

Multi Media Est

DISTRIBUCIÓN

Films Boutique

A diferencia de *Marti, dupa Craciun*, aquí no es el adulterio lo que se desea explorar sino el compromiso con la verdad. La trama es tan sencilla como una sentencia publicitaria: un hombre que vive con su hijo y su mujer oye la pelea de una pareja de vecinos desde la escalera. Jamás los ve pelearse, pero si alcanza a oír los temas que precipitan la contienda doméstica. Inesperadamente, el joven que estaba a los gritos sale del departamento y se topa con su vecino, Patrascu. Un poco después, Patrascu recibirá un llamado de su esposa: la joven vecina ha muerto.

Patrascu funciona como un centro de gravedad en el que convergen todos los signos de la película. La esposa, el hijo sonámbulo, la madre de Patrascu, el presunto asesino, el agente de policía se van escalonando para aparecer y estimular dramáticamente la experiencia interior de Patrascu, la cual se dirime entre el compromiso con la verdad y la distancia no participativa. El peso de la deliberación moral del personaje se acrecienta por cada instancia de interacción, de lo que se predica un crecimiento de malestar que llevará a una explosión emocional. En algún momento fabuloso en el que se consigue divisar el móvil que lleva a que un hombre sienta y concentre en su puño toda su bronca, una furia incontenible que no ha encontrado una forma de expresión.

Lo distintivo de **UN ET AJ MAI JOS** estriba en el uso magistral del fuera de campo. Todo se expresa primero sin que el otro o los otros estén visibles. El trabajo sobre el sonido ambiente, la ecualización de la musicalidad concreta de una casa constituyen una orquestación de signos que prepara todas las escenas. El sonido determina lo visto. Que se trabaje sobre el sonido no implica ningún descuido frente a los encuadres, no menos notables.

Existen cineastas a los que todavía les preocupa filmar los movimientos de la conciencia y el impacto sobre las conductas. La conciencia es el fuera de campo de los actos. Radu Muntean sabe muy bien cómo filmar el espacio interior de las deliberaciones morales.

Roger Koza



and typical Western ignorance is erased through a remarkable *mise en scène* and a point of view which doesn't entail insulting the invader, but understanding the complexity of relations established with him.

Fahdel opens his "country home movie" by filming the everyday lives of his family; gradually, he mixes in his neighborhood and then the whole city reaching to the outskirts of Baghdad. Without even realizing it, during the first two hours and a half of the film we learn a whole lot about local mores and household stratification, about the ways affection is exchanged in a family, about a whole region's culture—a culture which apparently is secular rather than religious. The opening historical context is that of the days before the American invasion, just a little before March, 2003. No comments or specific details about the 1991 Gulf War and its consequences are needed. The first part of the film ends right there; our "tourist guide" is Haidar, the director's nephew, whom we see as he grows and whose vitality and curiosity represent the pervasive dignity of Fahdel's masterpiece.

The invasion always remains off-screen and the second part deals exclusively with a structural observation of collateral damages of Bush Jr.'s incursion in those faraway lands allegedly filled with weapons of mass destruction. It is revealing to see how after the arrival of the Americans a whole way of life is swept away and how the current status quo entails rampant corruption, destruction of History and its archives (including a film institute and all of its films), and the establishment of an order similar to that of the Far West. At the end something happens—it synthesizes the whole abjection of war and the absurd logic that justifies these so-called *civilizing* endeavors.

Roger Koza

50

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Visions du Réel. Festival Internacional de Cine, Competencia Internacional, Sesterce d'or; Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Doc Alliance; Festival Internacional de Documentales DMZ, Competencia Internacional, Mejor Largometraje; Festival Internacional de Documentales de Yamagata, Competencia Internacional, Premio a la Excelencia, Premio Citizen; Encuentro Internacional de Documentales de Montreal, Gran Premio, People's Choice Award; Festival de Cine de Cartago, Competencia de Documentales, Tanit de Plata

FILMOGRAFÍA SELECTA

Homeland (Iraq Year Zero) Patria (Irak, año cero) (2015), *Dawn of the World, Fiction* (2008)

HOMELAND (IRAQ YEAR ZERO)

PATRIA (IRAK, AÑO CERO)

IRAK - FRANCIA
2015

334'
dvcam
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
SONIDO
Abbas Fahdel

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Abbas Fahdel

¿Qué sabíamos de los iraquíes? Prácticamente nada. Lo último que habíamos visto sobre ellos era una película de un gran director estadounidense que los retrataba a la distancia y casi siempre por la mira de una sofisticada metralleta. Por suerte existen películas extraordinarias como *Homeland (Iraq Year Cero)*, de Abbas Fahdel, en la que todo lo que creímos saber se cancela y la característica ignorancia occidental es conjurada por la gracia de una puesta en escena admirable y un punto de vista que no necesita injuriar al invasor, pero sí entender las relaciones complejas que se establecen con él.

Fahdel arranca su *country home movie* filmando la cotidianidad de toda su familia, y en la medida en que lo hace va incorporando paulatinamente el barrio, la ciudad y las afueras de Bagdad. Sin darnos cuenta, en las primeras dos horas y media se aprende muchísimo sobre las costumbres y el orden doméstico, las formas de intercambio afectivo familiar y la cultura general de toda una región, que parece más secular que religiosa. El contexto histórico inicial es el previo a la invasión estadounidense, un poco antes de marzo de 2003, y no faltarán algún comentario y una exposición precisa, incluyendo sus consecuencias, acerca de la Guerra del Golfo en 1991. La primera parte culmina ahí y el "guía turístico" es Haidar, el sobrino del director, a quien vemos crecer y cuyo vitalismo y curiosidad constituyen la ubicua dignidad de esta obra maestra de Fahdel.

La invasión quedará en fuera de campo, y toda la segunda parte se circunscribe a observar estructuralmente los efectos colaterales de la incursión de Bush hijo en esas tierras lejanas y supuestamente plétóricas de armas de destrucción masiva. Resulta revelador cómo desde la presencia estadounidense en adelante toda una forma de vida es arrasada mientras cunde la corrupción, la destrucción de la Historia y sus archivos (incluyendo un instituto de cine y todas sus películas) y la instauración de una especie de Lejano Oeste. En el desenlace, sucederá algo que sintetiza la abyección de las guerras y el absurdo de la racionalidad que pretende justificar estas empresas "civilizadoras".

Roger Koza



How to give a cinematic expression to teenage love? Without a doubt, Portuguese director João Nicolau gives a good answer to this question in his second film, in which he pries deeply into the falling in love of a 15-year-old girl, Rita (the beautiful and natural Júlia Palha, in her extraordinary debut in cinema), who spends her summer days in a residential neighborhood in Lisbon with her neighbor and redhead friend Sara (Clara Riedenstein, also a new face on celluloid).

The visit to the exposition given by their new neighbor Filipe (an older man, photographer, and father to a daughter) about the Melanesia region, will awaken in Rita an unprecedented passion.

In *JOHN FROM*, João Nicolau (also an editor of some short films and actor in the first full-length film by Miguel Gomes) is reaffirmed as a subtle portrayer of adolescence and also as an urban poet, since the neighborhood—the same one where the director and the co-scriptwriter, his sister Mariana Ricardo, also a collaborator of Gomes, grew up in—works as one more character in this movie, magnificently filmed in 16 mm by Mário Castanheira.

Not without humor, but cunningly avoiding to pass judgment, the movie observes the attraction felt by a girl to an older man. It is not a moral film, but one deeply and beautifully human, that explores the metamorphosis of the juvenile internal universe, specifically Rita's passion (there is barely a shot where she is absent), which submerges us in an exotic and supernatural atmosphere.

If it is true that it begins as a naturalist film, the aesthetics of *John From* do not adjust to the common rules of narrative. This is a film with codes of its own, just like the peculiar language of the teenage girls. The first sign of this will come a few minutes into the film, when the same action—a sentence uttered by Rita—is repeated in the exact same manner, although filmed from a different point of view, which signals to the audience that the film will transform along with the oneiric and passionate world of its character.

52

Definitely, *John From* is a beautiful enigma with which Nicolau imposes himself as a figure in the new generation of Portuguese cinema.

Sébastien Blayac

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de São Paulo; Festival Internacional de Cine de Turín; Festival de Cine Europeo de Sevilla

FILMOGRAFÍA SELECTA

John From (2015), *A espada e a rosa* (The Sword and the Rose) (2010)

JOHN FROM

PORUGAL - FRANCIA

2015

98'
35mm
color

DIRECCIÓN

João Nicolau

GUIÓN

João Nicolau
Mariana Ricardo

FOTOGRAFÍA

Mário Castanheira

EDICIÓN

Alessandro Comodin
João Nicolau

MÚSICA

Hugo Leitão

SONIDO

Miguel Martins
REPARTO

Júlia Palha
Clara Riedenstein
Filipe Vargas
Leonor Silveira
Adriano Luz

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN
O Som e a Fúria

¿Cómo plasmar cinematográficamente el amor adolescente? Sin duda, el director portugués João Nicolau da una respuesta acertada con su segunda película, en la que se inmiscuye profundamente en el enamoramiento de una chica de 15 años, Rita (la guapa y natural Júlia Palha, un extraordinario debut en el cine), quien pasa sus días de verano en un barrio residencial de Lisboa junto a su vecina y amiga pelirroja Sara (Clara Riedenstein, también un rostro nuevo en el celuloide).

La visita a una exposición sobre la región de Melanesia de su nuevo vecino Filipe —un hombre mucho mayor, fotógrafo y padre de una hija—, despertará en Rita una pasión amorosa sin precedentes.

Con *JOHN FROM*, João Nicolau (también editor de algunos cortometrajes y actor del primer largometraje de Miguel Gomes) se reafirma como un sutil retratista de la adolescencia y también como un poeta de la urbanidad, pues el barrio (el mismo donde creció el director y la coguionista, su hermana Mariana Ricardo, también colaboradora de Gomes) funciona como un personaje de la película magníficamente filmado en 16mm por Mário Castanheira.

No carente de humor, la película observa la atracción de una chica hacia un hombre mayor pero evita astutamente emitir un juicio. No es un film moral, sino uno profundo y hermosamente humano que explora la metamorfosis del universo interno juvenil, específicamente la pasión de Rita (casi no hay un plano donde ella no aparezca), lo que nos sumerge en una atmósfera exótica y sobrenatural.

Si es verdad que empieza como una película naturalista, la estética de *John From* no se ajusta a las reglas de una narrativa corriente. Este un film con códigos propios, igual que el peculiar lenguaje de las adolescentes. La primera señal de ello llegará a los pocos minutos, cuando la misma acción —una frase de Rita— se repite de manera exacta, aunque filmada desde un punto de vista distinto, lo que le anuncia al espectador que el film se transformará al mismo tiempo que el mundo onírico y apasionado de su personaje.

En definitiva, *John From* es un bello enigma con el cual Nicolau se impone como una figura de la nueva generación del cine portugués.

Sébastien Blayac



Chen is also a poet and an ex-convict, a paradoxical double condition of which a sensibility stems that permeates the narrative indetermination of the film and some secondary plots linked to the mafia, a past heritage of the main character, and some anecdotes related to a primitive entity that sometimes lurks on the roads.

After the magnificent presentation of the two main characters through a semicircular sequence shot at the beginning, a fragment of the *Diamond Sutra* will be read, which gives context to this journey through space and time where the story folds into itself as if it were a continuous dream in which there's a poetic reflection on time as an existential phenomenon.

The *mise en abyme* (marked by the unannounced dreams) is programmatic, because ultimately it's about showing the lack of substance of the three qualities of time (past, present, and future), which reaches a climax in a dazzling 41-minute-long sequence shot around Dangmai, a virtuoso sequence that agglutinates the whole perimeter of a region and palpitates, second after second, with the whole life of a community. A justified sequence, moreover, because of its philosophical complexity, since in that same uninterrupted segment the boy that Chen is about to look for appears on the scene as a young man and the wife of the dead-for-quite-a-while doctor is reunited with her husband to go to a pop concert on the street. A dream of dreams? Tathagata's illumined perception of reality?

Be it as it may, the young 26-year-old director exhibits an absolute control of (filmic) space, and an admirable confidence to build a story that scorns linear logic and institutes itself as a dream in verse. Remarkable.

54

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno, Concorso Cineasti del Presente, Mejor Director Emergente, First Feature, Mención Especial; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Festival Internacional de Cine de los Tres Continentes, Competencia Oficial, Mejor Película

FILMOGRAFÍA SELECTA

Lu bian ye can (Kaili Blues) (2015)

LU BIAN YE CAN

KAILI BLUES

EL BLUES DE KAILI

CHINA
2015

110'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Bi Gan

PRODUCCIÓN

Wang Zijian

Shan Zuolong

Li Zhaoyu

FOTOGRAFÍA

Wang Tianxing

EDICIÓN

Qin Yanan

SONIDO

Liang Kai

MÚSICA

Lim Gióng

REPARTO

Chen Yongzhong

Zhao Daqing

Luo Feiyang

Xie Lixun

Zeng Shuai

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

China Film (Shanghai)
International Media Co., Ltd

La historia parece sencilla: dos médicos que trabajan en una clínica de la ciudad de Kaili tienen cuestiones pendientes que resolver en el pequeño pueblo de Dangmai, lugar en el que todavía viven los miao, una etnia minoritaria. Chen Sheng decidirá viajar hasta ahí para buscar a su sobrino y cumplir también con el deseo de su colega, una mujer mayor que quiere hacerle llegar algunos obsequios a un viejo amigo (y quizás un amor) al que no ve hace tiempo. Chen es también poeta y exconvicto, doble condición paradójica de la que se desprende una sensibilidad que marca la indeterminación narrativa del film y algunas subtramas vinculadas a la mafia, un matrimonio pretérito del protagonista y algunas anécdotas relacionadas con una entidad primitiva que a veces acecha en las carreteras.

Después de la magnífica presentación de los dos personajes principales a través de un plano secuencia semicircular en el inicio, se leerá un fragmento del *Sutra del diamante*, el cual contextualiza este viaje espaciotemporal y donde el relato se pliega sobre si mismo como si se tratara de un ensueño continuo en el que se indaga poéticamente acerca del tiempo como fenómeno existencial.

La puesta en abismo (marcada por los sueños no anunciados) es programática, porque en última instancia se trata de (de)mostrar la insustancialidad de las tres cualidades del tiempo (pasado, presente y futuro), lo que alcanza su apoteosis en un deslumbrante plano secuencia de 41 minutos alrededor de Dangmai, secuencia virtuosa en la que se agluta todo el perímetro de una región y palpa segundo a segundo la vida entera de una comunidad. Secuencia justificada, además, por su complejidad filosófica, ya que en ese mismo segmento ininterrumpido el niño que Chen está por ir a buscar aparece en escena ya siendo joven y la esposa del médico que ha muerto hace mucho tiempo atrás se reencuentra con su marido para ir a escuchar un concierto pop en la vía pública. ¿Un sueño de sueños? ¿La percepción iluminada del Tathagata sobre lo real?

Sea como fuere, el joven director de 26 años exhibe un dominio absoluto del espacio (cinematográfico) y una confianza admirable para construir un relato que desafía la lógica lineal y se instituye como un sueño que se despliega en verso. Notable.

Roger Koza



Andy Guérif had already offered us an original reading of painter Duccio da Buoninsegna's work in *Cène* (2004). This time, his work focuses on a reinterpretation of "Maestà de María", an altarpiece behind the altar of the Cathedral of Sienna made by the same artist in the dawn of the 14th century and which is considered to be his masterpiece.

Back then, paintings decorating sacred altars were made movable, which caused the frame of this artwork to take its own architectural consistency, reinforcing its presence and the relation of images and the supporting materials. Guérif creates a new relationship between the viewer and the painting: he reproduces every scenario in detail and instills life into it in a temporal succession. The paintings become animated according to the principle of living paintings (*tableaux vivants*) and, in this case, linked into sequences. We deal with 26 episodes of the Passion of Christ that originally had a purpose that was both ornamental and pedagogic. We are witnesses to a marvel of portraits becoming alive until the climax arrives in an image painted by the master of Sienna which is revealed during a few seconds of silence; in time, each painting prepares, even before our eyes, the event that will take place later.

In this way, Guérif connects the language of the *Trecento* and cinematic representation, which allows us to keep track of the story in its different stages. This is a reflection between the gothic narrative (where temporal succession is achieved at the same time as the vision of the work as a whole) and the space-time device that cinema is.

Andy Guérif offers us the gift of experiencing a journey into an art piece and being able to understand the tension existing between those days and the time of today. This is a cinema built upon the refinement of a language that discovers attractive new paths moving through the time and space dimensions.

Eva Sangiorgi

56

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella, Competencia Internacional

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Maestà, la Passion du Christ (Maestà, the Passion of Christ) (2015)

MAESTÀ, LA PASSION DU CHRIST

MAESTÀ, THE PASSION OF CHRIST
MAESTÀ, LA PASIÓN DE CRISTO

FRANCIA
2015

61'
hd
color

DIRECCIÓN
Andy Guérif
FOTOGRAFÍA
Marine Combes
Albert De Boer
Vincent Fribault
EDICIÓN
Cécile Pradere
SÓNIDO
Mickaël Barre
Gwen Labartha
REPARTO
Jérôme Auger
Mathieu Bineau
Jean-Gabriel Gohaux
Paul Beneteau
Guillaume Boissinot
Pierre Josse
François Guindon
Gregory Markovic
Louis Boudet
Lionel Da Rosa
Claude Colas
Emmanuel Rodriguez
Sébastien Raud
Xavier Barbarit
Gautier Pallancher
Clémence Henry
Emmanuelle Cosset

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Capricci Films

Andy Guérif ya nos había concedido una lectura original sobre la obra del pintor Duccio da Buoninsegna con *Cène* (2004). En este caso, su trabajo se enfoca en la reinterpretación de la Maestà de María, un retablo del mismo artista realizado a comienzos del siglo XIV que se encuentra detrás del altar de la catedral de Siena, y el que es considerado su obra maestra.

En ese entonces, las pinturas que adornaban el arca sagrada se habían hecho móviles, por lo que el marco tomó una consistencia arquitectónica propia, reforzando su presencia y la relación de las imágenes con los materiales de soporte. Pero Guérif crea una nueva relación del espectador con el cuadro: reproduce a detalle cada escenario y le da vida en sucesión temporal. Los cuadros se animan según el principio de *tableaux vivants*, en este caso, encadenados en secuencias. Se trata de 26 episodios de la Pasión de Cristo que originalmente tenían una finalidad tanto decorativa como pedagógica. Asistimos a la maravilla de ver retratos que toman vida hasta su culminación en la imagen que pintó el maestro sienés, revelada durante algunos segundos de silencio; al tiempo, cada cuadro prepara, aún frente a nuestros ojos, el acontecimiento que tendrá lugar después.

De esta manera, Guérif pone en conexión el lenguaje del *Trecento* con la representación cinematográfica, que permite seguir la composición de la historia en sus etapas. Se trata de una reflexión entre la narrativa gótica –donde la sucesión temporal es lograda al tiempo que la visión de la obra en conjunto– y el dispositivo espacio-temporal que es el cine.

Andy Guérif nos regala la experiencia de viajar dentro de la obra y entender la tensión existente entre aquel tiempo y el contemporáneo. Este es un cine construido a partir de la refinación de su lenguaje, que hoy día descubre atractivos caminos moviéndose a través de sus dimensiones de tiempo y espacio.

Eva Sangiorgi

THE OTHER SIDE

EL OTRO LADO



Drugs, alcohol and violence are answers to a disfranchising society where those who are marginalized from it only find spaces within the glitches of the law. Roberto Minervini has built his filmic poetry on the description of the margins of the American dream, venturing into Louisiana after his Texas Trilogy (*The Passage*, *Low Tide*, *Stop the Pounding Heart*, FICUNAM, 2014).

In the first part of the film, Minervini manages to convey a close look, even an intimate one, into a group of disfranchised people (drug addicts, alcoholics, dealers, strippers) from which he captures imperfections and at the same time a profound humanity. This is the case of Mark, the main character, and his girlfriend, Lisa. They are disoriented individuals who are busy with precarious activities. However, they share the same needs and hopes as any other human being. This is a part of the United States that the rest of the country would prefer to ignore.

In the last third of the film, the attention is focused on a paramilitary group that has lost all confidence in State protection, which is why they organize their own army for self-defense, something that Minervini announces in the first scene of the film. This plot adopts a critical view on the blurred use of fire arms.

Minervini is capable of achieving a close-up view without a filter, of developing sincere empathy with characters who allow him to get close to situations of a very crude and intimate nature. We are not in front of a slice of life put onto the screen: Minervini's work is outstanding from a narrative and dramatic point of view, his characters represent themselves and reinterpret their everyday life, which turns random—yet not any less real—results. I mean, the film shows the harsh spontaneity of life, but also a complex and sensitive reflection on it. The brutality of the film is *the other side* of a violence inherent to the system.

Eva Sangiorgi

58

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes; Festival Internacional de Cine de Busan, Premio Cinéfilo; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Sección Oficial, Mejor Director, Mejor Fotografía

FILMOGRAFÍA SELECTA

The Other Side (El otro lado) (2015), *Stop the Pounding Heart* (2013), *Low Tide* (2012), *The Passage* (2011)

FRANCIA - ITALIA
2015

92'
hd
color

DIRECCIÓN
Roberto Minervini
GUIÓN
Roberto Minervini
Denise Ping Lee
FOTOGRAFÍA
Diego Romero Suárez-Llanos
EDICIÓN
Marie-Hélène Dozo
SONIDO
Bernat Fortiana Chico
Ingrid Simon
Thomas Gauder
PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Doc and Film International

Droga, alcohol y violencia son la respuesta hacia una sociedad excluyente, donde los marginados encuentran espacios en las fallas de su legalidad. Roberto Minervini ha construido su poética cinematográfica en la descripción de los márgenes del sueño americano, para después de su Trilogía de Texas (*The Passage*, *Low Tide*, *Stop The Pounding Heart*, FICUNAM 2014), aventurarse hacia Luisiana.

En la primera parte de la película, Minervini consigue una mirada cercana, hasta íntima, de un grupo de personas marginadas—drogadictos, alcohólicos, *dealers*, *strippers*—de las que captura imperfecciones y al mismo tiempo una profunda humanidad. Este es el caso de Mark, el personaje principal, y de su pareja Lisa. Ellos son personas despistadas que se ocupan de actividades precarias. Sin embargo, comparten las mismas necesidades y esperanzas que cualquier otro ser humano. Se trata de una parte de Estados Unidos de la que el resto de ese país preferiría ignorar su existencia.

En el último tercio del film, la atención se enfoca en un grupo de paramilitares que han perdido confianza en la protección del Estado, por lo que organizan su propio ejército de autodefensa, que ya Minervini anuncia en la primera escena de la película. Este argumento esboza una mirada crítica al uso difuso de armas de fuego.

Minervini es capaz de realizar un acercamiento sin filtro que construye una sincera empatía con los protagonistas, y que permite acercarse a situaciones de cruda intimidad. No nos encontramos frente a un extracto de la realidad puesta en pantalla: Minervini trabaja la construcción narrativa de un modo dramatúrgicamente sobresaliente de la película a través de los personajes que se autorepresentan y que reinterpretan su cotidianidad, lo que da un resultado azaroso, pero no menos real. Es decir, la película tiene la dura espontaneidad de la vida, pero la complejidad y sensibilidad de una reflexión acerca de ella. La brutalidad de la película es *el otro lado* de una violencia inherente al sistema.

Eva Sangiorgi

59



much more than just a construction erected among others, it is an infinite and uniform entity that houses many migrant families in the outskirts of Toronto. The shot is superb, and it will not be the only one.

As in most of Pereda's films, there is a tension between the realms of fiction and documentary, or rather a lack of distinction that causes wonder over the paradox of all representation and its implicit plea for truth. But here, there is a twist that is expressed in a beautiful concern: Where does fiction come from? Men are able to (re)describe creatively their experiences, to appeal to legends of another time, and to re-elaborate their own dreams. Here are the noble stuffs of fiction.

A couple of Hungarian gypsies go on telling about a film they wrote for some directors—whom we never see—and which will be shot soon, with a total shooting schedule of a week. The actual film by Bussmann-Pereda is really about the preparation for that other film, and it focuses on how these migrants review the details of their script, centered on the story of a boy named Alex. One day, just after Alex wakes up and before he goes to school, the boy discovers a beak has grown in the place his mouth was and now his body is feathered. In the face of that metamorphosis, the reactions of his family will be diverse, and the possible film undertakes staging the consequences of such inexplicable phenomenon, which is also briefly seen in this film. But the mythical undercurrent is not exhausted in a timeless structure, since the protagonists are the children of their own historic time. Aren't migrants the conceptual characters, *par excellence*, of the most powerful (economic) fiction on Earth?

Roger Koza

60

FESTIVALES Y PREMIOS 2016 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlin

FILMOGRAFÍA SELECTA Andrea Bussmann
Tales of Two Who Dreamt (Historias de dos que soñaron) (2016)

Nicolás Pereda
Tales of Two Who Dreamt (Historias de dos que soñaron) (2016), *Minotauro (Minotaur)* (2015),
Los ausentes (The Absent) (2014), *Matar extraños (Killing Strangers)* (2013). *Los mejores temas (Greatest Hits)* (2012), *Veranos de Goliat (Summer of Goliath)* (2010), *Todo, en fin, el silencio lo ocupaba (All Things Were Now Overtaken By Silence)* (2010), *Perpetuum Mobile* (2009), *Juntos (Together)* (2009), *¿Dónde están sus historias? (Where Are Their Stories?)* (2007)

TALES OF TWO WHO DREAMT

HISTORIAS DE DOS QUE SOÑARON

MÉXICO - CANADÁ
2016

85'
hd, super 16mm
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
Andrea Bussmann
Nicolás Pereda
FOTOGRAFÍA
Noé Rodríguez
Andrea Bussmann
EDICIÓN
Andrea Bussmann
SÓNIDO
Dan Montgomery
Alejandro de Icaza
REPARTO
Sandorné Laska
Sandor Laska
Alexander Laska
Timea Laska
Viki Laska
Jozsef Radics
Orsika Radics
Jennyfer Radics
Dani Laska
Norbi Tokes

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
MDFF

El cine de Nicolás Pereda, la discreta anomalia del cine mexicano, es lo suficientemente singular como para que suscite en el mejor de los casos, estupor y un pueril menoscabo que esconde pereza para pensar a fondo una obra coherente, creativa y en constante evolución. Aquí vuelve a trabajar con Bussmann, y el resultado es aún mejor que la codirección precedente en *Aquel cuyo rostro no irradie luz*. Véase tan sólo la panorámica de apertura sobre un inmenso edificio, que aquí más que una edificación entre otras es una entidad infinita y uniforme que alberga muchas familias de inmigrantes en las afueras de Toronto. El plano es soberbio, y no será el único.

Como en la mayoría de las películas de Pereda, existe una tensión entre el orden de la ficción y el documental, o más bien una indistinción que insta a indagar sobre la paradoja de toda representación y su petición implícita de verdad. Pero hay aquí un giro de tuerca que se expresa en una hermosa inquietud: ¿de dónde surge una ficción? Los hombres pueden (re)describir creativamente sus experiencias, apelar a leyendas de otro tiempo y reelaborar sus propios sueños. He aquí las nobles materias de la ficción.

Una pareja de gitanos húngaros va contando cómo será la película que ha escrito para unos directores que jamás vemos y que se rodará pronto y por una semana. La preparación es en verdad el film de Bussmann-Pereda, que se circunscribe a cómo los inmigrantes revisan los pormenores de ese guión, centrado en la historia de un niño llamado Alex. Un día, al despertar, antes de ir a la escuela, el niño tiene un pico de ave en vez de boca y su cuerpo está emplumado. Frente a esa metamorfosis, las reacciones de su familia serán diversas, y la posible película presupone entonces escenificar las consecuencias de ese acontecimiento inexplicable, que también llegan a verse fugazmente en el film. Pero el trasfondo mítico no se agota en una estructura sin tiempo, ya que los protagonistas son hijos de su propio tiempo histórico. ¿No es acaso el inmigrante el personaje conceptual por antonomasia de la ficción (económica) más poderosa en la Tierra?

Roger Koza

A medium shot of two people seated at a wooden table. On the left, a man with dark hair and a beard, wearing a dark blue zip-up hoodie, is leaning forward with his head resting on his hand, looking down at an open book he is holding. On the right, a woman with dark hair tied back, wearing a light-colored floral top, is also leaning forward with her head resting on her hand, looking towards the man. Between them on the table is a blue mug, a small plate with some food, and a green book. In the background, there's a bookshelf filled with books.

AHORA MÉXICO

MEXICO, RIGHT NOW!

CASI PARAÍSO



story and materials from the past are organized from a present determined by instantaneous communications and the immediacy in the register of reality. The filmmaker is a subject of his times, but this is not the case of his "acting ghosts" who dwell in a close yet-faraway world.

Everything begins with an extortion—the filmmaker forgot some family films and a religious African man found them. And though at first an e-mail gives the young director hope, as their communications develop getting back the films will end up entailing a rather high cost. The outcome will come as a surprise, but extortion as a shameful act does have a reappearance; and since the filmmaker's grandfather was once a prisoner of Pancho Villa, political issues arise and provoke tension, however slight this tension might appear to be—the grandmother, Sara, and her sisters don't share the political progressive views of their Hamburg-based grandson. They, however, are the true stars of the movie and a trip to Acapulco and another one to Havana help to articulate the presence of the past in the film. A most moving moment has to do with the juxtaposition of two different moments in Sara's life which also helps to emphasize two different forms of visual register—digital and analogue.

The decade covered in the film include births and deaths, historical events, and the pleasant insignificance of everyday life. Streets near Zócalo and Basílica de Guadalupe, in Mexico City, stand in contrast to the quiet streets of Hamburg. Although a few decades earlier, in that same country where Pablo lives now without knowing well why—or even who he actually is—the 43 disappeared students from Ayotzinapa would have fit right in with the Aryan cruelty of back in those days. **CASI PARAÍSO** is nothing but an attempt to cast away alienation through dialectic tension and with memory as a guarantee for identity. The train journey at the end of the film represents a confirmation of this.

64

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS
Estreno FICUNAM

FILMOGRAFÍA
SELECTA
Casi paraíso (2016)

MÉXICO - ALEMANIA

2016

56'
digital, 8mm
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

SONIDO

MÚSICA

Pablo Narezo

REPARTO

Sara Tello

Tere Tello

Yolanda Guzmán Tello

Manuel Narezo Estrada

Lisa Marie Damm

Martha Narezo Damm

Margarita Morales

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Pablo Narezo

Las buenas películas familiares son aquellas que trascienden un poco la historia de un apellido y sus representantes y dejan que se filtre la Historia, una época, una perspectiva sociológica lateral y un sentido de la finitud existencial (que cualquier grupo familiar incorpora ni bien las generaciones se suceden y sustituyen). En el diario-ensayo de Narezo Guzmán, el siglo XX subyace al relato familiar y a su vez los materiales del pasado se organizan desde un presente determinado por el registro inmediato de lo real y la comunicación instantánea. El cineasta es un sujeto de su tiempo, no así sus "actores-espectros" que provienen de un mundo tan cercano como lejano.

Todo empieza con una extorsión: el cineasta olvidó sus películas familiares y un hombre, africano y religioso, las encontró. Un *mail* le renueva la esperanza al joven director, aunque a medida que avanza la comunicación la recuperación tendrá un costo bastante alto. La resolución del caso será sorpresiva, pero la extorsión como acción vergonzante volverá: el abuelo del cineasta, alguna vez fue tomado cautivo por gente de Pancho Villa. Lo político surge como una tenue tensión: la abuela Sara y sus hermanas, como también la bisabuela Pita, no parecen compartir el progresismo político del nieto que vive en Hamburgo. Ellas, no obstante, son las estrellas del film: un viaje a Acapulco y otro a La Habana articulan la presencia del pasado en el film. El momento más conmovedor pasa por la yuxtaposición de dos tiempos de Sara, que es además el cruce evidente de dos formas de registro, el digital y el analógico.

En los 10 años que abarca el film, hay nacimientos y muertes, acontecimientos históricos y la insignificancia agradable de la cotidianidad. Las calles del Zócalo del DF y la Basílica de Guadalupe contrastan con la quietud de la vía pública en Hamburgo, aunque unas décadas atrás, en ese país en donde Pablo no sabe muy bien por qué vive ni quién es en él, los 43 muertos de Ayotzinapa hubieran estado en sintonía con la vileza aria. **CASI PARAÍSO** no es otra cosa que el intento de conjurar el desarraigado en tensión dialéctica con la memoria como garantía de la identidad. Ahí está el viaje en tren del cierre para confirmarlo.

Roger Koza



girls, etc. In short, they live the effervescence of adolescence, looking for adrenaline. After the death of Coyo's dog because of a bullet (who shot it? That will remain a mystery), the young protagonists will take part in increasingly violent games. Trying to entertain themselves and satisfy their delusions of authority, they will first attack with a paintball gun—from a van—passers-by; then, they will rob random people with a real gun until the adventure leads to the collapse of their perfect world following an incident. Then, the family and friends of Coyo will do whatever they can to pretend that never happened, and will use their money and power to feign that they still lead a normal life.

With most of the dialogues being improvised, the film has a formidable naturalistic tone that gets the authentic language of Mexican youth and manages to capture the essential reality of a generation without ethics nor moral backed by their accomplices, their parents.

This is a reflection on the way these teenagers—whose privilege seems to be their main problem—develop in contemporary society. Though a juvenile portrait, in the end the film functions as a mirror of Mexican society where generalized disorientation, corruption, unrestrained violence, and impunity are the norm.

A film with a solid staging and structure, *Los herederos* (a grave and suggestive title) is a subtle and intelligent approach on the transgressions of a generation, but also the criticism of a certain social stratus. Aldana finds, in filmic terms, the point of perfect balance between closeness and distance with his characters.

Sébastien Blayac

66

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Morelia

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Los herederos (The Heirs) (2015), *El búfalo de la noche* (The Night Buffalo) (2007)

LOS HEREDEROS

THE HEIRS

MÉXICO

2015

75'
hd
color

Second feature from Venezuelan director Jorge Hernández Aldana, *Los herederos* offers a look, as realist as impressive, on the life of some teenagers from well-to-do families.

Coyo and his friends, 15-year-old youngsters in the thick of sexual awakening, live in a state of indolence and leisure—they skate riskily, drive luxurious cars, smoke marihuana, make parties in mansions, pick up

Segundo largometraje del director venezolano Jorge Hernández Aldana, *Los herederos* es una mirada tan realista como impresionante, que trata sobre la vida de algunos adolescentes hijos de familias adineradas.

Coyo y sus amigos, jóvenes de 15 años en pleno despertar sexual, viven en un estado de despreocupación y ocio: patinan arriesgadamente, manejan coches lujosos, fuman marihuana, hacen fiestas en mansiones, ligan con chicas, etcétera. En suma, viven la effervescencia de la adolescencia buscando adrenalina. Despues de la muerte del perro de Coyo por un balazo —¿quién le disparó?, eso se mantendrá como un misterio—, los jóvenes protagonistas recurrirán a juegos cada vez más violentos intentando entretenerte y saciar sus delirios de autoridad: primero atacarán a transeúntes con una pistola de *paintball* desde una camioneta; luego asaltarán por diversión y aleatoriamente con una arma real, hasta que la aventura lleve su mundo perfecto al colapso tras un incidente. Entonces la familia y amigos de Coyo harán lo posible por pretender que aquello nunca ocurrió, y utilizarán su poder y dinero para fingir que siguen llevando una vida normal.

Con la mayoría de los diálogos improvisados, la película tiene un formidable tono naturalista que capta el lenguaje auténtico de la juventud mexicana, y que logra plasmar la realidad esencial de una generación sin ética ni moral respaldada por sus cómplices: sus padres.

Esta es una reflexión sobre la manera en que se desenvuelven esos adolescentes en la sociedad contemporánea, cuyo privilegio parece ser su principal problema. A través de este retrato juvenil, el film funciona finalmente como un espejo de la sociedad mexicana donde impera la desorientación generalizada, la corrupción, la violencia desenfrenada y la impunidad.

Película de sólida estructura y puesta en escena, *Los herederos* —título clave y sugestivo— es un sutil e inteligente enfoque sobre la transgresión de una generación, pero también la crítica a cierto estrato social de un país, y Aldana encuentra cinematográficamente el punto exacto entre acercamiento y distancia con sus personajes.

Sébastien Blayac

ÍCAROS



In 1974, Marcel has to get out from Spain after deserting from military service. He will find refuge in the heart of the Costa Rican jungle, in a country without an army. Almost 40 years later, Marcel lives alone and naked in complete osmosis with nature. He heads ritual ceremonies with *ayahuasca*, an Amazonia psychedelic concoction which brings about sacred visions. Some young backpacker girls visit him in order to achieve a mystic experience.

After his magnificent film *Alamar* (2009)—a natural and poetic paradise in Yucatan where a community lives in harmony with their environment—and his splendid and mystical *Inori* (2012)—another paradise lost, in Japan this time, where all villagers live in a symbiotic relation with the mountain—, Pedro González-Rubio carries on now with his existential reflection on the relation between man and nature.

ÍCAROS is, truly, a poetic essay which renounces all explanations (intentionally, there is not a single dialogue in the film) in order to immerse the viewer into Marcel's world. The film becomes a sensory experience where the sound—subtle and precise as a clockwork—mixes perfectly with González-Rubio's images, which are realistic and oneric in equal measures.

And just as the protagonist backtracks to the ancient gestures of primitive men, the film appropriates the original power of cinema—the strength and beauty of its images, the associative and imaginative power of its edition, these are essential cinematic devises which build a sensorial aesthetics that goes way beyond the mere documentary genre.

The word *ícaro*—there is no literal translation for it in English—denotes the shamanic song used for rituals; that is, a healing instrument steeped in wisdom. Just as the shaman's song, this filmic ballad by González-Rubio shows wisdom and its narrative devise is much subtler than it appears at first glance, it summons the past and the present, dreams and reality, everyday life and mysticism.

A film not without mysteries—what was filmed in *Ícaros* is nothing else but that which is invisible.

Sébastien Blayac

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine Documental de Jihlava; Visions du Réel. Festival Internacional de Cine

FILMOGRAFÍA SELECTA

Ícaros (2014), *Inori* (2012), *Alamar* (2009), *Common Ground: Under Construction Notes* (2007), *Toro negro* (2006)

COSTA RICA - FRANCIA -
MÉXICO
2015

53'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Pedro González-Rubio

SONIDO

Manuel Carranza

Sergio Díaz, Héctor Ruiz

MÚSICA

Héctor Ruiz

Raph Dumas

REPARTO

Marcel Soler

Victoria Fernández

Alice Felloni

Aleks Madaras

Rebeca Primus

Laura Barahona

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

La Bête

En el año de 1974, Marcel tiene que dejar España al decidir desertar del servicio militar. Entonces se refugiará en el corazón de la selva de Costa Rica, un país donde no existe milicia. Casi 40 años han pasado. Marcel vive solo y desnudo, en completa ósmosis con la naturaleza; practica ceremonias rituales con la ayahuasca, brebaje psicodélico amazónico que produce visiones sagradas. Unas jóvenes viajeras lo visitan en búsqueda de una experiencia mística.

Después de su magnífica *Alamar* (2009) —paraíso natural y poético de Yucatán donde una comunidad vive en armonía con su entorno—, y de su místico y espléndido *Inori* (2012) —otro paraíso perdido, esta vez en Japón, donde sus últimos habitantes viven en simbiosis con la montaña—, Pedro González-Rubio continúa su reflexión existencial sobre la relación entre el hombre y la naturaleza.

ÍCAROS es un verdadero ensayo poético que renuncia a toda explicación (ausencia intencional de diálogos) para sumergir al espectador en el mundo de Marcel. La película se vuelve una experiencia sensorial donde la sutil filigrana sonora se combina perfectamente con las imágenes de González-Rubio, imágenes tan realistas como oníricas.

Tal como el protagonista retoma los gestos ancestrales del hombre primitivo, la película se repropone del poder original del cine: la fuerza y belleza de las imágenes, el poder asociativo e imaginativo del montaje, recursos esencialmente cinematográficos que erigen una estética de la sensorialidad más allá del simple género documental.

El *ícaro* —que no tiene una traducción literal en español— denomina el canto chamánico durante los rituales, es decir, el instrumento curativo impregnado de sabiduría. Al igual que un chamán, el canto cinematográfico de González-Rubio es sabio, y su dispositivo narrativo mucho más sutil de lo que parece, convocando pasado y presente, sueños y realidad, cotidianidad y misticismo.

Película no sin misterios, en *Ícaros* se filma precisamente lo invisible.

Sébastien Blayac



ings and thoughts will also be known when three letters are read, written during captivity and addressed to his children and his companions of struggle. In them he speaks about hope, justice and determination. **LAS LETRAS** will say some other things through archive images and a mysterious visual reconstruction of the scene of the crime.

Up to here and under such a description, one could think of a conventional film with a just cause to articulate its rhetoric. But the filmmaker in charge is Chavarria Gutiérrez, who more than in rhetoric trusts in the poetically mechanic expression of a camera and, therefore, his cinema is emancipated from the linear logic associated to exposing an argument. It's because of this that this beautiful film assigns a symbolic mission to the heterodox tracking shots that usually command the staging, opposed to the motor condition of a man immobilized in a cell. The denunciation and the politics of this film reside in its form.

Indeed, in *Las letras* everything moves, because the film is conceived as an organism that has to cover visually and with sound—the surrounding life, everything that happens while a man is imprisoned: workers picking fruit from trees, children playing in the forest or climbing an endless ladder, a family reunion at home; and, next to all of them, the presence of an exuberant ecosystem that houses the symbolic universe of men and exceeds it, because it "emanates from the gut and beats without being heard because it doesn't have the word". Precisely in that initial statement lies the point of view of the film, an inhuman perspective far away from being gelid which encourages to look at the world as if it were an organic and sensible entity that extends its perplexity in the lens of the camera, which thus discovers it.

70

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 CPH: DOX. Festival Internacional de Documentales de Copenhague, Competencia Internacional, Premio DOX; Transcinema. Festival Internacional de No Ficción

FILMOGRAFÍA SELECTA

Las letras (The Letters) (2015), *Alexfilm* (2015), *El resto del mundo* (The Rest of the World) (2014), *Tapetum Lucidum* (2013), *Terrafeni* (2012)

The official word says that this film is about Alberto Patihtán, professor and indigenous activist from El Bosque, Chiapas, who, after being sentenced to 60 years in jail for the murder of several police officers (and other aggravating charges), and spending 13 years of his life in prison, was pardoned by the Executive Power of Mexico. We will see the sentenced man enjoy a bath in a mountain river with one of his sons. His feelings and thoughts will also be known when three letters are read, written during captivity and addressed to his children and his companions of struggle. In them he speaks about hope, justice and determination. **LAS LETRAS** will say some other things through archive images and a mysterious visual reconstruction of the scene of the crime.

MÉXICO
2015

77'
hd
color

DIRECCIÓN

Pablo Chavarria Gutiérrez

FOTOGRAFÍA

Diego Amando Moreno Garza

EDICIÓN

Israel Cárdenas

Pablo Chavarria Gutiérrez

SONIDO

Gerardo Villarreal

MÚSICA

Julio Torres

REPARTO

Alberto Patihtán

Gabriela Patihtán

Héctor Patihtán

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Bengala

LAS LETRAS

THE LETTERS

La letra oficial dice que este film trata sobre Alberto Patihtán, profesor y activista indígena oriundo de El Bosque, Chiapas, que, tras ser condenado a 60 años de cárcel por el asesinato de varios policías (y otros cargos agravantes) y pasar 13 años de vida en prisión, fue indultado por el Poder Ejecutivo Federal de México. Al condenado se lo verá gozar de un baño en un río de montaña con uno de sus hijos. De él también se conocerán sus sentimientos y pensamientos, al leerse tres cartas escritas en el encierro dirigidas a sus hijos y a sus compañeros de lucha. En ellas habla de esperanza, justicia y voluntad. **LAS LETRAS** dirá algunas cosas más a través de imágenes de archivo y una misteriosa reconstrucción visual del escenario del crimen.

Hasta aquí y bajo tal descripción se podría pensar en un film convencional con una causa justa que articula su retórica. Pero el cineasta a cargo es Chavarria Gutiérrez, quien confía más que en la retórica, en la expresión poéticamente mecánica de una cámara, y por consiguiente su cine está emancipado de la lógica lineal asociada a un argumento que se expone. Es por eso que este film hermoso le adjudica a los *travellings* heterodoxos que suelen regir la puesta en escena una misión simbólica que se opone a la condición motriz de un hombre inmovilizado en una celda. En la forma está la denuncia y su política.

En efecto, en *Las letras* todo se mueve, porque el film se concibe como un organismo que tiene que abarcar visual y sonoramente la vida circundante, todo eso que sucede mientras un hombre está encarcelado: los trabajadores cosechando frutos de los árboles, los niños jugando en el bosque o subiendo por una escalera interminable, la reunión de la familia en el hogar, y junto a ellos la presencia de un ecosistema exuberante que alberga el universo simbólico de los hombres y lo excede, eso que "emaná de las entrañas y late sin ser oído porque no tiene palabra". Justamente en esa declaración inicial radica el punto de vista de la película, cuya perspectiva inhumana dista de ser gelida y alienta a mirar al mundo como si se tratara de una entidad orgánica y sensible que extiende su perplejidad en el lente de la cámara, que así lo descubre.

71

Roger Koza



witness them on screen and though we would like to put our heads through it and try and find what's going on beyond the cinematographic box.

MINOTAURO demands a keen glance and well-focused senses; the smell of the apartment, the taste of the bread that Luisa, Gabino and Paco eat, the tone of the voice and the inflection used by each character to read throughout the whole film, the texture of the sheets covering each of the beds where the three spend hours and hours and weave the rest of their lives—it all matters. Also relevant are the gestures sketched through the art direction—a poster behind the door, all those books covering up the whole place, the placing of all those plants and their suffocating oxygen, some badly set drapes, cameos by other filmmakers. Questioning 'what' is relevant, but questioning 'how' is even more so.

"Why do you pretend you don't know me?" This question, taken randomly from a book, becomes a pre-text and a dialogue in the voice of Gabino Rodríguez (a recurrent actor in Pereda's films); and, throughout the whole story, the question will solidify in front of our eyes and will offer a background buzz. And though we do want to find an answer to it; questioning 'what' is relevant, but questioning 'how' is even more so. Gabino poses the question to actress Luisa Pardo and in the remaining minutes she stays in frame she spells out a possible answer; acting out as she speaks, tangling up with the body of another actor, Francisco Barrio, expanding as a garden lizard among books, plants, and bed sheets. She crumbles some bread and drinks cup after cup of a hot drink. The sunlight is seen through the window and then it hides again behind the night. Nothing happens. We witness never-ending everyday life that only sometimes gets interrupted, for a few moments, and then carries on again, with renewed strength, in its relentless march.

Mariana Linares Cruz

72

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Nueva York; Vienale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Intencional de Cine de Mar del Plata

FILMOGRAFÍA SELECTA

Minotauro (*Minotaur*) (2015), *Los ausentes* (*The Absent*) (2014), *Matar extraños* (*Killing Strangers*) (2013), *Los mejores temas* (*Greatest Hits*) (2012), *Veranos de Goliat* (*Summer of Goliath*) (2010), *Todo, en fin, el silencio lo ocupaba* (*All Things Were Now Overtaken By Silence*) (2010), *Perpetuum Mobile* (2009), *Juntos (Together)* (2009), *¿Dónde están sus historias? (Where Are Their Stories?)* (2007)

MINOTAURO

MINOTAUR

MÉXICO - CANADÁ

2015

53'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
EDICIÓN
Nicolás Pereda
FOTOGRAFÍA
Maria Secco
SONIDO
José Miguel Enríquez
REPARTO
Gabino Rodríguez
Luisa Pardo
Francisco Barreiro
Elizabeth Tinoco
Teresa Sánchez

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Interior XIII

Esta es una película en donde lo que no se ve, se siente. Una película —la octava de ficción— de Nicolás Pereda donde importa el qué pero pesa más el cómo: la cámara encuadra los momentos que transitan tres personajes dentro de un departamento entre un conflicto y otro. Conflictos que no vemos, pero intuimos, compartimos, sentimos. Sabemos que existen aunque no aparezcan en pantalla. Queremos meter la cabeza a la escena para encontrar qué hay más allá de la caja fotográfica.

MINOTAURO requiere afinar la mirada —primero—, enfocar los sentidos —después—: importa cómo huele el departamento, a qué sabe el pan que comen Luisa, Gabino y Paco; el tono y volumen de voz con el que leen los protagonistas durante toda la película, la textura de las sábanas de cada una de las camas donde los tres dejan horas de vida y tejen el resto de sus vidas. Importan los gestos dibujados a través de la dirección de arte: el cartel detrás de la puerta, los tantos libros que abarcan el espacio, la colocación de todas la plantas que asfixian con oxígeno, una cortina que pareciera mal puesta, el cameo de otros que hacen cine. Importa el qué pero pesa más el cómo.

"¿Por qué haces que no me conoces?", una pregunta al aire tomada de un libro, hecha pretexto y vuelta diálogo en voz del actor Gabino Rodríguez (el actor de siempre de Pereda) se instala en la visión y se queda zumbando el resto de la historia. Queremos saber la respuesta. Importa el qué pero pesa más el cómo, porque Gabino declama la pregunta a la actriz Luisa Pardo y ella deletrea una posible contestación durante el resto de minutos que nos quedan con ella a cuadro. Y mientras dice, hace: se enreda en el cuerpo del actor Francisco Barrio, se despliega como lagartija entre libros, plantas y sábanas, desmenaza pan y bebe algo caliente de taza en taza. El sol se cuela otra vez por la ventana, otra vez se esconde en la noche y no pasa nada. Vida cotidiana que nunca acaba, que a veces, por momentos, sólo se interrumpe para seguir con más fuerza su implacable marcha.

Mariana Linares Cruz



from accessing in depth—survive. However, Varela shows us the multiple registers of memory—they remain etched in stones, in the outdated formats of audiovisual technology, or in the memories of someone who can still share them. It's for this reason that we listen to Félix while he walks through his land and shares memories with the camera.

A multifaceted artist and filmmaker settled in Oaxaca, Varela confirms his fascination for territory and images (both in continuous transformation, both revealers of history) through their marks. Playing between science-fiction and legend, Varela connects diverse geographies (Mexico and Bolivia) and different times drawing a reflection between a prehistory of the territory and an archeology of the image, two marks of humankind's presence on this earth.

A motherboard is the piece that connects the different components of a computer. As title of this movie, it highlights the attention to our way of processing a knowledge that, as contemporary men, unavoidably includes technology. An oracle coming from the future invites us to consider the ruins of the past and the vestiges of abandoned towns as keys in reading our present. "In each epoch the next one sounds," warns the epigraph.

Eva Sangiorgi

MOTHERBOARD

PLACA MADRE

MÉXICO - BOLIVIA

2016

54'

super 8, minidv, digital 8, vhs
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

SONIDO

Bruno Varela

MÚSICA

Steven Brown &
Cinema Domingo Orchestra

REPARTO

Félix Roque Murillo

PRODUCCIÓN

DISTRIBUIDOR

Anticuerpo

Dos cajas que provienen del "otro lado" aparecen: contienen fotografías y grabaciones de imagen y sonido en soportes ya en desuso. Bruno Varela entrelaza su ensayo cinematográfico de seis capítulos que tratan sobre la memoria, en un viaje simbólico por la "Ciudad de piedra". Félix Roque es uno de los últimos habitantes y, sin saberlo, nuestro guía. Únicamente sobrevive la vegetación que recubre los monolitos minerales, lo que nos impide acceder con profundidad. Pero Varela nos enseña los múltiples registros de la memoria: quedan grabados en las piedras, en los soportes anticuados de tecnología audiovisual o en los recuerdos de quien aún puede compartirlos. Por esta razón escuchamos a Félix mientras camina por su tierra y comparte sus recuerdos con la cámara.

Radicado en Oaxaca, artista y cineasta multifacético, Varela confirma su fascinación por el territorio y las imágenes –ambos en transformación continua, ambos reveladores de historia– a través de sus marcas. Jugando entre la ciencia ficción y la leyenda, Varela conecta geografías diversas (Méjico y Bolivia) y tiempos diferentes trazando una reflexión entre una prehistoria del territorio y una arqueología de la imagen, dos marcas del paso del hombre en esta tierra.

La *placa madre* es la pieza que conecta los diversos componentes de una computadora. Como título de esta película, marca la atención hacia nuestra forma como hombres contemporáneos, de procesar el conocimiento que inevitablemente incluye a la tecnología. Un oráculo procedente del futuro nos invita a considerar las ruinas del pasado y los vestigios de pueblos abandonados como claves en la lectura de nuestro presente. "Cada época suena la siguiente", nos avisa el epígrafe.

Eva Sangiorgi



a way of life over the other, but a correct hint at the implications that any individual will experience if she develops her own life in disparate contexts.

Antoin, Yesuán, and Karla are two brothers and a sister. The first brother, the oldest, is an opera singer and has made a decision: to go to Europe to study. Yesuán will then assume a parental role over his younger sister, who has just become a teenager. Their mother died a while before, and the father is never mentioned. What is clear is that the older brother's departure is a decisive event for the other two. The directors follow the lives of their characters within that existentially asymmetric and affectively democratic triangle—Antoin studies Massé, Brahms, and Gounod while, at the same time, he tries to understand the inflexions and the emotional nuances of the French, a language that is not his own; Yesuán takes care of his sister while she begins to go through a complex age in which sexuality entails the definition of limits. Sex is a lateral topic, which is also organically conflated with the commitment implied in following a desire, or not.

The discreet elegance of the film can be appreciated in each of its frames which usually prioritize distance and occasionally use off-screen elements, and in which architecture and furniture spell the differences between the Caribbean and the European countries. For instance: a train trip on the way to Paris places Antoin in a sort of futurist reality, at least when the exteriors of Havana are seen in alternating images, evoking a frozen postcard from the last century. The false *raccords* to follow the movements of Antoin in Paris, or the home-made recordings that belong to the past and suggest the memories of the banished artist, are used to enumerate the many good choices taken by these two debutant directors. A delicate and soberly moving film.

Roger Koza

76

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Visions du Réel. Festival Internacional de Cine de Nyon; Festival Internacional de Cine de Morelia; Festival Internacional de Cine de Biarritz

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Itziar Leemans
Parque Lenin (Lenin Park) (2015)

Carlos Mignon
Parque Lenin (Lenin Park) (2015)

PARQUE LENIN

LENIN PARK

MÉXICO - FRANCIA

2015

75'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Itziar Leemans

Carlos Mignon

FOTOGRAFÍA

Itziar Leemans

EDICIÓN

Raúl Barreras

SÓNIDO

Santiago de la Paz

Carlos Mignon

MÚSICA

Immanuel Miralda

REPARTO

Antoin Herrera López

Yesuán González López

Karla López Kessel

PRODUCCIÓN

DISTRIBUIDOR

Nómadas

Distancia y contraste, he aquí los dos conceptos que ordenan este delicado retrato familiar, sociológico y vocacional. En la ópera prima de Mignon y Leemans la vida en Cuba y Francia no solamente resulta disímil por los climas inconciliables de esos países; el montaje paralelo con el que abre el film es tan sólo el inicio de un método comparativo, del que no se desprende una supremacía de un sistema de vida respecto de otro, sino una indicación adecuada sobre las implicancias que tiene para cualquier sujeto desarrollar su propia vida en contextos dispares.

Antoin, Yesuán y Karla son tres hermanos. El primero, el más grande, es cantante de ópera, y ha tomado una decisión: irse a estudiar a Europa. Yesuán asumirá entonces la paternidad de su hermana menor, recién entrada en la adolescencia. La madre ha muerto hace un tiempo, y del padre no se dice nada. Lo que está claro es que la partida del hermano mayor ha sido decisiva para los otros dos hermanos. En ese triángulo existencialmente asimétrico y afectivamente democrático, los directores siguen las vidas de sus personajes: Antoin estudiando Massé, Brahms, Gounod y a su vez tratando de comprender las inflexiones del francés y los matices emocionales de un idioma que no es el suyo; Yesuán velando por su hermana mientras ella empieza a atravesar una edad compleja en la que la sexualidad implica límites. El sexo es un tema lateral, que también se conjuga orgánicamente con la fidelidad de seguir o no un deseo.

La discreta elegancia de la película se puede apreciar en cada encuadre, que suele priorizar la distancia y aprovechar en ocasiones el fuera de campo, y en el que la arquitectura y el mobiliario enuncian las diferencias entre el país caribeño y el europeo. Por ejemplo: un viaje en tren rumbo a París ubica a Antoin en una especie de realidad futurista, al menos cuando se divisan en contrapunto los exteriores de La Habana, que remiten a una postal congelada del siglo pasado. Los falsos *raccords* para seguir los trayectos de Antoin en París o algunos registros caseros que pertenecen al pasado y sugieren la memoria del artista desterrado sirven para enumerar los aciertos de ambos debutantes. Film delicado y austeralemente conmovedor.

Roger Koza

POZOAMARGO



onto oneself as if one's own body was a dungeon. To suffer in silence, that will be the idea; but things will not go as planned. Guilt is an uncontrollable emotion, and the world of the living is no less predictable than the actions that come from managing guilt within.

Rivero's film is a strange one; physically, this picture shines. The panoramic shots following the character in his arrival to Pozoamargo are remarkable. In *Pozoamargo*, panoramic shots and fixed full shots are privileged; and there must over 10 magnificent shots in it, living paintings in the open air. Rivero's usual tendency to work on the sequence shot moving over the space to emphasize its dramatic nature is reserved for a great scene during the break of some workers in a vineyard. This formal consistency remains in tension with the chosen subject matter, in which guilt is nothing more than the psychic element that emphasizes a cult of the inorganic: from the penis of the protagonist that tends to rotteness to the total passivity of the town dwellers, all signs of life are erased. A young man will be the exception, but he will not gravitate too long in the story.

The fact that the character's name is Jesus exceeds mere chance. The theological undercurrent is manifest: the church, the mass, and an entire generation of local children who have died, promote the placing of guilt within a specific paradigm. As the film progresses, the magnetic debutant actor, Jesús Gallego, takes on the countenance of a penitent. Salvation may reside in learning to deal with shadows. Christianity, cruelty, sexual dissatisfaction, and the weight of existence constitute an obsession for many filmmakers of a generation. Here is Rivero's glance.

Roger Koza

78

FESTIVALES Y PREMIOS 2015 Festival de Cine Europeo de Sevilla, Las Nuevas Olas, Mejor Película

FILMOGRAFÍA SELECTA *Pozoamargo* (2015), *Mai morire* (2012), *Parque vía* (2008)

MÉXICO - ESPAÑA

2015

99'
hd
color, byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
Enrique Rivero
FOTOGRAFÍA
Gris Jordana
EDICIÓN
Enrique Rivero
Javier Ruiz Caldera
SÓNIDO
Alejandro de Icaza
MÚSICA
Lola Ramos
REPARTO
Jesús Gallego
Natalia de Molina
Elsa Díaz
Sophie Gómez
Fidelia Sanz
Xuaco Carballido
Sara Maldonado
Axel Ricco

PRODUCCIÓN
DISTRIBUIDOR
Una Comunión
Zamora Films

Un hombre descubre que padece una enfermedad venérea (que no se especifica aunque sí se advierte que en la actualidad existe tratamiento contra esa enfermedad). La mujer de ese hombre está embarazada. La noticia lo conmueve a tal punto que le resulta inaceptable afrontar la verdad. Prefiere huir, hundirse en la culpa, negar su responsabilidad. De la ciudad se trasladará entonces a Pozoamargo, un pueblo de La Mancha que resulta ideal para plegarse sobre uno mismo como si el propio cuerpo fuera un calabozo. Padecer en silencio, ese será el plan, pero las cosas no saldrán como se esperan. La culpa es un sentimiento incontrolable, y el mundo de los vivos no es menos predecible que los actos que surgen de administrar interiormente la culpa.

Extraña película la de Rivero. La física del film es resplandeciente. Las panorámicas para seguir al personaje en su llegada a Pozoamargo son notables. En *Pozoamargo* se privilegia la panorámica y el plano general sin movimiento, y debe haber más de 10 planos magníficos, cuadros vivientes al aire libre. La habitual tendencia de Rivero a trabajar sobre el plano secuencia moviéndose sobre el espacio para enfatizar su índole dramática, queda reservada para una gran escena durante el descanso de los trabajadores de un viñedo. Esa organicidad formal permanece en tensión con la temática elegida, en la que la culpa no es otra cosa que un elemento psíquico que enfatiza un culto a lo inorgánico: del pene del protagonista que tiende a su podredumbre a la pasividad total de los moradores del pueblo, las señales de vida están borradas. Una joven será una excepción, pero no gravitará demasiado en el relato.

Que el personaje se llame Jesús excede la casualidad. El trasfondo teológico es manifiesto: la iglesia, la misa y una generación entera de niños del pueblo que han muerto promueven situar la experiencia de la culpa en un paradigma específico. El magnético actor debutante, Jesús Gallego, a medida que avanza el film, adquiere el semblante de un penitente. La salvación tal vez consista en aprender a lidiar con las sombras. El cristianismo, la残酷, la insatisfacción sexual y el peso de la existencia constituyen una obsesión para varios cineastas de una generación. He aquí la mirada de Rivero.

Roger Koza

SOMOS LENGUA

SPEAKING TONGUES



In his second feature, Kyzza Terrazas (*El lenguaje de los machetes*, FICUNAM, 2012) establishes a Who's Who of the Hip Hop scene in Mexico–Baja California, Sonora, Nuevo León, Coahuila, Durango, Aguascalientes, Jalisco, Estado de México, and Distrito Federal are small focal points of a cultural trend which we discover more alive than ever.

This film records the experiences of some of the main representatives in the genre; for some, this practice represents a professional activity; for others, simply a way to blow off steam, a space for creativity or denounce, or even part of an integration process.

Terrazas fits their experiences as in a mosaic with the intention of pointing to a phenomenon, not describing a movement. It is a choral self-portrait that speaks about Mexico and its resistance in a moment of plight. A central element is the power of rap to reclaim words, to sharpen those words and shoot them back against the rapper's surroundings; it is, in a way, a tool to define the world that one lives in and to define oneself within it too.

The film is born out of a sense of urgency hidden in those rhymes, stripped away of any modesty, screamed in a country that remains silent in face of injustice, violence, and death. That is why Terrazas reminds us of Daniel Soto, a rapper from Durango disappeared by the cartels that vilify a country where Hip Hop becomes a way to react. The film shows a Mexico where people grab the MIC and write "so death doesn't get the last word."

In this film, Terrazas, a filmmaker by formation but with a calling for literature (he is also a scriptwriter and a writer), shares with us his fascination for words and the power of their meaning; lyrics are extrapolated and made visible on the screen; lyrics are weapons and have a body which transforms itself in the free-style battlefield, where "we all are the same, because we all are language."

Eva Sangiorgi

80

FESTIVALES
Y PREMIOS
Estreno FICUNAM

FILMOGRAFÍA
SELECTA
Somos lengua (Speaking Tongues) (2016), *El lenguaje de los machetes* (Machete Language) (2011)

MÉXICO - REPÚBLICA
DOMINICANA
2016

80'
hd
color

DIRECCIÓN
Kyzza Terrazas
GUIÓN
Kyzza Terrazas
FOTOGRAFÍA
Alberto Anaya Adalid
Israel Cárdenas
EDICIÓN
Yibrán Asuad
Miguel Musálem
SONIDO
Emilio Cortés
MÚSICA
Dr. Zupreme
Zaque
Jin Beast
Merer
Danny Brasco
Rokes
REPARTO
Giros
Tanke
Sipo
Aczino
Manotas
Vieja Guardia: Aztec 732
Mü
Dr. Zupreme
Sepulturero
Mc Luka
Gogo Ras

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Viento del Norte Cine

En su segundo largometraje, Kyzza Terrazas (*El lenguaje de los machetes*, FICUNAM 2012) traza un atlas de la escena del hip hop en México: Baja California, Sonora, Nuevo León, Coahuila, Durango, Aguascalientes, Jalisco, Estado de México y Distrito Federal son pequeños centros de una tendencia cultural que descubrimos más viva que nunca.

La película recoge la experiencia de algunos de los protagonistas: para unos, esta práctica representa una actividad profesional; para otros, es solamente desahogo, un espacio de creatividad, un rincón de denuncia o incluso parte de una dinámica de integración.

Terrazas aglomera las experiencias como en mosaico con la intención de mostrar un fenómeno, no de describir un movimiento. Es un autorretrato coral que habla de México y de su resistencia ante el momento que atraviesa. Lo que es central es la fuerza con la que el rap se reapropia de las palabras, las afila y dispara en contra de lo que se mueve alrededor; es, de cierta forma, un instrumento para definir y definirse en el mundo que uno vive.

La película nace de la urgencia, oculta en aquellos gritos en rima despojados de pudor, de un país que está callado frente a la injusticia, la violencia y la muerte. Por eso Terrazas recuerda a Daniel Soto, rapero duranguense desparecido por los carteles que envilecen al país que en el hip hop encuentra una reacción. Es un México donde su gente toma el MIC y escribe "para que la muerte no tenga la última palabra".

Terrazas, cineasta por formación pero con vocación para las letras (es también guionista y escritor), nos comparte en esta película su fascinación por las palabras y la fuerza de su sentido; extrapola y hace visibles las letras en la pantalla: son armas con cuerpo que se transforman en un campo de batalla libre donde "somos lo mismo porque todos somos lengua".

Eva Sangiorgi

81



his various representations, one will have to imitate his logic. Fragmentary cinema, cinema of the Devil.

The methodology truly followed by the filmmakers goes as follows: ten years ago, the people responsible for **WHILE LOOKING FOR THE DEVIL** went with Dutch filmmaker Kees Hin to South Asia, Europe and Mexico in a journey in which the director of *Shadowland* asked country folk, mediums, religious folk, salesmen, actors, and people of diverse professions and cultures about their conception of the devil in their own experience. Out of the 97 hours recorded, and on the basis of a peculiar system of random selection of material, the final collage comprises a laconic, polyphonic, and multicultural vision of how the devil is understood and of his most concrete spiritual avatars. The characters who offer their testimony appear in front of the camera for a moment, say something and come back into frame again some time later. None introduces him or herself, as there is also no explanation of what part of the world they come from, although what they do and where they are can sometimes be sensed.

This phenomenological sketch on the devil moves slowly forward in its description—the devil can be the boundary transgressed when someone is killed, complete loneliness in face of a specific experience, an inhuman entity, a creature without thought, or the force that drives a man to take his own life. A witness and survivor of Nazi Germany points to Hitler as an emissary of the Administrator of Iniquities. The counterpart of Evil is barely evoked: an interviewee believes to have felt God at high sea when his boat seemed to be on the verge of sinking, and an older man says something about the figure of Christ.

As in *Spooren*, the filmmakers use the concerns of others and appropriate material from others in order to make a film. And in each of these a same conviction is affirmed—life is a rather strange phenomenon.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

Estreno FICUNAM

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Danniel Danniel

While Looking for the Devil (Mientras se busca al diablo) (2016), *Arna's Children* (2004), *Winter '89* (1998), *Mykosch* (1995).

Diego Gutiérrez

While Looking for the Devil (Mientras se busca al diablo) (2016), *Parts of a Family* (2012), *El carruaje (The Carriage)* (2008), *Las canciones del Valle de los perros* (2005)

WHILE LOOKING FOR THE DEVIL

MIENTRAS SE BUSCA AL DIABLO

MÉXICO - PAÍSES BAJOS

2016

80'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Danniel Danniel

Diego Gutiérrez, en colaboración con Kees Hin

FOTOGRAFÍA

Diego Gutiérrez

EDICIÓN

Danniel Danniel

Diego Gutiérrez

SONIDO

Hugo Dijksal

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

El Despacho Produkties

El diablo, probablemente, debe haber inspirado el concepto de montaje fragmentado elegido por los realizadores Gutiérrez y Daniel: la unidad ha sido siempre una potestad del verdadero Dios, una búsqueda que ha guiado indirectamente a los artistas de todos los tiempos. Al opositor degradado del Altísimo, esa entidad que explica esencialmente el mal en el mundo, le competen la división y el fragmento. Si se trata entonces de hallar trazos de Belcebú y sus distintas representaciones se tendrá que imitar su propia lógica. Cine de fragmentos, cine del diablo.

La verdad metodológica de los realizadores es la siguiente: diez años atrás los responsables de **WHILE LOOKING FOR THE DEVIL** acompañaron al realizador holandés Kees Hin por el sur de Asia, Europa y México en un periplo en el cual el director de *Shadowland* preguntaba a campesinos, médiums, religiosos, vendedores, actores y gente de diversos oficios y de distintas culturas cómo concebían al diablo en su propia experiencia. De las 97 horas grabadas, y a partir de un peculiar sistema azaroso de selección del material, el collage final comporta una lacónica visión polifónica y multicultural sobre cómo se entiende al diablo y sus avatares espirituales más concretos. Los personajes que dan su testimonio aparecen por un momento, dicen algo y vuelven a escena un poco después. Ninguno se presenta, como tampoco se explicita en qué lugar del mundo viven, aunque se intuye en ocasiones qué hacen y en dónde están.

Este esbozo fenomenológico sobre el diablo avanza lentamente en su descripción: el diablo puede ser el límite que se transgredie cuando se mata a alguien, la total soledad frente a una experiencia específica, una entidad inhumana, una criatura sin pensamiento o la fuerza que empuja a un hombre a quitarse la vida. Un testigo y sobreviviente de la Alemania nazi señala a Hitler como un enviado del administrador de iniquidades. El contracampo del Mal apenas se invoca: un entrevistado cree haber sentido a Dios en altamar cuando su barco parecía a punto de hundirse, y un hombre mayor dice algo sobre la figura de Cristo.

Como en *Spooren*, los realizadores vuelven sobre la inquietud de otros y se apropián del material ajeno para así hacer una película. Por cada película se afirma una convicción: la vida es un fenómeno rarísimo.

Roger Koza



ACIERTOS.
ENCUENTRO
INTERNACIONAL DE
ESCUELAS DE CINE

FEATS. INTERNATIONAL FILM
SCHOOLS MEETING



A diver walks into what could be a marine context. At different times, water is heavy. The depth of his activity awakens the diver's imagination. His legs, his arms and his torso are tools that seek an access, the conclusion of a task that only the diver knows. Julio Cesar Cu Cámara, specialized in diving in residual waters, is one of the only ones qualified to enter into the veins of Mexico City. With over 8 million inhabitants, the kilos of trash

generated by the homes of hundreds of families contextualize the activity of Julio at the bottom of this black ocean. Water and tons of trash have carried his body during over 30 years of service. The diver collects food, animals, furniture, and corpses; it's all the same—he cleans over 12-thousand kilometers of sewage in some 80 dives a year, not without risk of catching gangrene if the suit is torn. Julio is a hero connected to an umbilical cord made of steel.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y PREMIOS 2015 Festival Internacional de Cine de Morelia, Sección de Cortometraje Mexicano, Mejor Cortometraje Documental

FILMOGRAFÍA SELECTA *El buzo (The Diver) (2015)*, *El hombre que terminó con su novia en un vagón del metro (2013)*, *El baile de tres cochinillas (2012)*, *Río Lerma (2011)*, *Tierra en el tambor (2010)*, *MO Lake Tahoe (2008)*

EL BUZO

THE DIVER

MÉXICO

2015

16'
super 16mm
color

DIRECCIÓN

Esteban Arrangoiz

GUIÓN

Esteban Arrangoiz

Mariana Rodríguez

FOTOGRAFÍA

Martín Molina

EDICIÓN

Mariana Rodríguez

Esteban Arrangoiz

SÓNIDO

Pablo Lach

MÚSICA

Juan Felipe Waller

REPARTO

Julio César Cu Cámara

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC,
Instituto Mexicano de
Cinematografía

DISTRIBUCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC

Un buzo camina entre lo que podría ser un contexto marino. En varios momentos el agua es pesada. La profundidad de su oficio despierta la imaginación del buzo. Sus piernas, sus brazos y su torso son herramientas que buscan una vía de acceso, la conclusión de un trabajo que solamente este buzo conoce. Julio César Cu Cámara, especializado en buceo de aguas residuales, es uno de los pocos capacitados para entrar en las venas de la Ciudad de México. Con más de 8 millones de habitantes, los kilos de basura generada por hogares de cientos de familias contextualizan la actividad de Julio en el fondo de este océano negro. El agua y las toneladas de basura le han sostenido el cuerpo durante más de 30 años de servicio. El buzo recolecta lo mismo que comida, animales, muebles y cadáveres: limpia más de 12 mil kilómetros de drenaje en unas ochenta inmersiones al año, no sin riesgos de contraer gangrena si se rompe el traje. Julio es un héroe conectado a un cordón umbilical de acero.

Carlos Rgó



much of her intentions. The story links, playfully, a bird and the airport where Thais watches planes taking off. Through reiteration and comparison of these two elements, Nicolás Gutiérrez constitutes an original visual analogy.

On the other hand, in Barcelona, in front of an artificial lake, the sculpture "Bird and Woman"—made by Joan Miró, in 1983, under the influence of the oneiric world he worked with most of his life—stands majestic and contemplative. The immobility of the sculpture is in contrast to the artificial lake that seems to put the sculpture into motion and gives it space to modify its colors in the image projected in the waters. Both in the short film and in the sculpture, the silhouette of a woman transforms into a bird set free thanks to a play of circumstances.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Festival Internacional de Cine de Morelia

FILMOGRAFÍA
SELECCIÓN

Dona i ocell (Bird and Woman) (2015), Mientras la prisión exista (2015), María (2013), Ciudades (2012)

DONA I OCCELL
BIRD AND WOMAN
MUJER Y PÁJARO

ESPAÑA

2015

23'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Nicolás Gutiérrez Wenhammar

FOTOGRAFÍA

Christian Colomer

EDICIÓN

Analía Goethals

SONIDO

Carla Vilanova

MÚSICA

Luis Fernando Pacheco

Pablo Somonte Ruano

REPARTO

Julia Perelló

Germán Zarcero

Begoña Miranda

PRODUCCIÓN

Bande à Part: Escuela de Cine de Barcelona, El Dedo en el Ojo S.L.

DISTRIBUCIÓN

Bande à Part: Escuela de Cine de Barcelona

El universo de las aves muestra la conexión que hay entre el mundo terrestre y el celeste. La unificación de las formas naturales con las ideas cósmicas inventan un personaje como Thais, una inteligente adolescente con carácter dominante. La elección del plano medio en el cortometraje indica cómo esta unidad narrativa puede ilustrar lo que es el personaje sin evidenciar demasiado sus intenciones. La historia juega a ligar un ave a un aeropuerto en el que Thais ve despegar a los aviones. Con la reiteración y la comparación de esos elementos, Nicolás Gutiérrez constituye una original analogía visual.

Por otra parte, en Barcelona al pie de un lago artificial se levanta majestuosa y contemplativa la escultura "Mujer y pájaro", que realizara Joan Miró en 1983 bajo la influencia del mundo onírico con el que trabajó la mayor parte de su vida. La inmovilidad de la escultura se contrapone al lago artificial que parece darle movimiento, y el que le otorga un espacio para modificar sus colores en la imagen que proyecta sobre sus aguas. Tanto en el cortometraje como en la escultura, la silueta de una mujer se desdobra en un ave puesta en libertad gracias a un juego de circunstancias.

Carlos Rgó



Anyone who lives without dreams is capable of a half-hearted grin; this is not the case of our protagonist. This is a film which never goes beyond a family household; however, that is enough for the four fragments into which the movie is divided to shape the story of a middle-aged mother's chaotic life.

A housewife lives a mirage of freedom, and renouncing monotony becomes a consoling balm for a face drifting away from youthful times. However, finding a way out won't be easy. There is room for dance and movement as paths to find a break from nostalgia; to go live elsewhere in this broad world, in a better place, away from an imprisoning house. Dirty house objects and an uncaring husband are the only arguments holding together a prison where she grows increasingly disgruntled. A tentative answer, under oceanic form, multiplies the sensations experienced by the character and offers a path into a future where this mother will finally be able to smile if she decides to.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cortometrajes de São Paulo, Premio Cachaça Cinema Clube; Festival CineMúsica de Conservatória, Competencia Nacional Películas de Estudiantes, Mejor Sonido; Kino-Olho. Festival Internacional de Cine Independiente, Ficción, Mejor Película de Ficción; Festival de Cine Universitario de Alagoas, Competencia Nacional Películas de Estudiantes, Mejor Película

FILMOGRAFÍA SELECTA

Ensaio sobre minha mãe (Essay About My Mother) (2014)

90

ENSAIO SOBRE MINHA MÃE

ESSAY ABOUT MY MOTHER
ENSAYO SOBRE MI MADRE

BRASIL

2014

20'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Jocimar Dias Jr.

FOTOGRAFÍA

Filipe Tomassini
Suelen Menezes

EDICIÓN

Vitor Medeiros

SONIDO

Vitor Kruter
Matheus Tiengo

REPARTO

Marcia Menezes
Cláudio Handrey
Bruno Paiva
Emanuelle Menezes
Callebe Menezes
Ana Cristina Menezes

PRODUCCIÓN

Ritornelo Audiovisual

DISTRIBUCIÓN

Universidad Federal Fluminense

Cualquiera que viva sin sueños puede resignarse a hacer muecas con poca fuerza, pero no es el caso de nuestra protagonista. Este cortometraje no abandona el núcleo familiar, sin embargo, permite que los cuatro fragmentos en los que se divide, estructuren una historia que da forma a la caótica vida de una madre de mediana edad.

Un ama de casa vive en el espejismo de la libertad. Renunciar a la monotonía es el consuelo de un rostro que pierde su juventud; pero no será fácil ensayar una salida. Cabe el sueño de la danza y el movimiento de la nostalgia para encontrar un respiro: habitar un lugar mejor en cualquier parte del mundo, alejado de la casa que le aprisiona. Los objetos sucios y un marido indiferente son los argumentos para sostener la prisión que acrecienta su hartazgo. Una respuesta tentativa en forma de océano multiplica las sensaciones del personaje y conecta con el porvenir de una madre que podrá sonreír si se lo propone.

Carlos Rgó



fire, and get in trouble with other children—they are also shown as some sort of natural disaster. Their petty adventures sum-up the memory of a city which has lost all its former touristic splendor. Urban legends have a place in the children's memories and are repeated in the middle of ruined architectural structures and a hostile environment caused by a whim of nature.

ESTA ES MI SELVA is a triptych on childhood, as well as a dialogue intervening the memory of cities. This short film was filmed in the Buenos Aires localities of Epecuén and Bonifacio, where the director spent most of his childhood.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 FICIC. Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín, Cortos de Escuela, Mejor Cortometraje, Premio INCAA TV; Festival Nacional de Cine General Pico, Mejor Cortometraje; Festival de Cine Latinoamericano de La Plata, Corto Ficción, Mención Especial del Jurado

FILMOGRAFÍA SELECTA

Esta es mi selva (This Is My Jungle) (2015), *Bandidas* (2014), *Ensayo sobre lo ominoso* (2012), *Lágrimas de Abril* (2011), *Muelles de aquel verano sin hogar* (2009)

ESTA ES MI SELVA

THIS IS MY JUNGLE

ARGENTINA

2015

20'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

MÚSICA

Santiago Reale

FOTOGRAFÍA

Franco D'Alessandro

SONIDO

Santiago Reale

Franco D'Alessandro

REPARTO

Juan Maldonado

Michel Fernández

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

En el Reino

Dos niños andan en sus bicicletas sobre los restos de una ciudad devastada por una inundación. Pisan charcos, recorren calles marginales debajo de un clima lluvioso y gris. Es común encontrar partes de estatuas religiosas aniquiladas por el raudal, casas abandonadas y pequeñas lanchas que les sirven de distracción. Nada les impide jugar. Ambos se divierten destruyendo cualquier cosa que encuentran a su paso. Disparan a pájaros, juegan con fuego y se meten en problemas con otros niños; ellos también parecen una catástrofe natural. Sus pequeñas aventuras recapitulan la memoria de una ciudad que perdió su esplendor turístico. Las leyendas urbanas tienen un lugar en el recuerdo de los niños, y se repiten en medio de arquitecturas empobrecidas y un ambiente hostil provocado por un juego de la naturaleza.

ESTA ES MI SELVA es un tríptico de la infancia y un diálogo para intervenir la memoria de las ciudades. El cortometraje fue filmado en Epecuén y en Bonifacio, en Buenos Aires, donde el director vivió la mayor parte de su niñez.

Carlos Rgó



FRANCESCA

For Francesca, life should help to learn lessons and to get rid of old biases in order to find a personal benefit. When her relationship with a boyfriend ends, she decides to help herself and to help others too. So, she quits prostitution and takes in a pregnant woman she found in the street. A specific situation unleashes other events; someone wants, or loses, something, and everything grows out from a central motif—helping her new

friend. Sebastián Palomino centers his short film within the consciousness of a character who knows about her own desires and makes them visible through her actions.

A first glance into a filmic career which explores, without actually knowing, its own destiny. The details of a vicious circle are where we find that which must be rescued from a constant will to filmmaking.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de San Sebastián

FILMOGRAFÍA SELECTA

Francesca (2014), *Memor Mortis* (2014), *Runa Mula* (2013), *Ausencia* (2012), *Letargo* (2011)

CHILE

2014

22'
hd
color

DIRECCIÓN

Sebastián Palomino

FOTOGRAFÍA

David Carrera

EDICIÓN

Pablo Álvarez

SONIDO

MÚSICA

Aníbal Pinto

REPARTO

Kassandra Romanini
Rafael Contreras

Evelyn Ortiz

Soledad Mosco

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Instituto Profesional de Arte y
Comunicación Arcos,
Escuela de Cine y Audiovisual

Para Francesca la vida debería servir para aprender lecciones y desechar viejos prejuicios en favor de un beneficio propio. Cuando la relación con uno de sus novios termina, ella decide ayudarse a sí misma y a los demás. Entonces abandona la prostitución y da alojamiento a una mujer embarazada que encontró en la calle. Una situación desencadena otros hechos, alguien quiere o pierde algo, y todo se sucede a partir de un único motivo central: ayudar a su nueva amiga. Sebastián Palomino sitúa su cortometraje en la conciencia de un personaje que conoce su deseo y lo hace visible a través de las acciones.

La primicia de este ejercicio cinematográfico que explora sin conocer a ciencia cierta de qué va su destino, ayuda a encontrar en los detalles de un círculo vicioso, lo rescatable de la constancia en la realización.

Carlos Rgó

NADA NI NADIE

NOTHING AND NO ONE



NADA NI NADIE ensaya la velocidad natural con la que olvidamos a nuestros seres queridos. Las fotografías presentadas alcanzan valores íntimos que tocan los recuerdos e individualizan al personaje principal. Filmar la vida de una mujer y decorar su memoria con el archivo filmico nos regala minutos de paradojas y reflexiones que encasillan el potencial del cine como tecnología al servicio de la imaginación. Sin embargo, hay un epílogo “poético”, si se permite la expresión, en la manera que tiene la directora de mostrar una columna de humo al iniciar la película. La imagen es poderosa y captura el sentido del cortometraje como una forma de comunicación utilizada antaño por algunas tribus. Este humo daba la razón para ser atisbado a varios kilómetros de distancia y era posible que el enemigo descifrara su significado. Se utilizaban exclusivamente para transmitir ideas precisas y urgentes, como la victoria o derrota en una batalla, o para avisar cuando un enemigo se encontraba al acecho. En este caso, el humo es la imagen que busca encontrar los hilos negros del olvido. La victoria o la derrota de la memoria es la conciencia del hombre ante la finitud, y esta batalla que libra el ser humano parece ineludible cuando vemos cómo Roya Eshraghi hace un autorretrato del recuerdo.

Carlos Rgó

a “poetic” epilogue, if such expression may be permitted, in the manner in which this woman director shows a column of smoke at the beginning of the film. The image is powerful and captures a meaning—the short film as a form of communication, like those smoke signals used long ago by some tribes. This smoke could be seen several miles away and it was possible that the enemy could decipher its meaning, so it was used exclusively for the transmission of precise and urgent ideas like victory or defeat in battle, or to signal when an enemy was at bay. In this case, smoke is the image that seeks to find the black threads of oblivion. Victory or defeat of the memory represents the consciousness of man in the face of finitude, and this battle that the human being wages seems unavoidable when we see how Roya Eshraghi creates a self-portrait of memory.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Miradasdoc. Festival Internacional de Cine Documental

FILMOGRAFÍA SELECTA

Nada ni nadie (Nothing and No One) (2015), *Derakht* (The Tree) (2015), *Yadbood* (Remembrance) (2014), *Lorenza, la radio y tú* (2014), *Una ventana me basta* (One Window it's Enough for Me) (2013), *Endless* (2012), *Nostalgia nocturna* (2012), 128 cm of Freedom (2011), *Shen Bazi* (*Playing With Sand*) (2010)

CUBA - IRÁN -
COSTA RICA
2015

27'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Roya Eshraghi

FOTOGRAFÍA

Vladimir Barberán

EDICIÓN

Ahmed O. Abdellahi

SONIDO

Victor Quintaniila

MÚSICA

Gabriel Oramas

REPARTO

Lola Moreno

Dadys Bruno

Gabriela Arencibia

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

EICTV Escuela Internacional
de Cine y Televisión

NIÑA

GIRL



Maripaz scolds Juan, her little eight-year old brother, who stayed until late playing outside; she asserts herself and takes him back home. Shortly afterwards, Maripaz starts following a boy who sells perfume. It is precisely the encounter of these two characters which sparks a somewhat loving and uninhibited relationship. The boy talks to Elena, Maripaz's mother, to tell her that he will bring her daughter home, not without first giving her a bottle of perfume as a gift.

Curiosity, as a form of desire's intelligence, invades the spaces of this short film. It is not very useful to look for Maripaz's motives, for they are hidden in the eyes of the actors. Too much is said about this in the short film but, if one can find the right empathy, it can take us to the childish interest felt by a girl for a boy. Villar portrays, discreet and without recurring much to fantasy, an age in which the principal emotion felt in face of actions we do not fully understand is rejection.

Carlos Rgó

ESPAÑA
2015

12'
35mm
color

DIRECCIÓN
Nacho A. Villar
GUIÓN
Alvaro Hervás
Pablo de Palma
FOTOGRAFÍA
Michal Babinec
EDICIÓN
Daniel Paz
SÓNIDO
Clara Alonso
REPARTO
Mari Paz Romero Santiago
Adrián Nadales Orea
Borja Juan Sastré Santiago

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Escuela de Cinematografía y del
Audiovisual de la Comunidad de
Madrid

Maripaz regaña a Juan, su pequeño hermano de 8 años que salió a jugar hasta muy tarde; se impone y lo lleva de regreso a casa. Poco tiempo después, Maripaz empieza a seguir a un chico que vende perfumes. Es justo el encuentro de estos dos personajes el que detona una relación un tanto amorosa y otro poco desinhibida. El chico le habla a Elena, la madre de Maripaz, para avisarle que llevará a su hija de vuelta a casa, no sin antes regalarle un perfume.

La curiosidad, como una forma de inteligencia del deseo, invade los espacios del cortometraje. Es poco útil buscar los motivos de los actos de Maripaz, pues están ocultos en las miradas de los actores. Demasiado se alude a ello en el cortometraje, pero si se encuentra la empatía adecuada, puede llevarnos el interés infantil que siente una chica por un chico. Sigiloso y poco fantástico, Villar retrata una edad cuya emoción principal es el repudio ante las acciones que no entendemos completamente.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

FILMOGRAFÍA
SELECTA

2015 Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid - ALCINE, Certamen

Nacional de Cortometrajes, Mejor Fotografía

Niña (Girl) (2014)



situation puts into evidence the distance there is between an observing subject and an acting one. Camera zooms and contemplative frames open windows similar to paintings or distant glances; while the camera movement matches the various emotions provoked by a baby, a young hip hopper, and the development of a one-day story. This work is a sketch for its director's first feature, *Viejo calavera*.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires; Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Documentales de Jihlava, Sección Short Joy, Mejor Cortometraje Europeo; Festival Internacional de Cine de San Sebastián

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Nueva vida (New Life) (2015), *Juku* (2011), *Enterprise* (2010)

NUEVA VIDA

NEW LIFE

ARGENTINA - BOLIVIA

2015

16'
16mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Kiro Russo
FOTOGRAFÍA
Pablo Paniagua
EDICIÓN
Eulogio Cuevas
SONIDO
Pepo Razzari
REPARTO
Teo Guzman
Ana Colque
Warita Guzman

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Universidad del Cine

NUEVA VIDA cuenta la historia de Teo, Ana y Warita en los suburbios de Buenos Aires. Conocemos a una pareja de inmigrantes bolivianos desde la perspectiva de Teo, un personaje que vive enfrente de ellos. Para el realizador boliviano Kiro Russo, *Nueva vida* exhibe la transformación de los espacios a través de los hábitos de una pareja con un bebé recién nacido, situación que evidencia la distancia que existe entre un sujeto que observa y otro que actúa. El zoom y un encuadre contemplativo conjuran ventanas como pinturas suspendidas y miradas distantes, mientras que el movimiento de la cámara empata con las diferentes emociones que provocan un bebé, un joven *hiphopero* y el desarrollo de una historia durante una jornada. Este trabajo será el esbozo de su primer largometraje *Viejo calavera*.

Carlos Rgó



Time grows on the skin. Every atom or human particle is deteriorated by endless consequences that the eye can barely capture. In one day, the camera observes in detail the work of several people inside a cemetery. To excavate, to recuperate the bones of a dead person in order to clean them, and in the end, to place them in a nearby niche where the family can pray and pay tribute to the memory of their loved ones.

The shadow of death and the hues of gray and black project a funereal movement in front shots, aside from a contemplative rhythm. Characters have no name, only a profession. Among bones, flowers, earth, and coffins, Filipa Pinto evokes a cycle of death that goes by inside a cemetery, where there's always something else observing. The choice of an image is not, as one could think, something solely personal, it also indicates the ritual for the dead and how the deceased are taken care of by the living.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Visions du Réel. Festival Internacional de Cine Nyon 2014 DocLisboa. Festival Internacional de Cine; Festival de Cine de Lisboa y Estoril, Encuentro de Escuelas de Cine Europeas, Mención Especial

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Poço das almas (Well of Souls) (2014)

POÇO DAS ALMAS

WELL OF SOULS

POZO DE LAS ALMAS

PORTRUGAL

2014

22'

hd

byn

DIRECCIÓN

Filipa Pinto

GUIÓN

Marta Almeida

FOTOGRAFÍA

Inês Nunes

EDICIÓN

Miguel de Jesus

SÓNIDO

Marta Almeida

Francisco Costa

REPARTO

João Manuel Esteves

Maria Luisa de Sousa

José Maria

Maria da Silva

Nuno Araújo

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Escola Superior de Teatro
e Cinema

El tiempo crece sobre la piel. Cada átomo o partícula humana está deteriorada por un sinfín de consecuencias que apenas puede captar el ojo. En una jornada, la cámara observa con detenimiento el trabajo de varias personas dentro de un cementerio. Excavar, recuperar los huesos de algún difunto para limpiarlos, y al final, colocarlos en un nicho cercano en el que los familiares puedan rezar para rendir tributo a la memoria de sus seres amados.

La sombra de la muerte y las tonalidades del gris y el negro proyectan un movimiento mortuorio en planos frontales, además de un ritmo contemplativo. Los personajes no tienen nombre, sólo oficio. Entre huesos, flores, tierra y ataúdes, Filipa Pinto evoca un ciclo de muerte que transcurre dentro de un cementerio, donde siempre hay algo más que observa. La elección de una imagen no es, como podría pensarse, algo únicamente personal, también indica el rito hacia los difuntos y cómo son cuidados por los vivos.

Carlos Rgó



whatever it touches. There are no smiles nor any satisfactions—the suffering of bringing a new life into the world without having sorted out one's own. The expressive nuances of the actress and her indecision to change her life build the perfect moment to show the falling of the protagonist into a fantasy from which she won't be able to awake.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Morelia

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Las razones del mundo (The Reasons in the World) (2015), *T. Rex* (2015), *La madre* (The Mother) (2015), *Cenizas* (Ashes) (2011), *Souvenirs* (2010), *Benjamín* (Benjamin) (2007)

LAS RAZONES DEL MUNDO

THE REASONS IN THE WORLD

MÉXICO

2015

37'

hd

color

DIRECCIÓN

EDICIÓN

Ernesto Martínez Bucio

GUIÓN

Ernesto Martínez Bucio

Odei Zabaleta Imaz

FOTOGRAFÍA

Odei Zabaleta Imaz

SONIDO

Isabel Muñoz

REPARTO

Mónica Bejarano

Francisco Mena

Báltimore Beltrán

Eduardo Millet

Humberto Yañez

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Centro de Capacitación

Cinematográfica

Entender el mundo que rodea a una mujer embarazada es complicado cuando ésta trabaja como secuestradora. La situación se complica cuando capturan a un niño: Edgar. El dilema moral le hace cuestionar el motivo de sus actos dentro de un círculo vicioso. cansada de la situación, imagina una vida feliz al lado de su marido. Las primeras imágenes de su bebé se proyectan en Edgar. Que jumbrosa y dolida, la vida en su vientre transforma lo que toca. No hay sonrisa ni satisfacción, es el sufrimiento de traer al mundo una vida sin resolver la propia. Los matices de expresión de la actriz y la indecisión de cambiar de vida, construyen el momento idóneo para mostrar la caída de la protagonista en una fantasía de la que no podrá despertar.

Carlos Rgó



MANIFIESTO CONTEMPORÁNEO

CONTEMPORARY MANIFESTO



"There's no way out of language," says one of the characters in this new film by José Luis Guérin where the filmmaker follows—from the month of November onwards, without identifying a specific year—the lessons on literature and, specifically, on the figure of The Muse in Western culture by an Italian philologist.

As in many others of Guérin's films women have a preponderant role. Its first minutes, set inside a university, without specifying the actual institution, show an exploration of desire, seduction and (romantic) love as experienced by men and women using some key texts of classical literature: the loves of Lancelot and Guinevere's, of Francesca and Dante's, of Heloise and Abelard's, they are all mentioned. These paradigmatic couples are part of the tradition of one of the greatest literary creations—romantic love.

Unexpectedly, this determinant invention for libidinal economy will be set into a crisis and this will be one of the many narrative surprises offered by a film where its first part deals exclusively with Rafaelle Pinto's lessons and the reactions of his students—most of them women, of different ages, who also represent different sorts of interests.

However, not everything here has to do with words and life in a classroom. Suddenly, there will be some travels and the students will substitute the protagonist professor although they will also travel with him through some "secret" routes. The most controversial journey is into one of the caverns of Dante's inferno. One of the students goes into the Sardinia region and this part of the film shows a remarkable freedom. What happens to a group of young people interpreting ancient songs is beautiful in filmic terms. **LA ACADEMIA DE LAS MUSAS** is a gentle film in which language is shown as our main way to exist in this world, as an organizer of all experience, even the loving one. "There's no way out of language".

Roger Koza

108

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno; CPH: DOX. Festival Internacional de Documentales de Copenhague; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Selección Oficial, Mejor Película

FILMOGRAFÍA
SELECTA

La academia de las musas (The Academy of the Muses) (2015), *Correspondencias Jonas Mekas - J.L. Guérin* (Correspondence: Jonas Mekas - J.L. Guérin) (2011), *Guest* (2010), *En la ciudad de Sylvia* (In the City of Sylvia) (2007), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2000), *En construcción* (2000), *Tren de sombras* (Train of Shad ows) (1997), *Innisfree* (1990), *Los motivos de Berta* (Berta's Motives) (1983)

LA ACADEMIA DE LAS MUSAS

THE ACADEMY OF THE MUSES

ESPAÑA

2015

92'

hd

color

DIRECCIÓN

EDICIÓN

José Luis Guérin

SÓNIDO

Amanda Villavieja

Jordi Monrós

Marisol Nievas

REPARTO

Emanuela Forgetta

Mireia Iniesta

Raffaele Pinto

Rosa Delor Muns

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

P. C Guérin & Los Films de Orfeo

"Del lenguaje no se sale", dice uno de los personajes en la nueva película de José Luis Guérin, en donde el cineasta se dispone a seguir desde el mes de noviembre en adelante, sin que se identifique el año en curso, las clases de un filólogo italiano en torno a la literatura y en especial a la figura de la musa en la cultura occidental.

Como en varias películas de Guérin, la mujer tiene un lugar preponderante, y en principio los primeros minutos, que transcurren principalmente en un claustro universitario sin indicar de qué institución se trata, pasan por una exploración del deseo, la seducción y el amor (romántico) en la experiencia tanto del hombre como de la mujer a través de ciertos textos claves de la literatura clásica: se habla del amor de Lancelot y Ginebra, de Francesca y Dante, de Eloísa y Abelardo, parejas paradigmáticas de una tradición que remite a una de las grandes invenciones literarias: el amor romántico. Esta invención determinante en la economía libidinal será inesperadamente puesta en crisis, una de las tantas sorpresas narrativas del film. En esa primera parte todo se circunscribe a seguir las clases impartidas por Rafaelle Pinto, y a las reacciones de sus estudiantes, en la mayoría mujeres, y de edades muy variadas que a su vez representan intereses diversos.

Pero no todo pasa por la palabra y la vida en el aula. Repentinamente, habrá algunos viajes, y las propias estudiantes sustituirán entonces el protagonismo del profesor, aunque también viajarán con él rumbo a rutas "secretas". El viaje más controversial será a una de las grutas del infierno dantesco. Una de las estudiantes se adentrará en la región de Cerdeña, y en ese segmento el film muestra una libertad admirable. Lo que sucede con un grupo de jóvenes que interpretan viejos cánticos es cinematográficamente hermoso.

LA ACADEMIA DE LAS MUSAS es una película amable, en la que el lenguaje se revela como la principal forma de estar en el mundo, un organizador de todas las experiencias, aun la amorosa. "Del lenguaje no se sale."

Roger Koza



Straub insists to mitigate triviality, which is always near cinema, although never near this filmmaker that now shoots, unwillingly, alone. The gullible and the impatient are exasperated. They shouldn't, because the power of this new film is relentless: an idea, a form, and perhaps the enunciation of a hope, or of a non-negotiable value. How to film The People, a supposedly outdated protagonist? In less than 32 minutes, Straub manages to do so and exposes it without highlights.

Three fragments, four scenes. First, silence, or the degree zero of sound, until the most complex form of sound organization (a piece of classical music) bursts in a still shot of a fish tank in which several cold-water fish are merely moving in their aquatic medium. In the second segment, as it happened in *Kommunisten*, a text by André Malraux will be interpreted—in this case, the novel *Les noyers de l'Altenburg*, fragments of which will be quoted, from page 98 to 105. The text refers symbolically to the fish, as it also refers to the marvelous two-scene fragment of the first hour of Jean Renoir's *La Marseillaise*. The novel is from 1948, the film from 1938; these are not innocent dates, since in those years an idea of a nation was instituted in perversion and lust for extermination.

If the chosen text questions the existence of a sign that makes men equal beyond time and space, the importance of what is said here must be put in the context of the time of the appearance of that book and that film. In the face of the affirmation that an organizing concept for the lives of men that exceeds all cultures subsists, the act of constituting a community or a state, to singularize that universal trait as "the fraternal unity of a people" is not done in vain, more so when "fish can't easily see their own aquarium."

An unusual recording rigor is added to the conceptual precision. Watch then how the exterior and the interior of the fish tank interact almost unperceivably, when the talking "fish", Aimé Agnel, (a Jungian psychoanalyst who has himself written about John Ford's cinema) reads the passages of the novel. His immobility coincides with the stillness of the garden. But one shot will change the light and the wind will blow a little. That is the right and chosen moment for a philosophical culmination. With another filmmaker, this would undoubtedly be a coincidence, but with Straub the uttering of a single word is as determining as the movement of a single branch on a tree.

Roger Koza

110

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Hiroshima, Competencia Oficial, Premio Mariko Okada

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Kommunisten (2014), *Operai, contadini* (Workers, Peasants) (2000), *Sicilia!* (1998), *Von Heute auf Morgen* (From Today Until Tomorrow) (1996), *Der Tod des Empedokles* (The Death of Empedocles) (1986), *Klassenverhältnisse* (Class Relations) (1984), *Trop tôt, trop tard* (Too Early, Too Late) (1981), *Dalla nube alla resistenza* (From the Cloud to the Resistance) (1978), *Fortini / Cani* (1976), *Moses und Aron* (Moses and Aaron) (1974), *Chronik der Anna Magdalena Bach* (The Chronicle of Anna Magdalena Bach) (1967)

L'AQUARIUM ET LA NATION

THE AQUARIUM AND THE NATION
EL ACUARIO Y LA NACIÓN

SUIZA - FRANCIA

2015

31'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Jean-Marie Straub

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Christophe Clavert

SONIDO

Dimitri Haulet

REPARTO

Aimé Agnel

Christiane Veschambre

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Belva Film

Insistir con Straub, o mitigar la trivialidad, que siempre está cerca del cine, aunque jamás de este cineasta que ahora filma involuntariamente en soledad. Los incrédulos y los impacientes se exasperan. No deberían, pues la contundencia de este nuevo film es implacable: una idea, una forma y acaso la enunciación de una esperanza, o de un valor innegociable. ¿Cómo filmar al pueblo, un presunto protagonista trasnochado? En menos de 32 minutos Straub lo consigue y sin subrayar lo expone.

Tres fragmentos, cuatro escenas. Primero el silencio, o el grado cero del sonido, hasta que la forma más compleja de organización sonora –una pieza musical clásica– irrumpie en un plano fijo sobre una pecera en la que varios peces de agua fría se limitan a moverse en su medio acuático. En el segundo segmento, como sucedía en *Kommunisten*, se interpretará un texto de André Malraux; en este caso, la novela *Les noyers de l'Altenburg*, de la que se citarán fragmentos que van de la página 98 a la 105. El texto remite simbólicamente a los peces, como también al maravilloso fragmento de dos escenas de la primera hora de *La Marseillaise*, de Jean Renoir. La novela es de 1948, el film de 1938; no son fechas inocentes, ya que en esos años una idea de nación se instituyó en la perversión y en el goce del exterminio.

Si el texto elegido pone en tela juicio la existencia de algún signo que iguale a los hombres más allá del tiempo y del espacio, la importancia de lo que se dice aquí debe ser cotejada con la época de aparición de ese libro y ese film. Frente a la afirmación de que subsiste un concepto organizador de las vidas de los hombres que excede a todas las culturas, el hecho de constituir una comunidad o un estado, singularizar ese rasgo universal como "la unión fraternal del pueblo" no es en vano, más aún cuando "al pez no le es fácil ver su propio acuario".

A la precisión conceptual se le suma un rigor de registro insólito. Véase entonces cómo interactúan casi imperceptiblemente el exterior con el interior de la pecera, donde el "pez" parlante, Aimé Agnel, (psicoanalista jungiano que a su vez ha escrito sobre el cine de John Ford) lee los pasajes de la novela. Su inmovilidad coincide con la quietud del jardín. Pero en un plano cambiará la luz y el viento soplará un poco. Es ese el momento indicado y elegido para un remate filosófico. En otro cineasta, sin duda, se trataría de una coincidencia, pero en Straub la emisión de una palabra es tan determinante como el movimiento de una rama.

Roger Koza



The message lies on the poetics; and the true plot is to be found within the formal logic of the shots and the laborious work of putting them together. The first evidence of this lies on a Stalinist oxymoron—young Pavlik Morozov, a 13-year-old Soviet boy scout, betrays his father by denouncing him to the State. Then, the kid's family murders him. This is the genealogy of a revered Red martyr. But, did these events actually happen or is it all just a Soviet tale?

Pakalnina takes this legendary Soviet myth of filial renouncement and sets it thirty years later, in a specific location—a rural area in Latvia. Janis bids farewell to his mother, killed by his father; then, he denounces his remaining parent for the murderous act (and other ones too) and immediately adopts the local community, and Uncle Karliss, the *koljós* leader, as his true family. And since he has become a public figure and holds an aura of sanctity, it is easy to foresee the end of the story. However, this State and family drama is not quite the center of a tale that focuses on depicting the astonishing collective physical power of the members of a collective farm called Ausma. Taking apart a church, preparing fields for seeding, adapting a factory; here, all of these actions are just as relevant as taking care of a wounded child. What matters the most is constant movement, the everyday transformation of History—and this explains the choice of tracking shots for many of the collective scenes.

And though we'll never get to know exactly the final version of Eisenstein's *Bezhin Lug*, another film on the Pavlik theme, Pakalnina's version doesn't try to insult or praise the Soviet hero or his times; rather, the filmmaker is fascinated with something beyond mere nostalgia or the defense of an era, she wants to reconstruct the *zeitgeist* of those days though it might be impossible to measure it against the rule of current perception. The film aims to convey an intersubjective sensibility through a careful dialectic established between panoramic shots of crowds and close ups of individuals. All in all, this anachronistic black-and-white and not-without-humor Communist symphony is truly a cinematic aerolite with compositions that rekindle a dwindling tradition that has always understood space as the quintessential dramatic entity.

Roger Koza

112

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Gotemburgo 2015 Black Nights. Festival Internacional de Cine de Tallin, Competencia Internacional, Mejor Fotografía

FILMOGRAFÍA SELECTA

Ausma (Dawn) (2015), *Skurstenis (The Chimney)* (2013), *Picas (Pizzas)* (2012), *Par dzimtenīti (Three Men and a Fish Pond)* (2008), *Kilnieks (Hostage)* (2006), *Autobuss (The Bus)* (2004), *Pitons (The Python)* (2003), *Tusya* (2000), *Kurpe (The Shoe)* (1998)

AUSMA

DAWN

ALBA

LETONIA - POLONIA -
ESTONIA
2015

96'
hd
byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

Laila Pakalnina

FOTOGRAFÍA

Wojciech Starón

EDICIÓN

Kaspar Kallas

SONIDO

Anrijs Krenbergs

MÚSICA

Vestard Shimkus

REPARTO

Antons Georgs Grauds

Vilis Daudzins

Wiktor Zborowski

Andris Keiss

Liena Smukste

Girts Krumins

Rudolfs Plepis

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Hargla Company

En la poética está el mensaje; en la lógica formal de los planos y en su concatenación laboriosa estriba el verdadero argumento. La primera evidencia es que la historia descansa en un oxímoron estalinista: el joven Pavlik Morozov, un *boy scout* soviético de 13 años, denuncia a su padre y lo traiciona frente al Estado, y luego su familia lo asesina. He aquí la genealogía de un venerado mártir de los Rojos. Pero ¿sucedió o fue tan sólo una ficción soviética?

Pakalnina retoma este legendario mito soviético de abnegación filial y lo sitúa treinta años después y en una locación específica, alguna zona rural de Letonia. Janis despiide a su madre que ha sido asesinada por su padre, delata a su progenitor por ese acto (y otros) y adopta de inmediato a la comunidad y al tío Karliss, el líder del *koljós*, como su auténtica familia. Al tratarse de una figura beatificada es fácil prever el desenlace, pero el drama familiar y estatal no es estrictamente el eje del relato, el cual se circunscribe a registrar físicamente el vigor colectivo apabullante de los miembros de la granja colectiva llamada Ausma. Desmantelar una iglesia, preparar la tierra para la siembra, acondicionar una fábrica son aquí acciones tan relevantes como la salvaguarda de un niño herido. Lo que importa es el movimiento permanente, la transformación cotidiana de la Historia, lo cual explica la predilección por el *travelling* en muchas de las escenas colectivas.

Si bien nunca sabremos muy bien cómo fue la versión final de *Bezhin Lug*, de Eisenstein, film que también trata acerca de Pavlik, la lectura de Pakalnina no induce ni a la injuria ni al ditirambo del héroe y su época, pues la fascinación de la cineasta, más que la nostalgia y la apología, pasa por reconstruir una mentalidad de época, incommensurable con la percepción de nuestro tiempo, sensibilidad intersubjetiva que el film procura transmitir en una esmerada dialéctica entre las panorámicas de la multitud y el primer plano del individuo. En definitiva, esta anacrónica sinfonía comunista en blanco y negro no exenta de comicidad resulta un aerolito cinematográfico, cuyas composiciones reavivan una tradición en retirada que siempre supo concebir el espacio como una entidad dramática por excelencia.

Roger Koza

113



Free and unpredictable, such is Denis Côté's cinema and he confirms it in his ninth feature, **BORIS SANS BÉATRICE**.

After works that explore the frontier between fiction and documentary (*Que ta joie demeure*, *Bestiaire*, *Carcasses*), or productions more inclined to (not very) conventional fiction (*Curling*, *Vic & Flo ont vu un ours*), Côté keeps experimenting with the fictional record, and this time he does it using supernatural elements.

The opening sequence—a man dressed in a suit in front of a helicopter—is brilliantly enigmatic. The man, Boris Malinovksy, is a successful businessman, arrogant and cynic; his wife, Béatrice, works for the Canadian government and has been in bed for a while without speaking, victim of a mysterious form of depression.

Boris retreats to his luxurious country house so his wife can recover. However, the main character meets his lover Helga there and also gets close to a young domestic servant, Klara. Receiving a bizarre letter mentioning Béatrice's health, and an invitation "without fear and in an open spirit," leads Boris to meet at night with a mysterious individual that will confront his world of certainties, and who will push him to change his life. Then, the supernatural will invite itself into the movie and the pragmatic world of the protagonist.

In its rigorous formality, the cinematic language of *Boris sans Béatrice* is remarkable. This is, at the same time, a realistic film not lacking a social dimension (the conflict of Boris and his idealist daughter who protests against social injustice); an essay where strangeness is manifested; a movie with mental images (Boris and Béatrice's, tender and ephemeral), or some others that seem to come straight out from a horror flick (Béatrice spitting blood). In spite of these and other unexpected moments, the whole thing is coated by a subtle and efficient humor.

The singularity of Denis Côté's cinema resides in the way he seems to escape filmic categories, and at the same time in how he manages to take on some of these categories in an unsettling—yet precise and sublime—fluidity. Through images, dialogues, or unexplained actions that kindle the imagination, and also under a realistic appearance, Côté's films are exceptional—a cinema of the imaginary.

Sébastien Blayac

114

115

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín

FILMOGRAFÍA SELECTA

Boris sans Béatrice (Boris without Béatrice) (2016), *Que ta joie demeure* (Joy of Man's Desiring) (2014), *Vic & Flo ont vu un ours* (Vic & Flo Saw a Bear) (2013), *Bestiaire* (Bestiary) (2012), *Curling* (2010), *Carcasses* (2009), *Elle veut le chaos* (All That She Wants) (2008), *Nos vies privées* (Our Private Lives) (2007), *Les états nordiques* (Drifting States) (2005)

BORIS SANS BÉATRICE

BORIS WITHOUT BÉATRICE

BORIS SIN BÉATRICE

CANADÁ
2016

93'
hd
color

Libre e imprevisible. Así es el cine de Denis Côté, y lo confirma con su noveno largometraje **BORIS SANS BÉATRICE**.

Después de obras que exploran la frontera entre ficción y documental (*Que ta joie demeure*, *Bestiaire*, *Carcasses*), o de realizaciones más encaminadas a la ficción —poco— convencional (*Curling*, *Vic & Flo ont vu un ours*), Côté sigue experimentando con el registro ficcional, y esta vez lo hace con elementos sobrenaturales.

La secuencia de apertura —un hombre vestido de traje frente a un helicóptero— es genialmente enigmática. El hombre es Boris Malinovksy, empresario exitoso, arrogante y cínico; su esposa es Béatrice, que trabaja para el gobierno de Canadá y quien lleva tiempo en cama sin hablar, víctima de una misteriosa depresión.

Boris se va de retiro a su lujosa casa de campo para que su mujer se recupere. Sin embargo, el protagonista se encuentra con su amante Helga y también se acerca a la joven empleada doméstica, Klara. La recepción de una extraña carta que habla de la salud de Béatrice, una invitación "sin miedo y con apertura de espíritu", lleva a Boris a encontrarse durante la noche con un misterioso individuo que confrontará su mundo de certidumbres, y quien lo empujará a que cambie su vida. Lo sobrenatural entonces se invita en la película y en el mundo pragmático del protagonista.

DIRECCIÓN

GUIÓN

Denis Côté

FOTOGRAFÍA

Jessica Lee Gagné

EDICIÓN

Nicolas Roy

SONIDO

Frederic Cloutier

MÚSICA

Ghislain Poirier

REPARTO

James Hyndman

Simone-Élise Girard

Denis Lavant

Isolda Dychauk

Dounia Sichov

PRODUCCIÓN

Metafilms

DISTRIBUCIÓN

Films Boutique

Con un formalismo riguroso, el lenguaje cinematográfico en *Boris sans Béatrice* es notable. Es a la vez un film realista, no carente de una dimensión social (conflicto de Boris con su hija idealista protestando contra las injusticias sociales); un ensayo donde se manifiesta lo extraño; una película con imágenes mentales (tiernas y efímeras de Boris y Béatrice) u otras que parecen provenir de un cine de terror (Béatrice escupiendo sangre). A pesar de lo anterior y de otros momentos inesperados, el conjunto es atravesado por un sutil y eficiente humor.

La singularidad del cine de Denis Côté reside en la manera en la que parece escaparse de las categorías cinematográficas, y a la vez en cómo logra embarcar algunas de éstas en una desconcertante pero precisa y sublime fluidez. A través de imágenes, diálogos o acciones inexplicadas que avivan la imaginación, y también bajo un aspecto realista, definitivamente el cine de Côté es uno de lo imaginario, uno excepcional.

Sébastien Blayac



order to work in order to pay their respective mortgages. Costi, at least, has a job and manages to pay his debts, unlike his neighbor who will ask him for economic help for two months in order to pay what he owes. He needs 800 euros, which sounds like a fortune here. The amount is not inaccessible, but **COMOARA** conveys the idea that it is practically impossible to keep such an amount on the side. The Rumanian middle class survives. The act of saving is a thing of the past. And this, as it should be, is seen but not said.

The neighbor will later call Costi to propose something uncanny to him; apparently, in the backyard of his mother's house lies a hidden treasure. What he needs and doesn't know how to get, is a metal detector to find the box hidden under the ground which potentially might hold a fortune. Will they find it? And if they do, will this treasure be real or false? Will they get to keep it and share it? These immediate questions set into motion the story itself.

Corneliu Porumboiu's humor is prodigious. It stems from an administration of the absurd in situations that almost always imply the intervention of some institutional procedure. Bureaucracy is a filigree that constitutes the way of life in the Rumanian world. *Comoara* is absolutely brilliant because it maintains its tiny suspense in the least expected developments, a display of unsuspected embroilments. Sheer lucidity is what Porumboiu shows here; he is capable of tuning in with the spirit of comedy in a time in which laughter is rare and banished as a form of political rebellion.

Roger Koza

116

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes, Una Cierta Mirada, Premio Un Ciento Talento; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Hamburgo; Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary; Festival Internacional de Cine de Nueva York; Festival Internacional de Cine de El Cairo, Competencia Internacional, Mejor Guión; Festival Internacional de Cine de Transilvania, Dias Rumanos, Mejor Largometraje Rumano

FILMOGRAFÍA SELECTA

Comoara (The Treasure) (2015), *Al doilea joc* (The Second Game) (2014), *Când se lasa seara peste Bucuresti sau metabolism* (When Evening Falls on Bucharest or Metabolism) (2013), *Polist, adjecțiv* (Police, Adjective)(2009), *A fast sau n-a fost?* (12:08 East of Bucharest) (2006)

COMOARA

THE TREASURE EL TESORO

FRANCIA - RUMANIA

2015

89'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN
Corneliu Porumboiu

FOTOGRAFÍA
Tudor Mircea

EDICIÓN
Roxana Szel

SONIDO
Sebastian Zsemlye
Alexandru Dragomir

REPARTO
Cuzin Toma
Adrian Purcărescu
Corneliu Cozmei
Cristina Toma
Nicodim Toma

PRODUCCIÓN

42KM Film
Les films du worso
Rogue International

DISTRIBUCIÓN
Wild Bunch

El director de *Polist, adjecțiv* decide trabajar sobre la crisis europea en su versión rumana convocando tanto al absurdo como a la suerte. Frente a la impotencia de todos aquellos que son víctimas de un sistema que ni siquiera eligen, imaginar la conjura de la miseria por parte de los sometidos proporciona placeres desconocidos. Es tan agradable filmar una fantasía de justicia distributiva. Tanto Costi, el padre del niño, como su vecino, viven y trabajan para pagar sus respectivas hipotecas. Costi, al menos, tiene trabajo y consigue cumplir con el pago de sus deudas, no así el vecino, que le pedirá auxilio económico por unos dos meses para amortizar su déficit. Necesita 800 euros, lo que aquí suena a fortuna. La suma no es inaccesible, pero **COMOARA** da a entender que ese monto es prácticamente imposible de tener como reserva. La clase media rumana sobrevive. El ahorro es una acción de otro tiempo. Y esto, como corresponde, se ve, no se dice.

El vecino volverá a llamar más tarde a Costi para proponerle algo insólito; aparentemente, en el patio de la casa de su madre reside un tesoro escondido. Lo que él necesita y no tiene cómo, es alquilar un detector de metales para hallar la caja escondida bajo tierra que albergaría una posible fortuna. ¿Lograrán dar con ella? Y si lo logran, ¿la riqueza será fidedigna o falsa? ¿Podrán quedársela y compartirla? Interrogantes inmediatos que pone en movimiento la propia historia.

El humor de Corneliu Porumboiu es prodigioso. Éste se predica de una administración del absurdo en situaciones que implican casi siempre la intervención de algún procedimiento institucional. La burocracia es una filigrana que constituye la forma de estar en el mundo de los rumanos. *Comoara* es absolutamente genial porque sostiene su suspense diminuto en las derivaciones menos esperadas, un despliegue de anudamientos insospechados. Pura lucidez la de Porumboiu, capaz de sintonizar con el espíritu de la comedia en una época en que la risa es escasa y se ve desterrada como rebeldía política.

Roger Koza

THE EXQUISITE CORPUS

CADÁVER EXQUISITO



Peter Tscherkassky, a veteran of analog cinema who accompanied us for a retrospective of his work in FICUNAM, 2012, connects fragments of various films drawing inspiration from the surrealist technique of the Exquisite Corpse, that gathers elements, drawn or written, from different authorship creating a random composition.

The sources are an American thriller from the 60's, some European pornographic films, extracts from a commercial production, and an amateur tape with a nudist theme that opens the film with an outing to a deserted island where a sleeping beauty lies. Following the technique mastered by Tscherkassky, images connect time through the superposition of clippings or by sharing the same frame, and are "lit" by sudden inversions to negative and repetitions in a loop.

Dirk Schaefer weaves a soundtrack made of pieces from Les Baxter and Teiji Ito (used on Maya Deren's *Mesches of the Afternoon*), concrete music and ambient sounds in a complex composition that playfully evokes the tones of erotic cinema, and which generates a hypnotic, ambiguous, and a fine ironic result.

The game resides in the title itself—*The Exquisite Corpus* is also the body of the film, tangible in all of Tscherkassky's work, conscious of its imminent disappearance. The filmmaker announces the clean death of celluloid in a piece that is an oneiric experience where death and ecstasy unavoidably coincide.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes, Quincena de Realizadores, Premio Illy; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival Internacional de Cine de Chicago, Cortometrajes, Hugo, Live Action de Plata

118

FILMOGRAFÍA SELECTA

The Exquisite Corpus (Cadáver exquisito) (2015), *Coming Attractions* (2010), *Nachtstück* (2006), *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), *Dream Work* (2002), *Get Ready* (1999), *L'arrivée* (1999), *Outer Space* (1999), *Happy-End* (1996), *Parallel Space: Inter-View* (1992), *Tabula rasa* (1989), *Shot-Countershoot* (1987), *Kelimba* (1986), *Manufaktur* (1985), *Motion Picture* (La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon) (1984), *Ballett 16* (1984), *Freeze Frame* (1983), *Urlaubsfilm* (1983), *Miniaturen* (1983), *Erotique* (1982), *Liebesfilm* (1982), *Aderlaß* (1981)

AUSTRIA
2015

19'
35mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
EDICIÓN
Peter Tscherkassky
SONIDO
Dirk Schaefer

PRODUCCIÓN
Peter Tscherkassky
DISTRIBUCIÓN
Sixpackfilm

Peter Tscherkassky, veterano del cine analógico y quien nos acompañó durante una retrospectiva de su trabajo en FICUNAM 2012, conecta fragmentos de diversas películas inspirándose en la técnica surrealista del Cadáver exquisito, que reúne elementos dibujados o escritos de diferente autoría creando una composición azarosa.

Las fuentes son un *thriller* norteamericano de los ochenta, una co-media erótica británica de los sesenta, algunas películas pornográficas europeas, algún extracto de producción comercial y una cinta aficionada de temática nudista, la que abre el film con una excursión a una isla desierta donde yace una bella durmiente. Según la técnica dominada por Tscherkassky, las imágenes conectan también el tiempo a través de la superposición de los recortes o compartiendo el mismo cuadro, y son "encendidas" por repentina inversiones a negativo y repeticiones en bucle.

Dirk Schaefer entrelaza una banda sonora constituida por piezas de Les Baxter y Teiji Ito (utilizado por *Mesches of the Afternoon*, de Maya Deren), con música concreta y sonidos ambiente en una compleja composición que juega con los registros del cine erótico, y la que genera un resultado hipnótico, ambiguo y finamente irónico.

El juego reside en el mismo título: *Cadáver exquisito* es también el cuerpo de la película, tangible en todo el trabajo de Tscherkassky, consciente de su inminente desaparición. El realizador anuncia la pulcra muerte del celuloide en una pieza que es una experiencia onírica, donde la muerte y el éxtasis inevitablemente coinciden.

Eva Sangiorgi



we see it articulated in everyday speech, in the verbal and non-verbal exchanges between men and women (of a specific social class). The verdict is also the usual one—communications between males and females are kind but defective, failed; and, thus, potentially humorous.

The plot of *Jigeumeun matgo geuttaeneun teullida* is formed by a minimal situation upon which a delay and a set of variations of brief moments are established. Hong's narrative method lies in delaying the initial premise that normally would be developed further in order to reach some sort of resolution. Here, this premise is the slightly-early arrival into Suwon City of a filmmaker who is in town due to professional reasons—a talk he will deliver in front of a group of film students after showing his latest film. In order to spend time, Ham Chum-su decides to go visit a temple. There, in the "blessing room" of the temple, he meets Yoon Hee-jun, a beautiful young woman who aspires to become a painter though she is just beginning in art, or at least that's what she says. After some small chat at the temple, they have dinner together and, later on, they pay a visit to some friend of hers and, finally, Chum-su will walk Yoon home, where she stills live with her mother. Next day, he delivers his conference.

This filmmaker's detractors may say he is merely delivering more of the same; well, it is time for them to know Hong has become a specialist in filming repetition as a cinematic and anthropologic structure. The lightness of his films achieves an extreme degree of deepness. Repetition is one of the most delicate and difficult issues to deal with because something that appears to be always the same sooner or later ends up drifting away into something unexpected, an unstable transformation which can only be framed by the patience of the filmmaker.

Roger Koza

120

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno, Pardo de Oro, Pardo Mejor Actor, Mención Especial del Jurado; Festival Internacional de Cine de Gijón, Mejor Largometraje, Mejor Actor; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Hamburgo

FILMOGRAFÍA SELECTA

Jigeumeun matgo geuttaeneun teullida (Right Now, Wrong Then) (2015), *Ja-yu-eui eon-deok* (Hill of Freedom) (2014), *U ri Sunhi* (Our Sunhi) (2013), *Nugu-iu ttal-do anin Hae-won* (Nobody's Daughter Haewon) (2013), *Da-reun na-ra-e-seo* (In Another Country) (2012), *Book chon bang hyang* (The Day He Arrives) (2011), *Hahaha* (2010), *Bam gua nat* (Night and Day) (2008), *Haebyeonui yeoin* (Woman on the Beach) (2006), *Geuk jang jeon* (A Tale of Cinema) (2005), *Oh! Soo-jung* (Virgin Stripped Bare By Her Bachelors) (2000), *Daijiga umule pajinnal* (The Day a Pig Fell Into a Well) (1996)

JIGEUMEUN MATGO GEUTTAENEUN TEULLIDA

RIGHT NOW, WRONG THEN
JUSTO AHORA, MAL ENTONCES

COREA DEL SUR
2015

121'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Hong Sangsoo
FOTOGRAFÍA
Park Hongyeol
EDICIÓN
Hahn Sungwon
SONIDO
Kim Mir
MÚSICA
Jeong Yongjin
REPARTO
Jung Jaeyoung
Kim Minhee

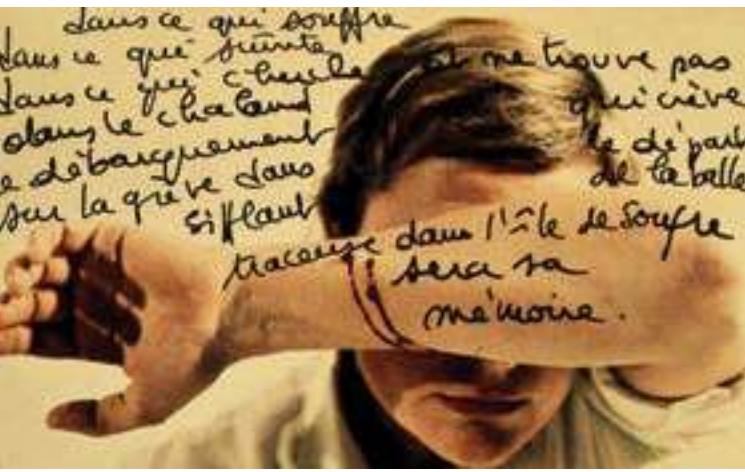
PRODUCCIÓN
Jeonwonsa Film Co.
DISTRIBUCIÓN
Finicut

JIGEUMEUN MATGO GEUTTAENEUN TEULLIDA está dividida en dos partes prácticamente iguales; incluso los títulos iniciales se repiten cuando todo recomienza al paso de una hora. Dos personajes principales, algunos secundarios y un par de lugares públicos conforman el film: un templo, un bar, un restaurante, un auditorio universitario, un callejón y una calle. El tema es el de siempre: el deseo, y en tanto tal, el deseo articulado en el habla cotidiana y en el intercambio verbal y no verbal entre hombres y mujeres (de una clase específica). El veredicto es también el mismo: la comunicación entre los hombres y las mujeres es amablemente defectuosa, fallida, y por eso potencialmente cómica.

El argumento está constituido por una situación mínima, de la que se predica una dilación y un conjunto de variaciones sobre breves momentos. El método narrativo en Hong consiste en retardar la premisa inicial que debería desarrollarse para alcanzar alguna resolución. Aquí se trata de un cineasta que llega un poco antes a la ciudad de Suwon por motivos profesionales: dar una charla frente a alumnos de cine después de que se exhiba su última película. Para pasar el tiempo, Ham Chum-su decide visitar un templo. En la sala destinada a las bendiciones conoce a Yoon Hee-jun, una joven hermosa que desea convertirse en pintora. Recién comienza, o al menos eso dice. Después de hablar un poco en el templo se irán a tomar algo, de allí visitarán el atelier de ella, luego cenarán, más tarde visitarán a unos amigos de ella y finalmente Chum-su acompañará a Yoon hasta su casa, en donde vive aún con su madre. Al otro día tendrá lugar la conferencia.

Los detractores dirán que es más de lo mismo. Pues bien, es hora que sepan que Hong se ha especializado en filmar la repetición como estructura cinematográfica y antropológica. La viviandad de sus películas es de una profundidad extrema. La repetición es uno de los temas más delicados y difíciles para tratar, porque lo que parece siempre lo mismo tarde o temprano deriva en algo inesperado, una endeble transformación que solamente la paciencia del cineasta puede llegar a encuadrar.

Roger Koza



of a psychiatric institution, through a collage book made of images of his own conception.

Speaking in front of the camera, the patient-narrator seems obsessed with violent and extravagant historic characters and tells us about the life of irresponsible killers, circus freaks, cursed musicians, paranoid revolutionaries, suicidal hermits, cannibals, etc. Although all these characters actually existed, the narrator will not always make a distinction between historic truth and personal fable. He makes their stories his own: his own parents are interchangeable, and he repeats obsessively that his friends are far away and he doesn't consider himself crazy—he only has "some troubles with his memory." In the end, the patient creates an intimate, imaginary mythology in order to face the sadness, disorientation and loneliness of his actual existence.

The title of the film refers to the tales gathered by Archbishop De la Vorágine during the 13th century, a referential work on Christian mythology narrating legends of martyrs. However, the director worries less about historic fidelity and more about doctrinaire intention. Same as the book by De la Vorágine, *La légende dorée* is a film-object where words are illusory vectors of truth. Behind every story there is an inherent lie: "We are prisoners of words", as the main character tells us.

With a succession of fascinating images, Smolders establishes a reflection on the relationship between word and image in cinema; that is to say, he allows a fantasizing projection of a union between the shapes constituted on the screen and those shapes suggested by words.

122

Sébastien Blayac

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cortometrajes de Clermont-Ferrand; IndieLisboa. Festival International de Cine Independiente; Les Nuits Med - U Filmu Cortu, Premio del Jurado de Estudiantes IUT de Córsega

FILMOGRAFÍA
SELECTA

La légende dorée (The Golden Legend) (2015), *Nuit noire* (Black Night) (2005)

LA LÉGENDE DORÉE

THE GOLDEN LEGEND

LA LEYENDA DORADA

BÉLGICA

2015

24'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Olivier Smolders

FOTOGRAFÍA

Jean-François Spricigo

SONIDO

Marc Bastien

MÚSICA

Manuel Smolders

REPARTO

Philippe Grand'Henry

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Le Scarabée

Si hay una búsqueda constante en el cine de Olivier Smolders, autor radical y de gran rigor estético, es la exploración de problemáticas vinculadas a la representación –ya sea la imagen cinematográfica, fotográfica, dibujada o pintada– y a menudo en relación con temas macabros.

LA LÉGENDE DORÉE no es una excepción a esta búsqueda cinematográfica: el film explora la psique del paciente de un instituto psiquiátrico, Philippe Grand'Henry, a través de un libro *collage* de imágenes de su propia concepción.

Hablando frente a la cámara, el paciente-narrador está obsesionado por los personajes históricos violentos y extravagantes, y nos cuenta la vida de asesinos irresponsables, monstruos de feria, músicos malditos, revolucionarios paranoicos, ermitaños suicidas, caníbales, etcétera. Y aunque todos los personajes han existido, el narrador no siempre distinguirá entre veracidad histórica y fábula personal. Él se apropiá de las historias: sus padres son intercambiables, repite obsesivamente que sus amigos están lejos y no se considera loco, sólo que tiene "problemas de memoria". A fin de cuentas, el paciente crea una mitología íntima e imaginaria como única posibilidad para enfrentar la tristeza, la desorientación y la soledad de su existencia.

El título de la película se refiere a los relatos reunidos por el arzobispo De la Vorágine durante el siglo XIII, una obra de referencia sobre la mitología cristiana que narra las leyendas sobre mártires, sin embargo que se preocupa menos por la fidelidad histórica que por la intención doctrinaria. Al igual que el libro de De la Vorágine, *La légende dorée* es un objeto-filmico donde las palabras son vectores ilusorios de la verdad. Detrás de cada historia hay una mentira inherente: "somos presos de las palabras", nos dirá su protagonista.

Con una sucesión de imágenes fascinantes, Smolders establece una reflexión sobre la relación entre palabra e imagen en el cine, es decir, la proyección fantasiosa que permite la unión entre las formas constituidas en la pantalla y las formas sugeridas por las palabras.

Sébastien Blayac



selves to a hungry and violent enjoyment—furious and passionate—that leads to terror, ecstasy, pleasure, and death. The bodies touch through superposing images, a technique that, for Jean Epstein, allows to perceive the relativity of time.

In his ample filmography, Philippe Grandrieux has always wondered about the limits of that which is visible and the representation of sensations, from *Sombre* to *La vie nouvelle*, to *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi* (FICUNAM, 2012). The filmmaker declares himself to be *The Thing, the object* of the movie—which, in Lacan's terms, is what we find outside of us, in the closeness of the gaze; that which we yearn for and can't reach because of the existence of a separation, a fissure contained within the black space that envelops the bodies in that unknown dimension beyond which opens through shapes.

The original title makes reference to a person with the faculty to kill, but also to the fissure in the fortifications that allow to shoot the enemy: the loophole, the space of the gaze. In *Meurtrièrre*, bodies are swallowed by darkness as much as by the gaze of cinema; as announced by the unexpected apparition of a woman with a bleeding mouth at the end of *White Epilepsy*, the first act.

Eva Sangiorgi

124

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella; Festival de Nuevo Cine Montreal, FNC Lab, Gran Premio FNC Lab Largometraje

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Malgré la nuit (2015), *Meurtrièrre* (2015), *Fièvre* (2012), *White Epilepsy* (2012), *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi* (It May be that Beauty has Strengthened our Resolve - Masao Adachi) (2011), *Un lac* (A Lake) (2008), *La vie nouvelle* (A New Life) (2002), *Sombre* (1998)

MEURTRIÈRE

LETHAL MORTÍFERA

FRANCIA
2015

60'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
SONIDO
FOTOGRAFÍA
Philippe Grandrieux
EDICIÓN
Philippe Grandrieux
Corinne Thévenon
MÚSICA
Ferdinand Grandrieux
REPARTO
Émilie Giudicelli
Vilma Pitrinaite
Hélène Rocheteau
Francesca Ziviani

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Epileptic Film

MEURTRIÈRE es el segundo movimiento de una trilogía que tiene como objeto la inquietud. Cuerpos envueltos de oscuridad representan el acto de la creación en movimientos milenarios que concentran toda la fuerza, la brutalidad y el amor que perpetúan la vida. Desde las epidermis, acariciadas por el ojo de la cámara, se manifiestan los impulsos obstinados de un movimiento imparable que pertenece a la dimensión de la eternidad, hasta que se abandonan a un goce famélico y violento, furioso y apasionado, que lleva al terror, al éxtasis, al placer, a la muerte. Los cuerpos se tocan a través de la superposición de las imágenes, la técnica que para Jean Epstein permite percibir la relatividad del tiempo.

Philippe Grandrieux en su amplia filmografía siempre se ha interrogado sobre los límites de lo visible y la representación de la sensación, desde *Sombre* a *La vie nouvelle*, a *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi* (FICUNAM 2012). El cineasta declara ser La Cosa, el objeto de la película: lo que, en términos lacanianos, encontramos fuera de nosotros, en la cercanía de la mirada, lo que anhelamos y no alcanzamos por la existencia de una separación, una hendidura contenida en el espacio negro que envuelve los cuerpos, y en la dimensión desconocida más allá que se abre a través de las figuras.

El título original hace referencia a una persona con la facultad de matar pero también a la fisura en las fortificaciones que permiten disparar al enemigo: la aspillera, el espacio de la mirada. En *Meurtrièrre* los cuerpos son devorados por la oscuridad como por la mirada del cine; así lo anuncia la aparición inesperada de una mujer con la boca sangrante al final de *White Epilepsy*, el primer acto.

Eva Sangiorgi

SAMURAY-S



in the ghetto of his more mature period. After *Las pibas* he began making films which mix the visual grammar of silent movies with a contemporary mood and where the aural dimension becomes deeply autonomous and current. In each of his films there is an aesthetic figure—or a turn, a variation, a stroke of creativity—not present in his previous repertoire. Perhaps *Samuray-S* is the greatest achievement yet in his career. Surely, it is not a film for everyone; however, those who are capable of watching it and delve into it will be pleasantly surprised. If our cultural horizon were freer, less biased, this new film by Perrone would go down into history.

The story goes as follows: a filmmaker who lives in a humble Argentinean city conceived a film, divided in three chapters, within the jidaigeki genre. The three stories this film shows could very well be part of a flick about poor urban areas, as if Mizoguchi had unexpectedly found tango as his source of inspiration—a Samurai murders the son of a brothel's owner and the father decides to take revenge; a woman loves a kind samurai but is forced to choose an evil one; and, finally, another samurai returns from war and he is unable to recognize his wife.

All of these events happen in an enchanted yet-sometimes-ominous world in which some sort of stunning beauty attracts the gaze while the ear is in tune with an impossible-to-define aural matter which is sometimes interrupted by cumbia rhythms, Samuel Barber's strings, and Chet Baker's melodies. The dominant poetic element used here, superimposition, reaches an unusual refinement and it might even represent a reinvention of that long-gone formal resource of silent films. There must be over 12 unforgettable shots in the film and that is only logic—this is Perrone's masterpiece.

Roger Koza

126

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Internacional de Cine de Hamburgo; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

FILMOGRAFÍA SELECTA

Samuray-S (2015), *Ragazzi* (2014), *Favula* (2014), *P3nd3jo5* (2013), *Las pibas* (2012), *Al final la vida sigue igual* (2010), *Los actos cotidianos* (2009), *Luján* (2009), *180 grados* (2008), *Bonus Track* (2008), *La Navidad de Ofelia y Galván* (2006), *Canadá* (2006), *Tarde de verano* (2006), *Nostrosdos* (2006), *Ocho años después* (2005), *La mecha* (2003), *Late corazón* (2002), *Peluca y Marisita* (2001), *Zapada, una comedia beat* (1999), *5 pal' peso* (1998), *Graciadío* (1997), *Labios de churrasco* (1994)

ARGENTINA
2015

110'
sd
byn

DIRECCIÓN

EDICIÓN

SONIDO

Raúl Perrone

GUIÓN

Raúl Perrone

Silvana Gianbelli

FOTOGRAFÍA

Raúl Perrone

Patricia Lagomarsino

Alejandro González

MÚSICA

Juan Marco Litrica

DJ Negro Dub

Che Cumbe

REPARTO

Ornella Retro

José J. Maldonado

Miguel Sirna

Tony Alba

Guillermo Quinteros

Agus Guiraud

Alejandro González

Ángeles Esles

Marco Pax

Patricia Paz

La Niña

Ada Luz Ponce

PRODUCCIÓN

Les envies que je te desire

Trivial Media

Películas Anti-Auto

DISTRIBUCIÓN

Trivial Media

Raúl Perrone, a sus 63 años, no deja de trabajar. Perrone vuelve con dos películas, *SAMURAY-S* y *Hierba* (y ya ha terminado una tercera y está rodando una más). ¿Qué está pasando con Perrone? Sigue que después de *P3nd3jo5*, acaso su primera obra magistral, Perrone ha entrado en un periodo novedoso y estéticamente revolucionario en su carrera, en el que se ha corrido del naturalismo de sus primeras películas y el realismo barrial de su etapa más madura; después de *Las pibas*, dio inicio a un cine que se fusiona con la gramática visual del cine silente en clave contemporánea y que a su vez profundiza autónomamente la dimensión sonora de su propuesta, enteramente de nuestro tiempo. Por cada película hay una figura estética que no estaba en el repertorio precedente, un giro, una variación, un golpe de creatividad. Quizá *Samuray-S* constituya el logro mayor de su carrera. Con seguridad, no es un film para todos, pero el que tenga la capacidad de verlo a fondo se llevará una grata sorpresa. Si estuviéramos en un universo cultural de mayor libertad y menos saturado de prejuicios, este nuevo film de Perrone debería hacer historia.

La historia es la siguiente: un cineasta que vive en una humilde ciudad de Argentina concibió un film del género jidaigeki dividido en tres capítulos. Las tres historias que cuenta podrían pertenecer a un film arrabalero, como si Mizoguchi se hubiera inspirado inesperadamente en una cultura tanguera: un samurái asesina al hijo del dueño de un prostíbulo y el padre busca vengarse; una mujer ama a un samurái bondadoso pero la obligan a elegir a uno malvado; por último, otro samurái vuelve de la guerra pero no consigue reconocer a su mujer.

Todo esto sucede en un mundo encantado y a veces también ominoso, en el que cierta hermosura fulgurante arrebata la mirada mientras el oído sintoniza con una sustancia sonora indefinible, en ocasiones interceptada por ritmos de cumbia, cuerdas de Samuel Barber y melodías de Chet Baker. La sobreimpresión como poética dominante alcanza aquí un refinamiento inusitado, acaso una reinvención de ese pretérito procedimiento formal del cine silente. Debe haber más de doce planos inolvidables, y es lógico: es la obra magna de Perrone.

Roger Koza



With 22 films in his career, 76-year-old Marco Bellocchio surprises us again as one of the few free and autonomous voices in the contemporary Italian cinema landscape.

The film is set in Bobbio, the city where he was born and a place that, for years, has become a laboratory for the formation of young filmmakers, a territory legated to cinema and cinematic inspiration—fifty years have passed

since his first and unforgettable masterpiece, *I pugni in tasca* (1965), that also takes place in this land.

Old abandoned prisons transform into time portals creating a mirage between the past and the present, as the structure of the film suggests. In the 17th century, the prison was a cloister where Ministerial Inspector Federico (Pier Giorgio Bellocchio) made a visit to Benedetta, accused of having made a pact with the Evil One and corrupting the inspector's twin brother, driving him to commit suicide. There is an evident reference in this to the nun of Monza, whose sensuality trapped under her monastic veil unleashed male fantasies and therefore a suppressed freedom for modern novel in Italian literature. Four centuries later, Federico is a cardinal and within him lie hidden mysteries of the past and the present.

It seems the strict rules of that intolerant era resists against the undisciplined world of today. All the same, today as yesterday, each calls things in his or her own way (or pretends to be anyone he or she wants). Bellocchio hints at some superstitions, secret masonries, or power deals that ruled and still make the world—be it religious or not—go round.

Daniele Cipri, in charge of the cinematography, works a charm through moods and close-ups connecting hands and eyes, a suggestive atmosphere of whispers and looks, a clear imprint of the great mastery of Bellocchio's cinema.

Eva Sangiorgi

128

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Venecia, Competencia Internacional, Premio FIPRESCI; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Busan; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Sangue del mio sangue (Blood of My Blood) (2015), *Bella addormentata* (Dormant Beauty) (2012), *Sorelle Mai* (The Mai Sisters) (2010), *Vincere* (2009), *Il regista di matrimoni* (The Wedding Director) (2006), *Buongiorno, notte* (Good Morning, Night) (2003), *L'ora di religione* (Il sorriso di mia madre) (My Mother's Smile) (2002), *La balia* (The Nanny) (1999), *Il principe di Homburg* (The Prince of Homburg) (1997), *Il sogno della farfalla* (The Butterfly's Dream) (1994), *La condanna* (The Conviction) (1991), *La visione del sabba* (The Witches' Sabbath) (1988), *Diavolo in corpo* (Devil In The Flesh) (1986), *Enrico IV* (Henry IV) (1984), *Glio occhi, la bocca* (The Eyes, The Mouth) (1982), *Salto nel vuoto* (A Leap In The Dark) (1980), *Il gabbiano* (The Seagull) (1977), *Marcia trionfale* (Victory March) (1976), *Sbatti il mostro in prima pagina* (Viol En Premiere Page) (1972), *Nel nome del padre* (In The Name Of The Father) (1971), *La Cina è vicina* (China Is Near) (1967), *I pugni in tasca* (Fists In The Pocket) (1965)

SANGUE DEL MIO SANGUE

BLOOD OF MY BLOOD

SANGRE DE MI SANGRE

ITALIA
2015

106'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Marco Bellocchio
FOTOGRAFÍA
Daniele Cipri
EDICIÓN
Francesca Calvelli
Claudio Misantoni
SONIDO
Christophe Giovannoni
MÚSICA
Carlo Crivelli
REPARTO
Roberto Herlitzka
Pier Giorgio Bellocchio
Lidiya Liberman
Fausto Russo Alesi
Alba Rohrwacher

PRODUCCIÓN
Kavac Film
IBC Movie
Rai Cinema
DISTRIBUCIÓN
The Match Factory

Marco Bellocchio, a sus 76 años y con veintidós películas en su carrera, nos vuelve a sorprender como una de las pocas voces libres y autónomas del panorama del cine italiano contemporáneo.

La película está ambientada en Bobbio, su ciudad natal y desde años laboratorio de formación para jóvenes cineastas, territorio legado al cine y a su inspiración cinematográfica —han pasado cincuenta años desde su primera e inolvidable obra maestra *I pugni in tasca* (1965), que también se desarrolla en esa tierra.

Las viejas cárceles abandonadas se transforman en portales de tiempo que crean un espejismo entre pasado y presente, como sugiere la estructura del film. En el siglo XVII, la cárcel fue el claustro donde el inspector ministerial Federico (Pier Giorgio Bellocchio) hizo una visita a Benedetta, acusada de haber convenido un pacto con El Maligno y corrompido al hermano mellizo del inspector llevándolo al suicidio. Con ello, resulta evidente la referencia a la monja de Monza, cuya sensualidad, atrapada debajo del velo monástico, desencadenaba fantasías y por tanto, una libertad reprimida en la novela moderna de la literatura italiana. Cuatro siglos después, Federico es cardenal, y con él yacen escondidos misterios del pasado y del presente.

Parece que las estrictas reglas de aquel tiempo intolerante se resisten al indisciplinado mundo actual. Igualmente, hoy como ayer cada quien llama las cosas a su manera (o se hace pasar por quien quiera). Bellocchio nos insinúa algunas supersticiones, masonerías secretas o acuerdos de poder que regían y siguen moviendo al mundo, sea religioso o no.

Daniele Cipri, encargado de la fotografía, compone el encanto de los ambientes y de los primeros planos que conectan con manos y ojos, en una sugerente atmósfera de susurros y miradas, clara impronta del cine del gran maestro Bellocchio.

Eva Sangiorgi

SOBYTIE

THE EVENT

EL EVENTO



In 1991, the failed coup of the extreme phalanx of the Communist Party of the Soviet Union brought into light a great crisis in the Soviet apparatus after 70 years of its regime. Soon after, the Soviet Union would collapse.

During three days, from the 19th to the 21st of August, broadcasting media were assaulted by coup participants and transmissions were covered with a broadcast of "The Swan Lake."

In Saint Petersburg, people occupied streets and public squares in support of the democrat opponent, Boris Yeltsin, after he submitted the reforms the previous government of Mikhail Gorbachev had undertaken.

Sergei Loznitsa gathers extraordinary material recorded in black and white by eight cameras registering *the event*. In this material we find images, shot from the interior of some institutional palaces, that really help us to contextualize what is happening outside. And there, outside, is where Loznitsa always chooses to be as a watcher, through cinema, of the social and political changes of his time.

Among the crowd there is hope, protest and indignation, but most of all, little clarity. Loznitsa highlights this fact using the same theme by Tchaikovsky. This is the only extra-diegetic comment he allows himself and one that frames a succession of images stripped of any demagogic intention. His glance remains "just" and clean, as he has always demonstrated in his films, controversial and incisive because of the urgency of their subject matters.

A quarter of a century after these events, which modified the political Atlas of Eurasia, Loznitsa tries to reflect on what the failed attempt to oust Gorbachev in Saint Petersburg meant. Back then, we all wondered if that illusion of freedom and aperture was not another staged event to rebuild a new facet of the regime at the expense of a hope for modernity. Loznitsa is confirmed as the most important political filmmaker of our time due to the lucidity of his mathematical—more than the ideological—inspiration, which perhaps allows to understand with more clarity the times in which we live.

Eva Sangiorgi

130

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Venecia; Festival Internacional de Cine de Riga, Competencia Internacional, Gran Premio; Festival Internacional de Cine de Minsk, Premio del Jurado; Dok Leipzig. Festival Internacional de Documentales de Leipzig, Leipzig Ring; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Las Nuevas Olas. No Ficción, Premio Nuevas Olas. No Ficción

FILMOGRAFÍA SELECTA

Sobytie (The Event) (2015), *Maidan (Maidán)* (2014), *Pismo (Letter)* (2013), *V tumane (In the Fog)* (2012), *Schaste moe (My Joy)* (2010), *Northern Light (Aurora boreal)* (2008), *Artel* (2006), *Blokada (Blockade)* (2005), *Landschaft (Landscape)* (2003), *Portret (Portrait)* (2002), *Poselenie (The Settlement)* (2001), *Polustanok (The Halt)* (2000), *Segodnya my postroim dom (Today We Are Going to Build a House)* (1996)

BÉLGICA - PAÍSES BAJOS

2015

74'
35mm
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
Sergei Loznitsa
FOTOGRAFÍA
Material de archivo
EDICIÓN
Sergei Loznitsa
Danielius Kokanauskis
SÓNDIDO
Vladimir Golovnitski

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Atoms & Void

En 1991, el fallido golpe de estado de la falange extrema del Partido Comunista de la Unión Soviética llevó a la luz la gran crisis del aparato soviético luego de 70 años de régimen. Poco después, la Unión Soviética colapsaría.

Durante tres días, del 19 al 21 de agosto, los medios de comunicación fueron asediados por los golpistas y las transmisiones ocupadas por la difusión de "El lago de los cisnes". En San Petersburgo, la gente ocupó calles y plazas en apoyo al opositor demócrata Boris Yeltsin tras someter las reformas que había tomado el anterior gobierno de Mijail Gorbachov.

Sergei Loznitsa reúne material extraordinario grabado en blanco y negro por ocho cámaras que registran *el evento*. En este material encontramos imágenes, capturadas desde el interior de algunos palacios institucionales, que realmente sirven para contextualizar lo que está sucediendo fuera. Y ahí es donde Loznitsa elige estar siempre, como observador de los cambios sociales y políticos de su tiempo a través del cine.

Entre la multitud hay esperanza, protesta e indignación, pero sobre todo, poca claridad. Loznitsa remarca este hecho utilizando el mismo tema de Chaikovsky. Es el único "comentario" extradiégetico que se concede y el que enmarca una sucesión de imágenes despojadas de cualquier intención panfletaria. Su mirada se conserva "justa" y pulcra, como siempre ha demostrado en sus películas controversiales e incisivas por la urgencia de las temáticas.

Un cuarto de siglo después de estos acontecimientos que modificaron el atlas político de Eurasia, Loznitsa intenta reflexionar sobre lo que realmente significó el fallido intento de despojamiento de Gorbachov en San Petersburgo. Entonces nos interrogamos si aquella ilusión de libertad y apertura no fue otra puesta en escena más para reconstruir una nueva faceta del régimen en detrimento de las esperanzas de modernidad. Loznitsa se confirma como el cineasta político más importante de nuestro tiempo debido a la lucidez de su inspiración matemática más que a la ideológica, que quizá permite entender con más claridad el tiempo en el que vivimos.

Eva Sangiorgi

131



A person with dark, curly hair is shown from the side and back, wearing a patterned top with red, blue, and white colors. They are standing outdoors, with a blurred background of trees and foliage.

EL
PORVENIR

THE FORTHCOMING



characters and illuminates thus a radical way of understanding political commitment. Within that blurry historical context, Nardo and Emma are a couple who have taken refuge in a hut in the middle of nowhere. Both have a friendly relationship with Joel, a soldier who patrols in search of rebels but who also protects local dwellers. The sequence shot that binds together the totality of the story institutes a unity of time and space as the movements of the characters restrict to their refuge and its surrounding area, which requires a dramatic precision in which the delicate timing of the story depends on a mixture between the supply of information on what the characters are doing and thinking, and the suspense that sometimes comes from outside the frame (relying in a most efficient sound work and the characters' timely movements out of frame). The title itself indicates a no-visibility zone, and in that sense the eclipse that will take place in the morning becomes insignificant when compared to the amount of "narrative eclipses" that reveal unexpected items of the story. The texture of the video image is a reference to that period and, paradoxically, it attenuates the distance due to a visual aesthetics that accentuates immediacy.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary; Festival Internacional de Cine de Hamburgo; Festival Internacional de Cine de los Países de Asia-Pacífico en Vladivostok, Premio FIPRESCI, Mejor Director, Mejor Actriz; Festival Internacional de Cine de Kerala, Mejor Director

134

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Anino sa likod ng buwan (Shadow Behind the Moon) (2015), *So It's You* (2014), *Mga kuwentong barbero* (2013), *Bwakaw* (2012), *Yesterday Today Tomorrow* (2011), *My Neighbor's Wife* (2011), *Tarot* (2009), *Kulam* (2008), *Gigil* (2006)

ANINO SA LIKOD NG BUWAN

SHADOW BEHIND THE MOON
LA SOMBRA TRAS LA LUNA

FILIPINAS

2015

120'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Jun Robles Lana

FOTOGRAFÍA

Carlo Mendoza

EDICIÓN

Lawrence S. Ang

SONIDO

Wildsound Albert Idioma

REPARTO

LJ Reyes

Anthony Falcon

Luis Alandy

PRODUCCIÓN

Octobertrain Films

IdeaFrist Company

APT Entertainment

Quiapost Productions

DISTRIBUCIÓN

Ignatius Films Canada

En Marag, al norte de la República de Filipinas, durante 1993, las operaciones militares en la región están destinadas a atrapar a los comunistas, quienes están concentrados en ese territorio al que se denomina también "tierra de nadie". La gente de las aldeas, si consiguen sobrevivir, se esconden en el bosque. No hay referencias explícitas al gobierno de Fidel V. Ramos ni al Nuevo Ejército del Pueblo, pues Jun Robles Lana parece circunscribirse a la psicología estratégica de sus personajes e ilumina de ese modo una forma radical de entender el compromiso político. En ese contexto histórico difuso, Nardo y Emma son pareja y están refugiados en una choza en el medio de la nada. Ambos tienen una relación de amistad con Joel, un soldado que patrulla buscando rebeldes pero que también protege a los pobladores de la zona. El plano secuencia que sostiene la totalidad del relato instituye una unidad de tiempo y una superficie de movimiento de los personajes en torno al refugio y sus alrededores, lo que requiere de una precisión dramática en la que el delicado *timing* del relato depende de una amalgama entre el suministro de información de lo que piensan y hacen los personajes, y el suspense que a veces llega desde el fuera de campo (trabajado con eficacia a partir del sonido y la salida de los protagonistas del cuadro). El propio título indica una zona sin visibilidad, y en ese sentido el eclipse que tendrá lugar en la mañana resulta insignificante respecto de la cantidad de "eclipses narrativos" que revelan cuestiones inesperadas de la historia. La textura de la imagen de video remite al periodo y a su vez atenua paradójicamente la distancia debido a una estética visual que acentúa la inmediatez.

Roger Koza



brief explanation of the problem and its general consequences in the outcome of the film, which reorganizes in a logical way everything that has been seen up to that point: the delirious tale of a psychic, the performance of some puppeteers, a lion resting in a zoo, some anecdotes of a tailor, several detail shots of the microscopic world in which insects live and die, a past flood and a woman playing a Theremin (the musical instrument easiest to place in a context that negates common sense), they all acquire an immediate meaning. Everything happens in Cali and the film is preceded by an apocalyptic but heartening quote from the great Andrés Caicedo. A possible way to appreciate this mysterious film by Giacconi is to conceive cinematic montage as a (quantum) entanglement due to which any change in the position of a shot within a complete series that lends identity and unity to a film would essentially modify the totality of the movie. Beyond the particular speculation incited by the film, there are several beautiful shots that seem to have been registered by a not-necessarily-human entity.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella, Competencia Internacional, Gran Premio; Muestra Internacional DocBuenosAires; Festival Internacional de Cine Filmmaker, Sección Perspectivas, Primer Premio

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Entrelazado (Entangled) (2014), Indagación sobre la forma de los milagros (2012)

ENTRELAZADO

ENTANGLED

COLOMBIA

2014

37'
minidv
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

SONIDO

Riccardo Giacconi

MÚSICA

Margarita Angel

REPARTO

Octavio Diaz
Camilo de la Espriella
Profesor Numar
Andrea Naranjo

PRODUCCIÓN

Lugar a dudas

DISTRIBUCIÓN

Riccardo Giacconi

Cine especulativo de bajo presupuesto e inteligente. Tema elegido, una pesadilla de Albert Einstein: la famosa extravagancia del entrelazamiento cuántico, en el que una partícula unida en alguna oportunidad con otra, de ser separada con posterioridad e incluso al encontrarse a una distancia inmensa el cambio de una implica inmediatamente el cambio de la otra. Sobre la paradoja de Einstein-Podolsky-Rosen, una joven científica caleña dará una explicación sucinta del problema y sus consecuencias generales en el desenlace, lo que reorganiza lógicamente lo visto hasta ese momento: el relato delirante de un psíquico, la performance de unos titiriteros, el descanso de un león en un zoológico, algunas anécdotas de un sastre, varios planos detalle del mundo microscópico en el que viven y mueren los insectos, una inundación pretérita y una mujer que interpreta un *theremin* –el instrumento musical más fácil de situar en un contexto que contradiga el sentido común–, adquieren un sentido inmediato. Todo sucede en Cali y el film viene precedido de una cita apocalíptica aunque consoladora del genial Andrés Caicedo. Una forma posible para apreciar este misterioso film de Giacconi es concebir el montaje cinematográfico como un entrelazamiento (cuántico), por el cual cualquier cambio en la posición de un plano en la serie completa que le otorga identidad y unidad a una película modificaría esencialmente la totalidad de la película. Más allá de la especulación propia a la que incita la película, hay varios planos hermosos que parecen haber sido registrados por una entidad no necesariamente humana.

Roger Koza



Leonardo Mouramateus uses a sequence of photographic images over which he weaves anecdotes from his nights at Fortaleza with a group of friends who, when returning from parties, find only dogs barking in deserted streets. This is a memory box for a generation of comrades; 5 years and many miles away from the city in which they grew together and which many, like the director himself, have left behind.

The story is set into motion not by the precision of its filmic frames, but by the power absorbed by the analogic camera. Cinematic devices are able to enhance suggestion and render static images alive, be them exulting or ridicule; memories emerge, as lightning bolts, from the depths of memory; flashes of light—like the photographs—made of diverse points of view.

The author does not unveil any pretension of poetic documentation: through random shots with a flash, he strips anecdotes bare and the filmic device works as a light box where he can see himself through the years. This feeling is shared with us in the same straightforward way he stops to savor the atmosphere, surrounded by one of the songs popular in those days; sitting in bed, he closes his eyes and hums "The Birds," by Telefon Tel Aviv.

Showcased in April 2015 in Visions du Réel, this film has participated in festivals in Brazil and around world, collecting numerous awards such as Best Short Film at the most recent edition of Festival dei Popoli, in Florence. The simplicity and charm of this film refers to the works of memorable filmmakers such as Hollis Frampton's *Hapax Legomena I: Nostalgia* and Jean Eustache's *Les Photos d'Alix*, and it also reveals a young and talented filmmaker who is a cinema connoisseur too.

Eva Sangiorgi

138

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Visions du Réel. Festival Internacional de Cine de Nyon, Competencia Internacional de Cortometrajes, Mejor Cortometraje; Festival de Popoli, Competencia Internacional, Mejor Cortometraje; Olhar de Cinema. Festival Internacional de Curitiba, Premio del Público, Mejor Cortometraje; Goiania Mostra de Curtas, Mejor Película; Janela Internacional de Cinema do Recife, Competencia Brasileña de Cortometrajes, Premio Aquisicao Canal Curta; Festival de Cine Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Cortometrajes, Mención Especial

FILMOGRAFÍA
SELECTA

A festa e os cães (The Party and the Barking) (2015), *História de uma pena* (2015), *A era de ouro* (2014), *Charizard* (2012), *Mauro em Caiena* (2012)

A FESTA E OS CÃES

THE PARTY AND THE BARKING

LA FIESTA Y LOS PERROS

BRASIL
2015

25'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN Leonardo Mouramateus

FOTOGRAFÍA

Juliane Peixoto

EDICIÓN

Luciana Vieira

Leonardo Mouramateus

SÓNIDO

Pedro Diógenes

Érico Paiva

REPARTO

Geane Albuquerque

Clara Monteiro

Kevin Balieiro

Júnior Morais

Leonardo Mouramateus

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Praia à Noite / Tardo

Leonardo Mouramateus utiliza una secuencia de imágenes fotográficas sobre las que entrelaza anécdotas de las noches en Fortaleza con su grupo de amigos, que al regresar de las fiestas sólo encuentran perros ladando por las calles desiertas. Es la caja de recuerdos de una generación de compañeros después de 5 años y de muchos kilómetros de distancia de esa ciudad en la que crecieron juntos y que muchos, como el mismo director, dejaron atrás.

No es la precisión del encuadre sino el vigor que la cámara analógica absorbe, lo que pone en movimiento la historia. El dispositivo cinematográfico es capaz de potenciar la sugerencia y dar vida a aquellas imágenes fijas, sean exaltantes o ridículas; los recuerdos emergen como relámpagos desde la memoria, estallidos de luz como las fotografías mismas hechas de puntos de vista diversos.

El autor no devela ninguna pretensión de documentación poética: desnuda las anécdotas a través de azarosas tomas con *flash*, y el dispositivo cinematográfico sirve de caja de luz para verse a sí mismo a través de los años que han pasado. Se nos comparte este sentimiento con la misma franqueza con la que se detiene a saborear la atmósfera, envuelta por uno de los temas de aquel tiempo: sentado en la cama cierra los ojos tatareando "The Birds", de Telefon Tel Aviv.

Estreñada en Visión du Reél el pasado mes de abril, la película ha recorrido festivales en Brasil y en el mundo entero mereciendo numerosos reconocimientos, entre estos, el premio a mejor cortometraje en la reciente edición del Festival dei Popoli de Florencia. Se trata de una película cuya sencillez y encantamiento remite a obras de autores memorables como *Hapax Legomena I: Nostalgia* de Hollis Frampton y *Les photos d'Alix* de Jean Eustache, y que revela a un joven cineasta con talento y formación cinéfila.

Eva Sangiorgi

O FUTEBOL

ON FOOTBALL

EL PORVENIR



mentary; but it also shows a deep thoroughness in its staging and writing work (in collaboration with Carlos Muguiro).

In our society, the passion for soccer is, in a way, considered as an inheritance transmitted from father to son. The film plays with the "circus" around a ball game which, surprisingly, transforms into a collective cultural phenomenon at the time of the so-called World Cup—everyone knows a little about the subject and each is entitled to an opinion, even if he or she hasn't seen a football field in decades (during the movie, the closer we get to one is at a stadium in São Paulo, but only from a nearby hill). Memorable for its subtlety and its fine irony is the scene where father and son stop the car and try to reconstruct a match with their imagination from the sounds that come from the grandstand. It is a moment of coy intimacy between two mature men who can't find another language to communicate.

The film is built following the game calendar of the elimination phase, and soccer matches punctuate the chapters of this father-and-son reunion. Their relationship seems to become complicated in the end and in an unexpected manner, even for the filmmakers, reality will unveil a few surprises.

O FUTEBOL then becomes a farewell to the father figure and this loss is a spell to avoid being witnesses to the crushing defeat of Brazil's team to the Germans in semi-finals. A last coy glance --not without a wink of criticism-- to a country and its decadence, hidden behind the celebrations of the World Cup.

Eva Sangiorgi

140

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival de Popoli, Competencia Internacional, Mejor Largometraje Documental

FILMOGRAFÍA SELECTA

O futebol (On Football) (2015), *Goodbye, America* (2006), *A esteticista* (The Beautician) (2005)

ESPAÑA - BRASIL

2015

70'
hd
color

DIRECCIÓN

Sergio Oksman

GUIÓN

Carlos Muguiro

Sergio Oksman

FOTOGRAFÍA

André Brandão

SÓNIDO

João Godoy

Vitor Coroa

REPARTO

Simão Oksman

Ailton Braga

Sergio Oksman

PRODUCCIÓN

Guadalupe Balaguer Trelles

Sergio Oksman

DISTRIBUCIÓN

Patra Spanou

Después de veinte años de estar alejados, Sergio propone a su padre Simão pasar juntos el mes de las finales de la Copa Mundial de Futbol en Brasil. La pasión futbolística de su viejo será el punto de encuentro entre dos personas que con los años se han distanciado, y de las diferencias en sus propias vidas. Bajo esta premisa, Sergio Oksman construye una película con el tono íntimo de un diario familiar, de falso documental, pero también con la pulcritud de una puesta en escena y una escritura rigurosas (en colaboración con Carlos Muguiro).

La afición al futbol es, de cierta forma, considerada como una herencia transmitida de padre a hijo en nuestra sociedad. La película juega con el "circo" del juego de pelota, que sorprendentemente se transforma en fenómeno cultural colectivo en ocasión del llamado Mundial: todos saben un poco y cada quien tiene derecho a opinar aunque no haya visto una cancha en décadas (durante la película, lo más que nos acercamos a una es en un estadio de São Paulo, pero desde la colina de enfrente). Memorable por su sutilidad y su fina ironía es la escena donde padre e hijo se detienen con el coche estacionado e intentan, interpretando los sonidos que proceden de las gradas, construir un partido con la imaginación. Es un momento de tímida intimidad entre dos hombres maduros que no encuentran otro lenguaje para comunicarse.

La película está construida según el calendario de los partidos de eliminatoria, pues marcan los capítulos del reencuentro entre padre e hijo. La relación parece complicarse, y al final, de manera inesperada incluso para los realizadores, la realidad develará algunas sorpresas.

O FUTEBOL se convierte en una despedida al padre y la pérdida es conjuro para no presenciar en la semifinal, la gran derrota de la selección brasileña contra la alemana. Una última mirada de pudor —no sin un guiño crítico— a un país y a su decadencia, escondida tras los festejos de la Copa Mundial.

Eva Sangiorgi

141



For over 70 years, an armed conflict has soaked Colombia in a violence encompassing all aspects of life for those who live there. The boundaries of war have disappeared with time and barbarism has been installed as an inevitable condition in the daily lives of people there.

Stemming from the world of art, Camilo Restrepo is fully conscious of the impact of the image. In a similar way to his two

previous short films, here the 16mm film becomes a plastic component to highlight the existence of a consistent truth behind images manipulated by the consensus media.

Restrepo questions the possibilities of representing a territory through the signs scattered in its streets, on its people, through elements of daily life and the interventions of urban landscape; as if to understand that country the very paper, the printed ink, and its decay were more revealing than the actual content in its newspapers and their chronicle of daily events.

Violence leaves its mark on the streets and in people. With time, some of these marks integrate and blend, while others are left as signs against oblivion and for resistance. Restrepo looks for marks—voluntary or accidental, patent or hidden—which are the testimony of a never-ending war. Also, he suggests some sort of resistance based on a symbolic reversion of war traces. Through the aesthetic reaction that war brings about in a country, its land, and its people, **LA IMPRESIÓN DE UNA GUERRA** tells the story of a conflict and the complexity of its implications.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

142

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno, Pardi di domani, Pardino de Plata; Zinebi. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Competencia Internacional, Mikeldi de Oro; Janela Internacional de Cinema do Recife, Competencia Internacional de Cortometrajes, Mejor Fotografía; Curtocircuito. Festival Internacional de Cine Santiago de Compostela, Mención Especial del Jurado Radar

FILMOGRAFÍA
SELECTA

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

LA IMPRESIÓN DE UNA GUERRA

IMPRESSION OF A WAR

COLOMBIA - FRANCIA

2015

26'

16mm

color y b/n

DIRECCIÓN

FOTOGRAFÍA

Camilo Restrepo

GUIÓN

Camilo Restrepo

Sophie Zuber

EDICIÓN

Camilo Restrepo

Bénédicte Cazauran

SÓNIDO

Camilo Restrepo

Josefina Rodríguez

MÚSICA

Fértil miseria y unos vagabundos

REPARTO

Pastora Mira

El gato

Los trabajadores del Taller Maza

Fértil miseria y unos vagabundos:

Vicky Castro

Edwin Cortez

Carlos Durango

Felipe Grajales

Juan José Muñoz

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

529 Dragons

Durante más de 70 años, un conflicto armado ha impregnado a Colombia de una violencia que se extiende en todos los aspectos de la vida de sus habitantes. Los límites de la guerra se han desvanecido con el tiempo y la barbarie se ha instalado como una condición inevitable en la vida cotidiana de la gente.

Camilo Restrepo es consciente del impacto de la imagen según su experiencia artística que procede de la pintura. De una forma similar a la de sus dos cortometrajes anteriores, la película en 16 mm se convierte entonces en componente plástica para remarcar la existencia de una verdad consistente detrás de las imágenes manipuladas por los medios del consenso.

Restrepo se interroga sobre las posibilidades de representación del territorio a través de huellas diseminadas en las calles, en las personas, en los elementos de la vida cotidiana y en las intervenciones del paisaje urbano, como si para entender a ese país, el mismo papel, la tinta impresa y su degrado fueran más reveladores que el contenido de los periódicos que registran los acontecimientos diarios.

La violencia deja marcas en las calles y en las personas. Con el pasar del tiempo, algunas se integran y confunden, mientras que otras quedan como señales contra el olvido y para la resistencia. Restrepo busca estos sellos, voluntarios o accidentales, patentes o encubiertos, que son testimonio de una guerra interminable. Además, sugiere una especie de resistencia a partir de la reversión simbólica de los rastros de la guerra. **LA IMPRESIÓN DE UNA GUERRA** cuenta un conflicto y la complejidad de sus implicaciones a través de la reacción estética que eso provoca en un país, en su tierra y en su gente.

Eva Sangiorgi

MOTU MAEVA



Motu Maeva is an island that is part of the immense archipelago of French Polynesia, in the South of the Pacific Ocean. There, Sonja André built a den to keep the memories of an intensely lived life. **MOTU MAEVA** is a device of the memory that uses images to show a still-present past that manifests in the scars of time on the film and on the body of its protagonist.

The recording of the images in Super-8 traces the sentimental and geographic journey of Sonja, a 20th-century adventurer who travels through countries and conflicts (like WWI), in a journey of formidable separations and encounters. From Chad to Indochina to Tahiti, Sonja weaves memories of those moments over the filmed sequences in a song to life that is as free as the existence she herself chose.

The film is soaking with life and doesn't pretend to reveal all of its secrets. The anecdotes are chained in an order that is not chronologic nor demonstrative, but a command of exalted memories, of the eagerness to celebrate a vital force sustained in the rejoicing of everyday happiness. The film doesn't follow any route: Sonja is our guide in her suggestive and intimate world.

Maureen Fazendeiro is capable of keeping her film somewhere between fascination and mystery, sharing a feeling of absolute freedom that comes from her protagonist and the structure of the story itself. This subtle and elegant poem reveals the sensible look of a young Franco-Portuguese filmmaker who possibly shares the soul of an explorer with the protagonist. A debut that has already been noted by international festivals and critics, completely in the spirit of our section The Forthcoming, which gathers the vibrant impulses of the contemporary.

Eva Sangiorgi

FRANCIA
2014

42'
super-8, 8mm
color

DIRECCIÓN

Maureen Fazendeiro

FOTOGRAFÍA

Maureen Fazendeiro
Isabel Pagliai

EDICIÓN

Maureen Fazendeiro
Catherine Libert

SONIDO

François Abdelnour
Jules Valeur
Miguel Martins

REPARTO

Sonja André

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN
Le Grec

Motu Maeva es una isla que forma parte del inmenso archipiélago de la Polinesia Francesa, al sur del Océano Pacífico. Ahí es donde Sonja André construyó una guarida para guardar los recuerdos de una vida vivida intensamente. **MOTU MAEVA** es un dispositivo de la memoria que a través de las imágenes recorre un pasado aún presente, que se manifiesta en las marcas del tiempo que tienen la película y en el cuerpo de su protagonista.

El registro de imágenes en Super-8 traza el viaje sentimental y geográfico de Sonja, una aventurera del siglo XX que viaja a través de países y conflictos –como la Segunda Guerra Mundial–, de separaciones y encuentros formidables. Desde Chad a Indochina a Tahití, Sonja teje sobre las secuencias filmadas recuerdos de aquellos momentos en un canto a la vida libre como la existencia que ella misma eligió.

La película está impregnada de vida y no pretende develar todos sus secretos. Las anécdotas se encadenan en un orden que no es cronológico ni demostrativo, sino el mandato de la excitación de los recuerdos, el afán de celebrar aquella fuerza vital que se sostiene en el regocijo de la felicidad cotidiana. El film no sigue ninguna ruta: Sonja nos conduce en su mundo sugestivo e íntimo.

Maureen Fazendeiro es capaz de sostener su película entre la fascinación y el misterio, compartiendo un sentimiento de libertad absoluta que proviene de su protagonista y de la estructura misma del relato. En este poema sutil y elegante se da a conocer la mirada sensible de una joven cineasta franco-portuguesa que posiblemente comparte el alma exploradora con la protagonista. Un debut que ya ha sido notado por festivales y críticos internacionales, y que tiene todo el espíritu de nuestra sección El Porvenir, que reúne los impulsos vibrantes de lo contemporáneo.

Eva Sangiorgi



Throughout his body of work, Lois Patiño, whose first full-length film *Costa da Morte* won multiple awards (Best Film, FICUNAM, 2013), asks himself about the representation of landscape and transforms the cinematic devise into an instrument to go beyond perception barriers.

As in his previous film, the human element is part of the territory itself and Patiño links it through the stories shared there. Limits are, therefore, doors opening to another possibility of contemplation. **NORTE SEM DISTÂNCIA** is Patiño's first fiction film set in the Gerês Mountains, at the border between Spain and Portugal. Borders are where illegal businesses take place and where the director imagines a band of smugglers crossing it, covered by darkness and the forest. Darkness makes shapes intangible and distances incalculable; at night, objects hide from plain sight and whatever happens is invisible, or simply doesn't exist. Illegal economy is part of a story only witnessed by those rocks, mountains, and trees.

Patiño experiments and reverts the image to its negative, turning to blackness what once was light. We discover then a landscape of which we recognize the shapes, since what before was night now envelops each element, shedding light on it. Subjects move slowly as objects seem to breathe through the camera, a situation that reveals the mimesis among elements. Shapes are pierced by a light that seems to come from their insides; they are phantasmagoric elements in a night without limits, without time, without space. Patiño makes this intention explicit with a quote from Teixeira de Pascoaes: "There are traces of souls in the landscape." And then, he puts us in front of the evidence.

Eva Sangiorgi

146

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata;
Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Vancouver

FILMOGRÁFICA
SELECTA

Costa da Morte (Coast of Death) (2013)

NOITE SEM DISTÂNCIA

NIGHT WITHOUT DISTANCE

NOCHE SIN DISTANCIA

PORTRUGAL - ESPAÑA

2015

23'

hd

color

En su obra, Lois Patiño, multipremiado por su primer largometraje *Costa da Morte* (Mejor Película FICUNAM 2013), se pregunta sobre la representación del paisaje y convierte el dispositivo cinematográfico en instrumento para superar barreras de percepción.

Como en su película anterior, el elemento humano es parte del territorio mismo, y Patiño los vincula a través de las historias que comparten. Los límites son, por lo tanto, puertas hacia otra posibilidad de contemplación. **NOITE SEM DISTÂNCIA** es su primer ejercicio de ficción ambientado en las montañas Gerês, en la frontera entre España y Portugal. En los bordes es donde los negocios ilícitos suceden y donde el autor imagina a una banda de contrabandistas cruzar la frontera resguardados por las tinieblas y el bosque. La oscuridad hace las formas intangibles y las distancias incalculables. Durante la noche, los objetos se esconden a la vista y lo ocurrido se hace invisible o simplemente no existe. La economía ilegal pertenece a una historia de la que sólo aquellas rocas, montañas y árboles son testigo.

Patiño experimenta y revierte la imagen a negativo regresando lo que antes fue luz a negro. Descubrimos entonces un paisaje del que reconocemos los contornos, ya que lo que antes era noche, ahora envuelve a cada elemento, lo ilumina. Los sujetos se mueven lentamente al tiempo que parece que los objetos respiran a través de la cámara, situación que nos revela la mimesis entre los elementos. Las figuras son atravesadas por una luz que parece proceder de su interior; son cuerpos fantasmagóricos de una noche sin límites, sin tiempo ni espacio. Patiño hace explícita esta intención en la cita de Teixeira de Pascoaes: "Hay rastros de almas en el paisaje", y nos pone frente a la evidencia.

Eva Sangiorgi



films, will want to know who was the doctor portrayed in that bust and will want to film it. To find the statue will be a ludic and unconscious way of channeling the specter of his father. We actually never get to see Jorge, and the person who speaks about him and tells his story will also remain off-screen. Or maybe, in a way, we do see Jorge; but, in any case, we inhabit him unknowingly. It so happens that the evolution of this enthralling story that surpasses personal therapy seems to blend with the associative pattern of Jorge's brain: we don't see him, but we see *through* him and we think the world from within him. Rodríguez's formidable second feature continues to follow a narrative and montage model which reproduces the movement of the memory and its signs: a city can lead to Raúl Ruiz; a writer like Pushkin can invoke the history of Chilean cinema and Pinochet's dictatorship. This system entails establishing a network of free evocations and it helps to build a beautiful film that opens in New York, passes through a few cities in Chile, barely lays a foot in Argentinean soil, and ends up in Portugal. A nomad film just like the subjectivity of its protagonist, someone who is nowhere but who also doesn't want to leave the place he is (not) in.

Roger Koza

A broad-spectrum Macguffin, a singular film-in a film by Joaquim Jordà, a young man, Jorge, recognizes (in a statue) a Portuguese psychologist that he perhaps saw in the flesh as a child, with his father. The statue also reminds him of another statue, of another neurologist, that he maybe also saw as a child (also with his father) in some public square in Santiago de Chile. Jorge, who now lives in the USA and works making

CHILE

2015

71'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Jerónimo Rodríguez

FOTOGRAFÍA

Jorge Aguilar

Jerónimo Rodríguez

SONIDO

Roberto Espinoza

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cine Portable

RASTREADOR DE ESTATUAS

THE MONUMENT HUNTER

Un Macguffin general, una película singular: un joven llamado Jorge reconoce a un neurólogo portugués en un film de Joaquim Jordà que le remite a una estatua de otro neurólogo que alguna vez quizás vio con su padre de niño en alguna plaza de Santiago de Chile. Jorge, que vive en Estados Unidos y se dedica al cine, querrá saber entonces quién era aquel médico en el busto y deseará filmarlo. Hallar la estatua será una forma lúdica e inconsciente de canalizar con el espectro de su padre. A Jorge, en verdad, nunca lo veremos, y quien habla de él y cuenta su historia también permanecerá en fuera de campo. O tal vez, sesgadamente, vemos a Jorge, o en todo caso lo habitamos sin saberlo. Sucede que la evolución de esta historia apasionante que supera la terapia personal parece mimetizarse con el patrón asociativo del cerebro de Jorge: no lo vemos, pero vemos a través de él y pensamos el mundo desde él. La formidable segunda película de Rodríguez sigue entonces un modelo narrativo y de montaje que en cierta medida reproduce el movimiento de la memoria y sus signos: una ciudad puede llevar a Raúl Ruiz; un escritor como Pushkin puede invocar la historia del cine chileno y la dictadura de Pinochet... Este sistema libre de evocación en red sostiene un film hermoso que empieza en Nueva York, pasa por algunas ciudades de Chile, apenas pisa el suelo argentino y culmina en Portugal; película nómada como la subjetividad de su protagonista, alguien que no está en ningún lado pero que tampoco quiere irse de donde (no) está.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Rastreador de estatuas (The Monument Hunter) (2015), 36 veces (1999)



was also in front of the camera once, performing a secondary role). In this home-made movie, directed and interpreted by the director at age 9, the main elements of his cinema can be seen. During a birthday, Silver decides to dramatize in his backyard, in collaboration with his friends, the social unrest of Los Angeles in 1992, also known as the Rodney King Riots. The relationship between reality and fiction is emphasized in **Riot** by a pertinent switching between the social episode as seen through archived television material and the scenes imagined by Silver. While the kids play at being cops and protesters, a familiar scene from outside fiction comes crashing in, a limit that in the experience of childhood itself has almost a coercive meaning. An archeological artifact, an exhibition of a precocious working method by a truly independent director.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival Internacional de Cine de Nueva York

FILMOGRAFÍA SELECTA

Riot (Disturbio) (2015), *Stinking Heaven* (Cielo apestoso) (2015), *Uncertain Terms* (Términos inciertos) (2014), *Soft in the Head* (2013), *Exit Elena* (2012), *The Blind* (2009)

RIOT

DISTURBIO

ESTADOS UNIDOS

2015

4'
hi8 video
color

DIRECCIÓN

EDICIÓN

Nathan Silver

FOTOGRAFÍA

Harvey L. Silver

SONIDO

Gene Park

MÚSICA

Paul Grimstad

REPARTO

Nathan Silver

Cindy Silver

PRODUCCIÓN

Replacement Party Pictures

DISTRIBUCIÓN

Stinking Heaven

En la poética cinematográfica de Nathan Silver la indistinción entre ficción y no ficción suele incorporarse en sus películas, que no son definitivamente documentales. La indeterminación de la índole del relato propicia en la recepción una inquietud sobre la naturaleza de toda representación. Otro rasgo ostensible de su estética de la cotidianidad reside en que muchos de sus intérpretes son familiares directos o amigos del director (que alguna ocasión también estuvo frente a cámara encarando un papel secundario). En esta película casera, dirigida e interpretada por el director a los 9 años de edad, se pueden constatar los principales elementos de su cine. En efecto, durante un cumpleaños, Silver decide dramatizar en el patio de su casa y en colaboración con sus amigos los disturbios sociales en Los Ángeles en 1992, también conocidos como La Revuelta de Rodney King. La relación entre lo real y la ficción es enfatizada en **Riot** por el contrapunto pertinente entre el episodio social visto a través de material de archivo televisivo y las escenas imaginadas por Silver. Mientras que los chicos juegan y son policías o manifestantes, una escena familiar fuera de la ficción irrumpie, un límite que en la propia experiencia de la niñez tiene casi un significado coercitivo. Una pieza arqueológica, una exposición de un método de trabajo precoz de un director auténticamente independiente.

Roger Koza

IL SOLENGO



A very original approach to memory and tradition.

Local legends, anecdotes turned into beliefs, and superstitions rooted in fear are a fragment of the material collected by Matteo Zoppis and Alessio Rigo de Righi in order to create a work with, let's say, a choral point of view.

These Italian-American filmmakers take to the screen an original mythology of the Italian countryside, which has in many cases been abandoned by its inhabitants but is still alive in the stories and characters—imaginary or not—that people the natural landscape. As in their previous work (*Belva nera*, 2013), the filmmakers stop to listen to what is happening in those mountains where time comes from another era, an era loaded with stories that, real or fantastic, describe a world that is escaping away.

The *solengo* is an adult pig that strays from the herd. Locals usually use the term to refer to the main character of the film, a mysterious man who has decided to lead a life in isolation, in which the forest is his lair. With this, diverse, though sometimes inconsistent, stories are woven. However, the narrative mechanism takes things to a different level: the suggestive potency of cinema asserts itself in the images evoked by the stories and by a landscape of intricate vegetation, allowing us to walk across the forest exploring its paths, and to know a little about the brutal and ascetic life lived by a man submerged in nature.

The originality of the work by Zoppis and Rigo de Righi resides in a narrative plot stemming from the oral tradition; these are documents in constant transformation which contain condensed information. The filmmakers recognize a link establishing a dialogue between oral tradition and the imaginative power of cinema, and the originality and sensitivity of their discourse is built on it.

Eva Sangiorgi

152

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 DocLisboa. Festival Internacional de Cine, Competencia Internacional, Mejor Película; Festival Internacional de Cine de Turín, Italiana.Doc, Mejor Película; Festival Internacional de Cine Filmmaker, Sección Perspectivas, Segundo Premio

FILMOGRAFÍA SELECTA

Alessio Rigo de Righi
// Solengo (2015)

Matteo Zoppis
// Solengo (2015)

ITALIA
2015

70'
16mm, hd
color

Un acercamiento muy original a la memoria y a la tradición.

Leyendas locales, anécdotas convertidas en creencias y supersticiones a partir de miedos, son fragmentos del material que Matteo Zoppis y Alessio Rigo de Righi recolectan para crear un trabajo con un punto de vista, digamos, coral.

Los realizadores italoamericanos llevan a pantalla una original mitología del campo italiano que en muchos casos ha sido abandonado por quien lo habitaba, pero que sigue vivo en las historias y en los personajes —imaginarios o no— que nutren el paisaje natural. Como en su trabajo anterior (*Belva nera*, 2013), los realizadores se detienen a escuchar lo que está pasando en aquellas montañas, donde el tiempo procede de otra época cargado de historias que, reales o fantásticas, describen un mundo que se escapa.

El *solengo* es el cerdo adulto que se aleja de la piara. Los locales acostumbran referirse así al protagonista de la película, un hombre misterioso que ha decidido llevar una vida en aislamiento en la que el bosque hace de guardia. Con ello se bordan diversas historias, a veces inconsistentes. Sin embargo, el mecanismo narrativo es de otro orden: la potencia sugestiva del cine se impone en las imágenes evocadas por aquellas historias y por aquel paisaje de vegetación intricada, lo que nos permite atravesar el bosque, explorar sus veredas, y conocer un poco de aquella vida ascética y brutal del hombre sumergido en la naturaleza.

La originalidad del trabajo de Zoppis y Rigo de Righi reside en esbozar una trama narrativa a partir de la tradición oral. Se trata de documentos en continua transformación que contienen información condensada; los autores reconocen en la tradición oral un nexo con la potencia imaginativa del cine, y sobre ese diálogo construyen la originalidad y sensibilidad de su discurso.

Eva Sangiorgi



minder of those days. In a small therapeutic community for former drug addicts in New Jersey, men and women struggle to survive their own pasts. This struggle involves a very idiosyncratic and obligatory psychodrama in which all participants enact their traumas as they are being filmed. After two members of the collective get married, a young man unexpectedly arrives into the house and alters the fragile balance of their communal living. The actual shooting entailed a real communal-style interaction for the actors, and this explains why their improvisations are so effective as well as why Silver shows such a great capacity to capture his actor's fleeting gestures. It also explains one of the virtues of this director's body of work—his capacity to show, through edition, the effects of discourse over his characters' actions. Silver has also been able to cast away all the potential cruelty and sordidness of his chosen subject and, therefore, thanks to the point of view he chooses, he is able to lovingly walk alongside his lost creatures.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Róterdam; BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires; Olhar de cinema. Festival Internacional de Cine de Curitiba; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena

FILMOGRAFÍA SELECTA

Riot (Disturbio) (2015), *Stinking Heaven* (Cielo apestoso) (2015), *Uncertain Terms* (Términos inciertos) (2014), *Soft in the Head* (2013), *Exit Elena* (2012), *The Blind* (2009)

STINKING HEAVEN

CIELO APESTOSO

ESTADOS UNIDOS

2015

71'
analog video
color

DIRECCIÓN

Nathan Silver

GUIÓN

Nathan Silver

Jack Dunphy

FOTOGRAFÍA

Adam Ginsberg

EDICIÓN

Stephen Gurewitz

SONIDO

Arjun G. Sheth

MÚSICA

Paul Grimstad

REPARTO

Deragh Campbell

Keith Poulson

Hannah Gross

Eléonore Hendricks

Tallie Medel

Henri Douvry

Jason Giampietro

Jason Grisell

Eileen Kearney

Larry Novak

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Stinking Heaven

Situado a principios de la década del noventa, este extraordinario retrato colectivo de una forma de subjetividad específica —que remite a ciertas experiencias comunitarias pretéritas en clave decadente— es un discreto prodigo de economía narrativa sostenido por un montaje perfecto y un elenco formidable. En su quinta película, Silver *invisibiliza* el registro mimetizándose con los personajes y elige una textura de video casero que remite materialmente a la época en cuestión. En esta pequeña comunidad terapéutica de exadictos ubicada en New Jersey, hombres y mujeres sobreviven como pueden a su pasado, lo que incluye un psicodrama obligatorio y sui géneris en el que los miembros actualizan sus traumas mientras se filman. Tras la celebración de un matrimonio entre dos miembros del colectivo, la inesperada y posterior incorporación de una joven a la casa alterará el frágil equilibrio de la convivencia. Que el propio rodaje haya implicado una convivencia real entre los actores explica la eficacia de las improvisaciones y la magnífica capacidad de Silver para capturar gestos fugaces de sus intérpretes, de lo que se predica una de las virtudes de toda la obra del director que estriba en la capacidad de señalar a través del montaje los efectos del discurso sobre la conducta de sus personajes. Silver, además, ha sabido conjurar la残酷 y la sordidez potencial del tema elegido, y en consecuencia acompañar amorosamente a sus criaturas extraídas gracias al punto de vista elegido.

Roger Koza



RETROSPECTIVA MIGUEL GOMES

RETROSPECTIVE MIGUEL GOMES

EL DESEO DE FICCIÓN: EL CINE DE MIGUEL GOMES



En *A cara que mereces*, la ópera prima de Miguel Gomes, asistimos a las consecuencias de una enfermedad de sarampión en un joven que está por cumplir 30 años: una asociación casi onírica de situaciones bastante delirantes que constituye fundamentalmente toda la segunda parte del film. El inconsciente del personaje principal invoca a siete Doppelgänger suyos, los cuales habitarán su casa y deberán cuidar de él. Lo que sucede de ahí en adelante transgrede cualquier imperativo realista que se le que quiera adjudicar al cine. Otro sistema de selección de acontecimientos se pone en marcha y lo interesante se desplaza a una modalidad de conexión de hechos que la propensión de la conciencia no suele fijar en su funcionamiento diario.

Antes de que Francisco, el protagonista de *A cara que mereces*, se enferme, él y su novia participan de una obra teatral interpretada por niños. Literalmente, él se pasea de aquí a allá disfrazado de cowboy, como si fuera una encarnación lusitana viviente de Woody, de *Toy Story*. El sarampión, por otra parte, no es una enfermedad de adultos.

Primer postulado, o intuición para situar el cine de Miguel Gomes: la infancia es una edad que trascien-

de a la propia niñez en sí, aunque es en ese estadio concreto de una vida donde se aprende a reconocer el deseo de ficción. ¿En qué consiste ese periodo? En la infancia es posible desarrollar una cierta aptitud perceptiva y espiritual por la cual todo lo que está presente en el mundo concita interés y asombro. En la indescriptible edad del no saber, preguntar implica poner en funcionamiento una voluntad de saber que está ligada principalmente al relato.

En un pasaje menor pero fundamental de *As mil e uma noites: Volume 3, o encantado Scheherezade* se encuentra con Paddleman, un joven hermoso y semental sensible que ha tenido mas de 200 hijos. Ni bien se conocen los posibles amantes se cruzan con unos niños, quienes empiezan a formular preguntas de todo tipo. Los hijos de Paddleman quieren saber sobre el origen de los bebés, la naturaleza del viento, el vigor de los animales y aquello que se desconoce del mundo porque se está muy lejos. Scheherezade no responde científicamente, sino a través de lacónicas soluciones parciales en forma de relato. La escena es magnifica y en cierta medida sintetiza la intuición acerca de la infancia como edad de iniciación al hábito de construir relatos. La escena también deja constancia de que esa es también la edad de creer en las creencias. Es decir, creer en el mundo en ese estadio es fácil; el escepticismo adviene tardíamente. Todo esto es algo que se puede ver muy bien en la primera carta de *Redemption*, el capítulo correspondiente a la infancia de Pedro Passos Coelho, cuando este, de niño, se siente desolado y le escribe a sus padres ausentes.

¿Qué es una ficción? ¿Qué es en el cine hacer ficción? A diferencia de la ficción literaria en la que la palabra no tiene que confrontar directamente con su referencia, operación incommensurable respecto del cine debido a que el espacio literario prescinde de la presencia de lo real, Gomes advierte para el cine una relación consustancial e insustituible entre lo que se entiende por ficción y documento. La evidencia fugaz de esa intersección se puede observar en una secuencia muy placentera de *As mil e uma noites: Volume 3, o encantado*, cuando Scheherezade y su padre conversan despegados del suelo en un asiento de la rueda de la fortuna. Ellos pertenecen a otro siglo y son figuras propias de un universo puro de ficción, pero el contexto elegido remite de lleno al presente y todo lo que se divisa por detrás y hacia el fondo poco tiene que ver con ellos. Este ejemplo, en verdad, es menor, un indicio circunstancial, pues la extraordinaria *Aquele querido mês de agosto* trabaja sobre esos elementos en su propia poética de construcción, de lo que se predica la naturaleza

documental de la ficción como a su vez la afirmación contraria, la naturaleza ficcional de lo real. Con ese registro amoroso que Gomes dedica a todos los habitantes de Arganil, la primera parte del film no es otra cosa que la preparación de ese film que se va a rodar y que será presuntamente el film en si. Así es que la segunda parte será el film prometido, o algo parecido a lo descripto con anterioridad. La paradoja es que esa segunda parte, curiosamente, no será del todo distinta a la primera. He aquí una cierta circularidad virtuosa entre el mero registro de lo real y su imitación lúdica.

Una vez más, ¿qué es la ficción? Un personaje de Gomes en *As mil e uma noites: Volume 1, o inquieto* recorre las fauces de una ballena con una antorcha diminuta en sus manos.

Allí será atendido por una médica y su asistente, como si el interior del inmenso animal fuera una clínica. En la conversación que mantienen, la médica dice: "Esta poderosa máquina, que fue pagada por el pueblo y ofrecida para usted, es una contadora de historias. Y contará la historia de sus próximos días. Va a contarla a través de los registros de la aceleración del pulso, los gráficos de

taquicardia y las sinapsis de las arritmias. Y para que la historia sea menos árida, usted va a escribir en un cuaderno una descripción de sus acciones." Más allá del escenario inverosímil y del lenguaje metafórico de la médica con el que se refiere al electrocardiograma, la metáfora puede ser reapropiada para emparentar la ficción con una máquina (popular) de contar historias, acaso con efectos medicinales sobre el cuerpo, por la que el paciente o narrador, al poder redescribir y establecer ciertas causalidades entre los distintos eventos de su vida, conjura la repetición inerme de los hechos sin teleología alguna, como también hace frente al deletéreo efecto de los relatos del poder desprovistos de ingenio que reducen la vida de un hombre a su desempeño económico. Es por eso que el gran gesto político de Gomes en su reciente trilogía sobre la crisis portuguesa es

vindicar la ficción, la mayor aventura de la inteligencia sensible y el remedio insustituible por excelencia. El abandono de la ficción es una abdicación espiritual tan irreparable como la pauperización del trabajo en todos sus órdenes. Rabia e imaginación, documento y ficción, he aquí las coordenadas simbólicas de *As mil e uma noites*.

Para terminar, un comentario al paso, un breve señalamiento acerca de una de las más hermosas marcas del cine de Gomes: las transiciones. Los cambios de un escenario a otro, el pasaje de una historia a otra, los cambios de tiempo en el relato son tan sin-

GOMES ADVIERTE PARA EL CINE UNA
RELACIÓN CONSUSTANCIAL
E INSUSTITUIBLE ENTRE LO QUE
SE ENTIENDE POR FICCIÓN
Y DOCUMENTO

gulares como encantadores en su cine. Se podrían citar varios ejemplos, como el *travelling* inicial en *Entretanto*, en el que el salto de los jugadores de rugby culmina en el cielo, o la perspicacia narrativa para introducir el pinzón en *As mil e uma noites*. Pero la transición más sobresaliente del cine de Gomes es aquella que tiene lugar en *Tabú* en el momento en que Santa, Pilar y Ventura se encuentran en un *shopping* después del entierro de Aurora. Sentados en ese lugar, casi imperceptiblemente, los sonidos del África colonial van entrometiéndose en el espacio visual, enrareciendo la relación entre el tiempo y el espacio. Ventura empieza su relato del pasado acerca del amor prohibido vivido con Aurora y esa edad pretérita llega primero en forma sonora. Sin saberlo, ya estamos en África, y cuando la imagen lo confirme, el bienestar que producirá ese pase mágico es indescriptible. Esas transiciones en el cine de Gomes son gloriosas, pues identifican el momento exacto en que la ficción empieza a hacer su trabajo sobre el imaginario y sus efectos de encantamiento quedan a la vista.

Roger Koza

A DESIRE FOR FICTION: MIGUEL GOMES' FILMS



In *A cara que mereces*, Miguel Gomes' first work, we witness the consequences of measles in a young man who is about to turn thirty—the second part of the film is an almost oneiric association of pretty delirious situations. The main character's subconscious invokes seven of his Doppelgänger, which will inhabit his house and take care of him. What happens from then on transgresses any realist imperative one may want to pin on cinema. Another event selection system is put in motion and the focus of the interest is displaced to another modality for connecting the facts that consciousness is not prone to fixate into its daily functioning.

Before Francisco—the protagonist of *A cara que mereces*—gets sick, he and his girlfriend take part in a theatre piece performed by children. Literally, he strolls around disguised as a cowboy, as if he were a Portuguese incarnation of Woody, from *Toy Story*. Measles, on the other hand, is not a sickness of grown men.

First postulate, or intuition to situate the cinema of Miguel Gomes: infancy is an age that transcends infancy itself, although it is in that concrete stage of one's life where we learn to recognize the desire for fiction. What does that period consist of? In infancy it is possible to develop a certain perceptive and

spiritual aptitude by which everything that is present in the world arouses interest and wonder. In the uncontradictable age of not knowing, asking implies a will to know that is mainly linked to story-telling.

In a minor but fundamental passage from *As mil e uma noites: Volume 3, o encantado*, Scheherazade meets Paddleman, a beautiful young man and sensible stud that has had more than 200 children. These potential lovers, having barely met, come across some children who start to formulate all kinds of questions. Paddleman's children want to know about the origin of babies, the nature of the wind, the vigor of animals, and that which one doesn't know about the world because it's too far away. Scheherazade doesn't answer scientifically, but through laconic and partial solutions in the form of a story. The scene is magnificent and in some measure synthetizes the intuition about infancy as an age of initiation into the habit of building stories. The scene also puts on record that this age is also the age to believe in beliefs. Meaning that believing in the world at that stage is easy; skepticism comes later in life. All of this can be seen in the first letter of *Redemption*, the chapter that matches the infancy of Pedro Passos Coelho, when he, as a child, feels desolate and writes to his absent parents.

What is fiction? What does making film fictions entail? Unlike literary fiction in which the word does not have to directly confront its reference—an operation that couldn't be farther from cinema due to the fact that literary space goes without the presence of reality—Gomes preconizes for

cinema a consubstantial and irreplaceable relationship between what we understand by fiction and by archive document. The fleeting evidence of that interpretation can be observed in a very pleasant sequence of *As mil e uma noites: Volume 3, o encantado*, when Scheherazade and her father converse detached from the ground in a Ferris wheel seat. They belong to a different century and are figures belonging to a pure universe of fiction, but the chosen context refers fully to the present and everything that can be seen behind them and in the background has little to do with them. This example, really, is a minor one, a circumstantial lead, for the extraordinary *Aquele querido mês de agosto* works on those elements in its own poetics of construction, what is said to be the documentary nature of fiction and its opposite affirmation at the same time—the fictional nature of reality. With that loving undertone that Gomes dedicates to every inhabitant of Arganil, the first part of the film is nothing else than the preparation of that film that is going to be shot and that will presumably be the film itself. Thus the second part will be the promised film, or something similar

to what is previously described. The paradox is that this second part, curiously, will not be unlike the first. Here we have a certain virtuous circularity between the mere recording of reality and its ludic imitation.

Once more, what is fiction? One of Gomes' characters in *As mil e uma noites: Volume 1, o inquieto* roams about inside the jaws of a whale with a minuscule torch in his hands. There, he will be tended by a doctor and her assistant, as if the inside of the immense animal was a clinic. In their conversation, the doctor says: "this powerful machine, that was paid for by the people and offered to you, is a story-teller. And it will tell the tale of your next days. It will tell it through registers of pulse acceleration, graphics of tachycardia, and synapsis of arrhythmias. And for the story to be less arid, you are going to write a description of your actions in a notebook". Beyond the unlikely scenario and the metaphoric language the doctor uses to talk about an electrocardiogram, the metaphor can be re-appropriated to liken fiction to a (popular) story-telling machine, perhaps with medicinal effects on the body, by which the patient or narrator, being able to

re-write a description of your actions in a notebook". Beyond the unlikely scenario and the metaphoric language the doctor uses to talk about an electrocardiogram, the metaphor can be re-appropriated to liken fiction to a (popular) story-telling machine, perhaps with medicinal effects on the body, by which the patient or narrator, being able to

causalities between the different events of his life, conjures up the defenseless repetition of facts deprived of any teleology, as he does in the face of the harmful effect of the stories from those in power, devoid of ingenuity, that reduce a man's life to his economic performance. That is why Gomes' great political gesture in his recent trilogy on the Portuguese crisis is to vindicate fiction, the greatest adventure of sensible intelligence and irreplaceable remedy *par excellence*. The abandonment of fiction is a spiritual abdication as irreparable as the pauperization of work at all levels. Rage and imagination, document and fiction, here are the symbolic coordinates of *As mil e uma noites*.

GOMES PRECONIZES FOR CINEMA
A CONSUBSTANTIAL AND IRREPLACEABLE
RELATIONSHIP BETWEEN WHAT WE
UNDERSTAND BY FICTION AND
BY ARCHIVE DOCUMENT

To finish, a passing comment, a brief observation of one of the most beautiful trademarks of Gomes' cinema: his transitions. The shifts from one scenario to another, the passing of one story to another; in his films, the shifts in time in the story are as singular as charming. Several examples could be quoted, like the initial tracking shot in *Entretanto*, in which the jump of the rugby players culminates in heaven, or the narrative perspicacity to insert the finch in *As mil e uma noites*. But the most outstanding transition of Gomes' cinema is the one that takes place in *Tabu* at the moment in which Santa, Pilar, and Ventura meet at a shopping mall

after Aurora's funeral. Sitting in that place, almost imperceptibly, the sounds of colonial Africa start to meddle with the visual space, rarefying the time-space relation. Ventura starts his tale of the past about the love he shared with Aurora and that past age arrives first in sound form. Without knowing it, we are already in Africa and when the image confirms it the well-being that magic passage produces is beyond description. Those transitions in Gomes' cinema are glorious because they identify the exact moment in which fiction starts doing its job on the imaginary, and its charming effects are plain to see.

Roger Koza



organized in the intersection between the bluntness of material life and the relief that the relation with the literary space brings to the spirit.

You have to have guts to affirm the right to fiction when bread is scarce; but Gomes is not afraid and exposes his own initial deliberations when facing the project, including a pertinent gag in which the director escapes from the shooting; an honest humor with which any hint of solemnity is discarded without forfeiting the difficult task ahead: to devise a polyphonic and popular plot on life in Portugal, spanning from August, 2013, to July, 2014, where fiction rearranges the events and the acts, sometimes ridiculing them, other times poeticizing them almost with therapeutic ends. Clairvoyance—fiction distances the immediate consequences of the *malaise* and restores sensibility.

A good example of it is the parody of the encounter between the directives of credit organizations and the governmental officials responsible for the economies of their countries, one of the stories Scheherazade will have to transmit to the Sultan. While the government employees decide, with their usual cynicism, the terms of an adjustment in a solitary spot by the sea, the apparition of an African warlock can sway the decisions that will be taken when he promises to rejuvenate the sexual life of those present. The absolute freedom of that passage, in which the concept of libidinal economy is taken in a completely literal way, is a constant.

There will be other stories with diverse protagonists: a cock will go to trial in Resende for singing too early; a preteen love triangle will drive firemen crazy; a swimming professor and syndicalist will become the benevolent ear that listens to the unemployed as well as the voice and enunciation of fiction as resistance—the fiction strikes back.

Roger Koza

166

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes, Quincena de Realizadores; Festival de Cine de Sidney, Competencia Oficial, Mejor Película; Festival Internacional de Cine Nuevos Horizontes, Competencia Internacional, Premio FIPRESCI; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Sección Oficial, Giraldillo de Plata

FILMOGRAFÍA SELECTA

As mil e uma noites: Volume 1, o inquieto (Arabian Nights – Volume 1, The Restless One) (2015), *As mil e uma noites: Volume 2, o desolado* (Arabian Nights – Volume 2, The Desolate One) (2015), *As mil e uma noites: Volume 3, o encantado* (Arabian Nights – Volume 3, The Enchanted One) (2015), *Tabu* (Tabú) (2012), *Aquele querido mês de agosto* (Our Beloved Month of August) (2008), *A cara que mereces* (The Face You Deserve) (2004)

AS MIL E UMA NOITES: VOLUME 1 O INQUIETO

ARABIAN NIGHTS - VOLUME 1

THE RESTLESS ONE

LAS MIL Y UNA NOCHES: VOLUMEN 1
EL INQUIETO

ALEMANIA - FRANCIA -
PORTUGAL - SUIZA
2015

125'
16mm, 35mm
color

DIRECCIÓN

Miguel Gomes

GUIÓN

Miguel Gomes
Mariana Ricardo
Telmo Churro

FOTOGRAFÍA

Sayombhu Mukdeeprom
Mário Castanheira

EDICIÓN

Telmo Churro
Miguel Gomes
Pedro Filipe Marques

SONIDO

Vasco Pimentel

REPARTO

Crista Alfaiate
Adriano Luz
Américo Silva
Rogério Samora
Carloto Cotta
Fernanda Loureiro

PRODUCCIÓN

O Som e a Fúria
Shellac Sud
Komplizen Films

Box Production
DISTRIBUCIÓN

The Match Factory

El hermoso *travelling* inicial, quizás un breve homenaje a *Recordações da Casa Amarela*, en el que se ve un puerto y sus barcos y se escucha el testimonio de los desempleados de la crisis económica que azota (aún) a Portugal, entre otros países europeos, es el contrapunto dialéctico de la otra gran fuerza que mueve el film de Gomes: la voluntad de ficción. En la intersección entre la contundencia de la vida material y el alivio que dispensa al espíritu la relación con el espacio literario, se organiza la puesta en escena de este organismo vivo de imágenes y sonidos.

Hay que tener agallas para afirmar el derecho a la ficción cuando el pan escasea, pero Gomes no teme y expone su propia cavilación inicial frente al proyecto, incluido un pertinente gag en el que el director se escapa del rodaje. Honesta comidilla con la que se desecha cualquier atisbo de solemnidad sin renunciar a un difícil cometido: urdir una trama polifónica y popular sobre la vida en Portugal que va de agosto de 2013 a julio de 2014, donde la ficción reordena los acontecimientos y los actos, a veces ridiculizandolos, otras poetizándolos, casi con fines terapéuticos. Clarividencia: la ficción distancia las consecuencias inmediatas del malestar y restituye la sensibilidad.

Un buen ejemplo es la parodia del encuentro entre los directivos de las organizaciones de crédito y los encargados gubernamentales de la economía de su país, uno de los cuentos que Scheherezade habrá de transmitir al sultán. Mientras los funcionarios deciden con el habitual cinismo los términos de un ajuste en un paraje solitario al lado del mar, la aparición de un brujo africano puede torcer las decisiones que se promulgarán cuando prometa rejuvenecer la vida sexual de los presentes. La absoluta libertad de ese pasaje, en el que el concepto de economía libidinal se entiende literalmente, es una constante.

Habrá otras historias con protagonistas diversos: un gallo irá a juicio en Resende por cantar demasiado temprano; un triángulo amoroso preadolescente volverá locos a los bomberos; un profesor de natación y sindicalista se transformará en el oído benévolo que escucha a los desempleados y en la voz y enunciación de la ficción como resistencia. La ficción contraataca.

Roger Koza



to the minimum needed for the three stories to work as more than a mere ludic evasion. The Political undercurrent is always there, but without disturbing the game and the fantasy.

The beginning is perhaps a Western displaced into a rural area in Portugal; the antihero is an old man who murdered his wife and one of his daughters, and even other women, although he still cares about the fate of another one of his daughters. He is chased by hundreds of cops and he undoubtedly is a dangerous convict, but the kind portrayals of Scheherazade will humanize this criminal. His coevils love him. The outcome of the chase is not very important, the fact that the whole town supports the fugitive is. Antipathy for the forces of order is a symptom.

The chapter titled "The Tears of the Woman Judge" is set in a sort of imaginary legal amphitheater in which some issues related to minor thefts—with ramifications that are as unlikely as symbolically essential—are being settled. The absurdity of the situations acquires an unpredictable dramatic density that culminates with two notable observations: corruption pervades everything, because when there is a lack of bread morality dwindles, but even then there are gestures of dignity that banish decadence and pessimism.

The last story is centered on a dog called Dixie, the mysterious pet that appeared one day in a rough neighborhood and went through the life of several dwellers of a building. The desolation of the title is felt here more than ever, and Dixie is nothing else than the affective factor that connects a young drug-selling couple to an adult couple and other neighbors. It's a secretly heart-breaking segment, for the existential fatigue of them all is the spiritual translation of an economic system.

168

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes, Quincena de Realizadores; Festival de Cine de Sídney, Competencia Oficial, Mejor Película; Festival Internacional de Cine Nuevos Horizontes, Competencia Internacional, Premio FIPRESCI; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Sección Oficial, Giraldo de Plata

The tone of the second volume of **AS MIL E UMA NOITES** is a different one: there's a substitution of a greater political context and stories that immediately reflect on History for some minimal stories that holistically sketch a diffuse collective mood. Poetically, the recording tactics also change. Everything here is pure fiction, as if Scheherazade had taken the narrative command and the inevitable interference of Portuguese reality was kept

ALEMANIA - FRANCIA -
PORTUGAL - SUIZA
2015

131'
16mm, 35mm
color

DIRECCIÓN

Miguel Gomes

GUIÓN

Miguel Gomes

Mariana Ricardo

Telmo Churro

FOTOGRAFÍA

Sayombhu Mukdeeprom

EDICIÓN

Telmo Churro

Miguel Gomes

Pedro Filipe Marques

SONIDO

Vasco Pimentel

REPARTO

Crista Alfaiate

Chico Chiapas

Luisa Cruz

Gonçalo Waddington

Joana de Verona

Teresa Madruga

João Pedro Bénard

PRODUCCIÓN

O Som e a Fúria

Shellac Sud

Komplizen Films

Box Production

DISTRIBUCIÓN

The Match Factory

AS MIL E UMA NOITES: VOLUME 2 O DESOLADO

ARABIAN NIGHTS - VOLUME 2

THE DESOLATE ONE

LAS MIL Y UNA NOCHES: VOLUMEN 2
EL DESOLADO

El tono del segundo volumen de **AS MIL E UMA NOITES** es otro: hay una sustitución del gran contexto político y las historias que se reflejan inmediatamente en la Historia por algunas historias mínimas que esbozan holísticamente un difuso estado de ánimo colectivo. Poéticamente, también cambian las tácticas de registro. Todo es aquí ficción pura, como si Scheherezade tomara el comando narrativo y la inevitable intromisión de la realidad portuguesa fuera la mínima que se necesita para evitar que los tres relatos funcionen como evasión lúdica. El trasfondo político nunca deja de estar, pero sin perturbar ni anular el juego y la fantasía.

El comienzo es acaso un western desplazado a una zona rural de Portugal; el antihéroe es un viejo que ha matado a su esposa y a una de sus hijas, e incluso a otras mujeres, aunque todavía le importa el destino de otra de sus hijas. Lo persiguen cientos de policías y sin duda es un reo peligroso, pero las amables descripciones de Scheherezade humanizarán al convicto. Sus coetáneos lo quieren. La resolución de la persecución no tiene tanta importancia, si que todo el pueblo apoye al prófugo. La antipatía frente a las fuerzas del orden es un síntoma.

El capítulo titulado "Las lágrimas de la jueza" transcurre en una especie de anfiteatro jurídico imaginario en el que se dirimen algunas cuestiones vinculadas con robos menores cuyas ramificaciones son tan inverosímiles como simbólicamente centrales. El absurdo de las situaciones adquiere una densidad dramática impredecible que culmina con dos observaciones notables: la corrupción lo atraviesa todo, porque frente a la falta de pan la moral queda rezagada, pero aun así hay gestos de dignidad que conjuran la decadencia y el pesimismo.

La última historia gira en torno a un perro llamado Dixie, la misteriosa mascota que un día apareció en un barrio austero y pasó por la vida de varios moradores de un edificio. La desolación del título se siente aquí más que nunca, y Dixie no es otra cosa que el factor afectivo que conecta a una pareja joven que vende drogas con una pareja adulta y con otros vecinos. Es un segmento secretamente desgarrador, pues la fatiga existencial del conjunto es la traducción espiritual de un sistema económico.

Roger Koza



ches of course, that their trainers bring together for contests near the airport where big noisy birds take off, and which are the symbols of the remains of an archaic and rural culture, the symbols of beauty in an inhospitable environment, of a science of listening, of archive, of invention, in short: a surprising love of music. However, clearly, no matter how discrete and although hidden under white sheets, these singers are also metaphorical animals. For what? For poetic singing, that is to say the perilous exercise the famous storyteller performs night after night, for her salvation. But also for the film itself, which relates the stories and settings.

Or, perhaps, on a wider scale, for all fabulous possibilities, for all the possibilities of enchantment in a world where this enchantment is not to be found outside of it, but in the very nooks and crannies of its twists and turns, its mishaps, passions and mysteries. The enchantment appearing as the outcome of a long discipline, and as the sign of peaceful and stubborn resistance too, is undoubtedly one of the lessons Miguel Gomes wants to provide, like Scheherezade, threatened in turn in the realm of neoliberalism by the axe of lack of art.

Jean-Pierre Rehm

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes, Quincena de Realizadores; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella; Festival de Cine de Sidney, Competencia Oficial, Mejor Película; Festival Internacional de Cine Nuevos Horizontes, Competencia Internacional, Premio FIPRESCI; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Sección Oficial, Giraldillo de Plata

"O blessed king, forty years after the Carnation Revolution, in the former slums of Lisbon, there was a spellbound community of men who devoted themselves to teach their birds how to sing, with passion and dedication...", Scheherezade says at the beginning of this last chapter rightly entitled *The O ENCANTADO*. Neither a summary, nor exactly a conclusion, the third part revolves around singing. The singing of chaffin-

ALEMANIA - FRANCIA -
PORTUGAL - SUIZA
2015

125'
16mm, 35mm
color

DIRECCIÓN

Miguel Gomes

GUIÓN

Miguel Gomes
Mariana Ricardo

Telmo Churro

FOTOGRAFÍA

Sayombhu Mukdeeprom

Lisa Persson

EDICIÓN

Telmo Churro
Miguel Gomes
Pedro Filipe Marques

SONIDO

Vasco Pimentel

REPARTO

Crista Alfaiate
Américo Silva
Carloto Cotta
Jing Jing Guo
Chico Chapas
Quitéiro
Bernardo Alves

PRODUCCIÓN

O Som e a Fúria
Shellac Sud
Komplizen Films
Box Production

DISTRIBUCIÓN
The Match Factory

AS MIL E UMA NOITES: VOLUME 3 O ENCANTADO

ARABIAN NIGHTS - VOLUME 3
THE ENCHANTED ONE
LAS MIL Y UNA NOCHES: VOLUMEN 3
O ENCANTADO

"Oh, bendito Rey, cuarenta años después de la Revolución de los Claveles, en las antiguas ciudades perdidas de Lisboa, una comunidad de hombres se dedicaba, con fascinación y entrega, a enseñarles a cantar apasionadamente a sus pájaros...". Esto lo dice Scheherezade al inicio de este último capítulo titulado, con corrección, *O ENCANTADO*. Esta tercera parte no es ni un resumen ni propiamente una conclusión, sino más bien gira alrededor del tema del canto. Claro está, hablamos del canto de aquellos pinzones cuyos entrenadores llevan a concursos cerca del aeropuerto donde otros pájaros, enormes y ruidosos, despegan. Estas aves son símbolos de los remanentes de una cultura arcaica y rural, símbolos de belleza en un ambiente inhóspito, símbolos de la ciencia de escuchar, de los acervos, de la invención; en resumen, de un sorprendente amor por la música. Sin embargo, sin importar lo discretos que sean y aunque estén ocultos bajo sábanas blancas, resulta claro que estos cantantes son, también, animales y metáforas. ¿Metáforas de qué? Del canto poético, es decir, de la peligrosa práctica que la famosa narradora lleva a cabo noche a noche para salvarse... y también de la película misma, que relata las historias y sus escenarios. O quizás, en una escala más amplia, sean metáfora de todas las fabulosas posibilidades de encantamiento en un mundo donde el encantamiento no debe buscarse fuera del mundo mismo, sino dentro de sus recovecos, sus giros y quiebres, sus percances, pasiones y misterios. Sin lugar a dudas, una de las lecciones que Miguel Gomes quiere brindar, es que el encantamiento surge como resultado de una disciplina continua y, también, como señal de una resistencia pacífica y persistente. Y, al igual que Scheherezade, el director, inmerso en el reino del neoliberalismo, es amenazado por el hacha de la ausencia del arte.

Jean-Pierre Rehm



main present—his refined sense of humor, a certain passion for melancholic atmospheres, and a truthful and somewhat crude irony in the construction of characters. The letters are anonymous; however, it is not difficult to recognize in their imagined authors some of the key figures in contemporary politics even before the credits reveal them as such, along with their corresponding interpreters.

The topics evoke his previous production, as does the tone. In the first chapter he explores the theme of Portuguese colonial past—as he did in *Tabú*—and the fallacy of that idyllic world. Followed by the romantic confessions of an Italian character, a sugary old man, whose romantic melancholy is no more than the reflex of political self-idolatry. The third voice confesses to the failures of a father with too many compromises in public life, but who longs for a past with his family as suggested by the images we see. Miguel Gomes's proposal is to find, in unnamed archives, images to accompany those confessions, giving body to imaginary memories. The last act tells us about a personal side—feminine and familiar—sacrificed by the fourth protagonist in the name of public life. This fourth part is accompanied by Wagner's music, like a hymn, as a closure for the ambitions of the four, whose appetite for power combines with a tragic humor and whose search for *Redemption* is no more than a farce.

Eva Sangiorgi

**FESTIVALES
Y PREMIOS**

2015 Festival de Cine de Hiroshima, Premio del Público 2014 BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Competencia Vanguardia y Género, Mejor Cortometraje 2013 Festival Internacional de Cine de Venecia; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena

172

REDEMPTION

REDENCIÓN

PORTUGAL - ALEMANIA -
FRANCIA - ITALIA
2013

27'
35mm
color, byn

DIRECCIÓN

Miguel Gomes

GUIÓN

Miguel Gomes

Mariana Ricardo

EDICIÓN

João Nicolau

Miguel Gomes

Mariana Ricardo
con la participación
de los estudiantes de
la Escuela Le Fresnoy

SONIDO

Miguel Martins

REPARTO

Jaime Pereira
Donatello Brida
Jean-Pierre Rehm
Maren Ade

PRODUCCIÓN

O Som e a Fúria
Le Fresnoy
Komplizen Film
Okta Film

DISTRIBUCIÓN
The Match Factory

Después de tres exitosos largometrajes y apenas a un año de la extraordinaria *Tabú* (2012), ¿qué seguiría para Miguel Gomes que ya es recibido entre los grandes del cine internacional? Una apuesta completamente diferente: una película a cuatro voces, hecha de mensajes en primera persona que conjuntan la intimidad de la carta escrita y el poder sugestivo del archivo cinematográfico. Quedan presentes algunas marcas del autor desarrolladas a lo largo de sus películas anteriores: su refinado sentido del humor, cierta pasión por las atmósferas melancólicas, y una ironía veraz y algo cruda en la construcción de los personajes. Las cartas son anónimas, sin embargo, no es difícil reconocer en sus autores imaginarios algunas figuras clave de la política contemporánea antes de que lo revelen los créditos junto a los intérpretes correspondientes.

Al igual que el tono, los tópicos evocan su producción anterior: en el primer capítulo explora el tema del pasado colonial portugués —como en *Tabú*— y la falacia de aquel mundo idílico; siguen las confesiones amorosas de un personaje italiano, viejo y alimbarado, cuya melancolía romántica no es más que un reflejo de una autoidolatría política; la tercera voz confiesa el fracaso de un padre con demasiados compromisos en la vida pública, pero quien añora un pasado en familia que se sugiere en las imágenes que corren. La propuesta de Miguel Gomes es encontrar en archivos sin nombre, imágenes que acompañen aquellas confesiones, dándole cuerpo a los recuerdos imaginarios. El último acto nos cuenta el lado personal, familiar y femenino que el cuarto protagonista ha sacrificado en nombre de la vida política. A esta parte acompaña música de Wagner para, como un himno, cerrar la ambición de los cuatro, cuyo apetito de poder se entona con cierta comicidad trágica y cuya búsqueda de *Redención* no es más que una farsa.

Eva Sangiorgi



"No matter how far you run, and no matter how many days pass by, your heart won't be able to escape," says the ghost of the wife of an intrepid explorer travelling through Africa. After that, the explorer plunges into a river and a crocodile welcomes him. Then, all of a sudden, we see we are in a movie theater by the side of Pilar, a loner and a human-rights activist. That is "starting point" of **TABU**. A sign indicates a state of the soul—"Paradise Lost."

This genius-like *mise en abyme* is an elegant narrative procedure which grabs us by the hand gently and takes us first to Lisbon and then to Mozambique. Pilar is the only person Aurora trusts. Aurora is a woman bordering on dementia, who was rich and maybe beautiful once; but time has subdued the traits of both her face and her personality; suspicious, ontologically exhausted, she thinks Santa, the black employee who keeps her company, is trying to poison her. And, as Christmas gets closer and closer, so does the time of her death.

Not many people will attend her funeral. Before expiring, Aurora expressed a last will—to contact a man. Her belongings and even her daughter were of no consequence to her, she only cared about a name, Ventura—a mystery, a last will and testament, a testimony that Aurora once lived.

Then, there's a second extraordinary *mise en abyme*—at a shopping mall, Pilar and Santa listen to Ventura's story. First, the background sound disappears and the paused voice of this old man will begin to reveal a tragic and glorious past. Then, a different sound begins to take over; and, all of a sudden, we are in Africa, in another time, in a land of nostalgia. Aurora and he were lovers, even though she was expecting the child of another man, whom she lived with at a family plantation in a Portuguese colony in the 1960's. That is the starting point of a melodrama not without humorous moments and political notes.

Humans are just one among the many animals presented in *Tabu*. Gomes suggests that we—the species gifted with speech—need fiction just as crocodiles need swamps and monkeys need trees. Filming our desire for fiction is what Gomes did in his masterpiece.

Roger Koza

174

FESTIVALES
Y PREMIOS

2014 Cineport. Festival de Cine de Países de Lengua Portuguesa 2013 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Mejor Película 2012 Festival Internacional de Cine de Berlín, Competencia Internacional, Premio Alfred Bauer, Premio FIPRESCI; Festival Internacional de Cine de Gante, Mejor Película; Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, Premio de la Audiencia, Premio Lady Harimaguada de Plata

TABU

TABU

TABÚ

PORTRUGAL - BRASIL -
ALEMANIA - FRANCIA
2012

110'
35mm
byn

DIRECCIÓN

Miguel Gomes

GUIÓN

Miguel Gomes

Mariana Ricardo

FOTOGRAFÍA

Rui Poças

EDICIÓN

Telmo Churro

Miguel Gomes

REPARTO

Teresa Madruga

Laura Soveral

Ana Moreira

Henrique Espírito Santo

Carloto Cotta

Isabel Cardoso

Ivo Müller

Manuel Mesquita

PRODUCCIÓN

O Som e a Fúria

DISTRIBUCIÓN

Cineteca Nacional de México

"Por más distancias que corras, por más días que pasen, tu corazón no conseguirá escapar", le dice el fantasma de su mujer a un explorador intrépido que viaja por África. Después el explorador se arroja a un río y un cocodrilo le da la bienvenida. Y de pronto vemos que estamos en el cine junto a la solitaria Pilar, una activista de derechos humanos, y que es ahí donde "empieza" **TABU**. Un cartel indica un estado de alma: "Paraíso perdido".

Genial puesta en abismo: un elegante procedimiento narrativo que amorosamente nos toma de la mano para llevarnos primero a Lisboa y más tarde a Mozambique. Pilar es la única persona en la que confía Aurora, una mujer no muy lejos de la demencia, alguna vez rica y probablemente hermosa. El tiempo ha doblegado los rasgos de su cara y también su carácter: suspicaz, ontológicamente extenuada, cree que Santa, la empleada negra que la acompaña, pretende envenenarla. La Navidad se acerca, su muerte también.

No habrá muchas personas en el entierro. Antes de morir, Aurora ha expresado una última voluntad: contactar a un hombre. Poco importa su hija, menos aún sus bienes materiales. Es un nombre, Ventura: la cifra de un misterio, un testamento, el testimonio de que Aurora ha vivido.

Segunda puesta en abismo extraordinaria: en un *shopping*, Pilar y Santa escuchan el relato de Ventura. Primero se perderá el sonido ambiente y la voz pausada del viejo empezará a revelar un pasado trágico y glorioso. Otro sonido se va apoderando del instante y de pronto, imperceptiblemente, estamos en África; es otro tiempo, una tierra poseída por la nostalgia. Él y Aurora fueron amantes, incluso cuando ella esperaba un hijo de otro hombre, con el que vivía en una plantación familiar en una colonia portuguesa, en la década de 1960. A partir de ahí empieza un melodrama no exento de momentos humorísticos ni de apuntes políticos.

Entre los muchos animales que se ven en *Tabu* están los hombres. Gomes sugiere que nosotros, la especie con el don de la palabra, necesitamos la ficción como los cocodrilos el pantano y los monos los árboles. Filmar el deseo de ficción: eso es, en pocas palabras, la obra maestra de Gomes.

Roger Koza



A bikers gathering, night concerts that remind us of music quartets from Cordoba, religious processions, the screening of a horror film in which local villagers acted, as well as characters who tell extraordinary stories about this area in the center of Portugal all sum up to constitute a region. Evidently, Miguel Gomes is able to translate the oral story of a people into images.

Later on, the so-called film plot becomes more preponderant in the tale and the producer becomes a character—the father of a teenage virgin girl who has an affair with her cousin while he and his family spend holidays in Arganil. The whole story occurs over the background of an oedipal, incestuous melodrama. During a music confrontation, the verses sung by copleros will make this oedipal tension explicit; however, in that moment it won't entail any form of perversion but simply the pain of a grown man who clings to his daughter for emotional support.

There are many unforgettable passages; the mysterious opening shot where a fox is trying to capture some hens could be interpreted as a metaphor for cinema—the art of hunting reality in its unstoppable transience. This shot will find its complement in a comical but philosophical discussion between Gomes and his sound designer about cinema's possibilities to capture reality objectively.

Following the steps of Renoir and Tati, perhaps Gomes didn't quite manage to create some kind of popular and rural "Minelli-style musical" because his film goes beyond this classical Hollywood genre in which happiness and fantasia rule. However, Gomes did succeed in becoming a channel for the cosmic music of a region within the universe. His film reverberates with the sounds of Arganil and it offers us an image of ourselves—narrative creatures who, through our desire for fiction, try to conjure away the insignificance of this cosmos.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2009 BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Competencia Internacional, Mejor Película; Festival Internacional de Cine en Guadalajara, Competencia Mejor Largometraje Iberoamericano, Premio del Jurado, Mención Especial por Sonido; Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, Premio Lady Harimaguada de Plata, Premio José Rivero Mejor Nuevo Director 2008 Festival de Cannes, Quincena de Realizadores; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia, Competencia Largometraje Internacional, Mejor Película, Premio de la Crítica; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena, Retrospectiva Miguel Gomes, Premio FIPRESCI; Festival Internacional de Cine de São Paulo, Premio de la Crítica Mejor Película

AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO

OUR BELOVED MONTH OF AUGUST
AQUEL QUERIDO MES DE AGOSTO

PORTRUGAL - FRANCIA

2008

150'

35mm

color

DIRECCIÓN

Miguel Gomes

GUIÓN

Miguel Gomes

Mariana Ricardo

Telmo Churro

FOTOGRAFÍA

Rui Poças

EDICIÓN

Telmo Churro

Miguel Gomes

MÚSICA

Mariana Ricardo

SONIDO

Vasco Pimentel

REPARTO

Sónia Bandeira

Fábio Oliveira

Joaquim Carvalho

Andreia Santos

Armando Nunes

Manuel Soares

Emmanuelle Fèvre

Diogo Encarnação

Bruno Lourenço

Maria Albarran

Nuno Mata

Paulo "Moleiro"

Acácio Garcia

Luis Marante

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

O Som e a Fúria

AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO es una película inclasificable. ¿Una ficción de naturaleza documental? ¿Un documental camuflado en términos de ficción? Esta epifanía de la vida misma en fotogramas parece ser en su primera hora una recolección de relatos y fiestas populares, a veces interrumpidos por una escena recurrente: un productor discute con un director el diario de filmación de una película.

Así, un encuentro de motociclistas, conciertos nocturnos que bien pueden remitir a un cuarteto cordobés, procesiones religiosas, la proyección de un film de terror interpretado por habitantes de la región, y personajes que cuentan historias extraordinarias del lugar constituyen, una región del centro de Portugal. Miguel Gomes parece traducir en imágenes la historia oral de un pueblo.

Más tarde, la supuesta historia del film empezará a ocupar el relato. El productor deviene en personaje y será el padre de una adolescente virgen. Ella vivirá un romance con su primo mientras éste y su familia pasan sus vacaciones en Arganil. Un melodrama edípico e incestuoso repiquea en el relato. En una confrontación musical, los versos de los copleros explicitarán la tensión edípica, aunque nada habrá de perverso aquí: es el dolor de un hombre adulto aferrado a su hija como sostén emocional.

Hay varios pasajes memorables. El misterioso plano inicial en donde un zorro intenta capturar unas gallinas es quizás una metáfora del cine como un arte de cazar lo real en su indetenible transitoriedad, plano que será complementado por una discusión cómica y filosófica entre Gomes y su sonidista sobre las posibilidades del cine de capturar (objetivamente) lo real.

En la senda de Renoir y Tati, Gomes quizá no haya conseguido del todo realizar una "especie de musical de Minelli", en clave popular y no ciudadana, pues la película excede ese género clásico de Hollywood en el que la felicidad y la fantasía son la regla. No obstante, Gomes ha canalizado la música cósmica de una región del universo. Su película vibra en los sonidos de Arganil y nos brinda una imagen de nosotros mismos, animales narrativos, que en nuestro deseo de ficción intentamos conjurar la insignificancia del universo.

Roger Koza



as an apologetic musical video clip in which a troubadour walks on the streets of Assisi performing a pop version of *The Canticle of the Sun* while a visual tour of Francis' town is offered. Unpredictable interruption: through a painting a change of time is indicated—the year is 1212. Francisco has lost his memory and Clara reminds him who he is and what he preaches. The dialogue sways at one point towards the elucidation of the red color in some birds' eyes and the film itself gradually turns to that color. The second unexpected intervention—Francisco's animals start to speak, but they seem more in tune with a Darwinist rhetoric than with the monk's. With this animal voice the film puts into motion a visual and wild deconstruction of the monk's noble naivety, and his enchanting vision of nature. Genius.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2008 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena 2007 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival Internacional de Cine de Locarno; Caminhos do Cinema Português XIV, Mejor Cortometraje; Festival de Cinema da Covilhã, Mención Honorífica 2006 Festival Internacional Curtas Metragens da Villa do Conde, Mejor Película Portuguesa

CÂNTICO DAS CRIATURAS

CANTICLE OF ALL CREATURES
CÁNTICO DE LAS CRIATURAS

POR
TUGAL
2006

24'
35mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Miguel Gomes
FOTOGRAFÍA
Rui Poças
EDICIÓN
João Nicolau
Miguel Gomes
MÚSICA
Mariana Ricardo
SONIDO
Miguel Martins
REPARTO
João Nicolau
Mariana Ricardo
Paolo Manera

PRODUCCIÓN
O Som e a Fúria
DISTRIBUCIÓN
Curta Metragens C.R.L.

La visión teológica de Francisco de Asís representa una de las pocas lecturas cristianas sensuales y antiplatónicas, ya que no erige una imagen del mundo como una naturaleza degradada e imperfecta. Los animales, los bosques y los hombres son criaturas a imagen y semejanza de su artífice, y esto significa: bellos, alegres y vigorosos. En un principio, este film inclasificable arranca como un "video" musical apologético en el que un trovador pasea por las calles de Asís interpretando en una versión pop el *Cántico del hermano Sol* mientras se propone un paseo visual por el pueblo de Francisco. Irrupción impredecible: a través de un cuadro se indica un cambio de tiempo: es el año 1212. Francisco ha perdido la memoria y Clara le recuerda quién es él y qué profesa. El diálogo deriva en cierto momento hacia la elucidación del color rojo de los ojos de algunas aves y la propia película adquiere paulatinamente ese color. Segunda intervención inesperada: los animales de Francisco empiezan a hablar, pero parecen más en sintonía con la retórica darwinista que con la del santo, y con la voz animal el film pone en marcha una deconstrucción visual y salvaje de la noble ingenuidad del monje y su visión encantada de la naturaleza. Una genialidad.

Roger Koza



professional evolution. In a minute, and five consecutive shots, the game becomes a different one and the will to set the universe of the living to music—rhythmically and without any melody at all—is applied to the videogame. And thus a completely virtual representation of a sport Gomes adores, soccer, detaches from its computational effectiveness in order to invoke cinema as a gesture even through images of a nature completely unrelated, at a first glance, with the principles of this art.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2008 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena 2004 Festival Internacional de Cine de Róterdam

A ludic and aesthetic intervention of a football game on a PlayStation console; the software loses all of its algorithmic logic and the players must obey the imposition of the rules of an established game in order to tune in with a rhythm born out of repetition, which is a working strategy every filmmaker knows, or gets to learn during his or her

PORTRUGAL
2004

1'
Betacam SP
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
FOTOGRAFÍA
Miguel Gomes
EDICIÓN
Telmo Churro

PRODUCCIÓN
Miguel Fonseca
DISTRIBUCIÓN
Curta Metragens C.R.L

PRE-EVOLUTION SOCCER'S ONE-MINUTE DANCE AFTER A GOLDEN GOAL IN THE MASTER LEAGUE

PRE EVOLUCIÓN DE LA DANZA DEL FUTBOL, CON DURACIÓN DE UN MINUTO, TRAS EL GOL DE ORO EN LA MASTER LEAGUE

Intervención lúdica y estética sobre un juego de futbol de la consola PlayStation en el que el software pierde su lógica algorítmica y así los jugadores dejan de obedecer la imposición de las reglas de un juego establecido para sintonizar con un ritmo que nace de la repetición, una táctica de trabajo que todo cineasta conoce o aprende en su evolución. En un minuto y en cinco planos consecutivos el juego deviene otro y la voluntad de musicalizar el universo de los vivos, aquí rítmicamente y sin una melodía alguna, se aplica al videojuego. Por consiguiente, la absoluta virtualidad de la representación de un deporte que Gomes idolatra, el futbol, se desliga de su operatividad computacional para invocar al cine como gesto en la propia naturaleza de unas imágenes que nada tienen que ver en principio con el cine.

Roger Koza



"Until you're thirty, you have the face that God gave you; from that moment on, you have the face you deserve." This adage opens the first work by Miguel Gomes, a sarcastic story of evasion from maturity. An account of the arrival into adulthood which ironically makes use of characters from fairy tales and highlights a childhood that is very difficult to abandon, even when you're pushing thirty.

After the prologue, the film divides in two parts—the first, "Teatro" ("Theatre"), is woven over the melodies of a musical. The main character, Francisco, is spending his 30th birthday together with Vera, his lover, while sharing the field with some pre-teens whose behavior isn't much different than his. Rejecting reality, Francisco is locked into revenge and the tantrums of the misunderstood.

In the second part of the film the main character, "Sarampión" ("Measles"), is no longer seen. Fallen into a convalescent rest, seven dwarves watch over him in a house in the forest. He is locked in a room next to the lair of a monster who threatens to eat them if they don't respect his midnight curfew. The guards are also prisoners who have the obligation of caring after their master and his monster, and appear as children trapped in adult's bodies. Each of them and their games and absurd rules trigger new stories presented in a free and unexpected way, as in the richest of Carroll's stories. The narrator asks for patience in order to listen and enjoy this unconventional story.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2004 IndieLisboa. Festival Internacional de Cine Independiente, Mejor Película Portuguesa;
Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival Internacional de Cine de Locarno; Viennale.
Festival Internacional de Cine de Viena

A CARA QUE MERECES

THE FACE YOU DESERVE

LA CARA QUE MERECES

PORTRUGAL - FRANCIA

2004

108'
35mm
color

DIRECCIÓN

Miguel Gomes

GUIÓN

Miguel Gomes

Manuel Mozos

Telmo Churro

FOTOGRAFÍA

Rui Poças

EDICIÓN

Sandro Aguilar

Miguel Gomes

SONIDO

Vasco Pimentel

MÚSICA

Mariana Ricardo

REPARTO

José Airosa

Gracinda Nave

Sara Graça

Miguel Barroso

João Nicolau

Ricardo Gross

Rui Catalão

António Figueiredo

Manuel Mozos

Carloto Cotta

Pedro Caldas

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

O Som e a Fúria

"Hasta los treinta años tienes la cara que Dios te dio, a partir de ese momento tienes la cara que te mereces". Este dicho abre el cuento sarcástico de evasión a la madurez, que es la ópera prima de Miguel Gomes. Una historia acerca de la llegada a la vida adulta que recurre irónicamente a los personajes de los cuentos de hadas y a remarcar una niñez que es muy difícil abandonar, incluso al asomarse a los treinta.

La película, después del prólogo, se divide en dos partes: la primera, "Teatro", está tejida sobre las melodías de un musical. El protagonista Francisco transurre junto a Vera, su enamorada, su trigésimo cumpleaños compartiendo campo con unos preadolescentes cuyo comportamiento no difiere mucho del suyo. Francisco se encierra en la revancha y en el berrinche del incomprendido, rehusando la realidad.

En la segunda parte del film "Sarampión", el protagonista no se dejará ver más. Caído en un descanso convaleciente, siete enanos lo cuidan en una casa en el bosque. Está encerrado en un cuarto contiguo a la guarida de un monstruo que amenaza con comérselos si no respetan el toque de queda de la medianoche. Los guardias son prisioneros y tienen la obligación de cuidar a su amo y a su monstruo, y aparecen como niños encerrados en cuerpos de adulto. De cada uno de ellos, de sus juegos, de las reglas absurdas, se disparan historias de una forma libre e inesperada como en el más rico cuento de Carroll. El narrador pide paciencia para escuchar y poder disfrutar de esta historia poco convencional.

Eva Sangiorgi



condition as the defining experience of his characters, always dislocated from their surroundings. At the same time, while the protagonist looks for someone to play soccer with and finds the few of his peers who understand him, Gomes works every scene with the inrush of several musical fragments that substitute sound and displace the word as a vehicle of expression. Characters move their mouths as if they could only use them to utter interjections; although the word does appear, taking us back to silent cinema due to the sporadic use of a couple of intertitles in a disjunction between word and sound that, in *Tabu*, was decisive for his poetic system.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2009 BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2008 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena 2003 Festival Internacional de Cortometraje Clermont-Ferrand 2002 Festival Internacional de Cine de Locarno

KALKITOS

PORTRUGAL
2002

19'
Betacam SP
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
Miguel Gomes
FOTOGRAFÍA
João Nicolau
EDICIÓN
SONIDO
João Nicolau
Miguel Gomes
REPARTO
André Delphim
Patrícia Portela
Ricardo Gross
Hugo Faustino
João Navarro

PRODUCCIÓN
O Som e a Fúria
DISTRIBUCIÓN
Curta Metragens C.R.L

La admiración de Miguel Gomes por el cine de Wes Anderson es conocida, y en Kalkitos la filiación es más explícita que nunca. Por un lado, los personajes clave son adolescentes que prefieren ser niños o decir que lo son, una forma de ser que no es la propia de esa edad biológica y que expone un tema andersoniano por antonomasia: la condición excéntrica como experiencia de los personajes, siempre desencajados respecto de lo circundante. A su vez, mientras el protagonista busca con quién jugar al futbol y da con los pocos coetáneos que lo entienden, Gomes trabaja todas las escenas con la irrupción de varios fragmentos musicales que sustituyen el sonido y desplazan la palabra como medio de expresión. Los personajes solamente mueven la boca como si de ella pudieran pronunciar exclusivamente interjecciones, aunque la palabra sí aparece remitiendo al cine silente, debido al uso esporádico de un par de intertítulos, en una disyunción entre palabra y sonido que en *Tabu* resultaba decisiva para su sistema poético.

Roger Koza

31 / 31 MEANS TROUBLE



Salazar's dictatorship. Then, Gomes invokes the month of April, 1974; and, in the end, we will return to the present—2001. In what way do cinema and revolution intersect? A mysterious scene is seen at the beginning: two young men learn tennis in a club and a suburban boy spies on them. The former will mistreat the latter, but he will be back with two bigger boys and a confrontation will take place. Class tensions will be felt like they seldom do in Gomes' films, but nothing will explain the relationships between the elements that make up the film. The title is another enigma, or maybe it constitutes a reference to the revolt of the 31st of January, 1891, the first revolutionary uprising in Portugal. This cinematic puzzle resists interpretation, but it is enough to offer a hint of the crossings between fiction and that which we, sometimes, call reality.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2009 BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2008 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Róterdam 2002 Festival Internacional de Cortometraje Clermont-Ferrand; Festival Internacional Curtas Metragens da Villa do Conde, Mención Especial del Jurado RTP Onda Curta

PORTRUGAL

2001

27'

35mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Miguel Gomes

FOTOGRAFÍA

João Nicolau

Miguel Gomes

EDICIÓN

João Nicolau

SÓNIDO

António Pedro Figueiredo

REPARTO

Mariana Ricardo

Nuno Oliveira

PRODUCCIÓN

O Som e a Fúria

DISTRIBUCIÓN

Curta Metragens C.R.L.

Tres fechas, una ciudad y un país. Primero se menciona Kansas y un año, 1939. Reenvío directo a la fantasía, más precisamente a *El Mago de Oz*. Tras el recuerdo de ese film de Victor Fleming y compañía, la próxima conmemoración es sorprendentemente de otro orden y poco tiene que ver con la fantasía sino más bien con una pesadilla histórica conocida: la dictadura de Salazar. Gomes invoca entonces el mes de abril de 1974. Ya en el final se retornará al presente: 2001. ¿En qué forma se cruzan el cine y la revolución? Una escena misteriosa se ve en el inicio: dos jóvenes aprenden tenis en un club y un niño de un suburbio los espía. Los primeros maltratarán al segundo, pero éste regresará a la escena con dos chicos más grandes, y se producirá un enfrentamiento. La tensión de clase se hará sentir como pocas veces en un film de Gomes, pero nada explicará las relaciones entre los elementos que forman la película. El título es otro enigma, o quizás constituya una referencia a la revuelta del 31 de enero de 1891, la primera de carácter revolucionario en Portugal. Este rompecabezas cinematográfico se resiste a su interpretación, pero alcanza para insinuar los cruces de la ficción con lo que denominamos a veces lo real.

Roger Koza



ures and Christmas miniatures, as well as hundreds of toys); the word "inventory" also stands for a way of expressing the relationship between those things and memory. The celebration, which takes place in the middle of the 1980's, reunites a family and Gomes' chosen point of view is that of a child's glance: the minutes previous to the dinner, its beginning, the end of the day, and the morning after are the chosen moments to look at that theological-and-domestic event from the perspective of childhood, which doesn't prevent a disruptive political message to the Portuguese people to come crashing into the aural space by the end of the movie, in flagrant contradiction to the visual order of the rest of the film. The crib is too tempting not to film, as if it were a microcosm in which a life apart from fiction palpitates, a timeless representation that can be interrupted in its mute certainty by the apparition of Spider Man hitting an impassive donkey.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2009 BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2008 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena

INVENTÁRIO DE NATAL

CHRISTMAS INVENTORY

INVENTARIO DE NAVIDAD

POR
PORTUGAL
2000

23'
35mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Miguel Gomes
FOTOGRAFÍA
Rui Poças
EDICIÓN
Manuel Mozos
SONIDO
Luís Botelho
REPARTO
Alberto Seixas Santos
Catarina Grácio Encarnação
Diogo Baptista
Inês Baptista
Isabel Quadros
Joana Grácio
João Nicolau
Joana Sã
Luís Tavares
Manuel Mozos
Maria Joana Grácio
Mariana Ricardo
Marta Tavares
Miguel Tavares
Miguel Sotero
Miguel Mozos
Miguel Encarnação
Paulo Encarnação
Pedro Caldas
Rita Sã •
Zé Pedro Mozos
Maria Antonieta Ribeiro (voz)

PRODUCCIÓN
O Som e a Fúria

Segunda película de Gomes. Por primera vez aparecen en (su) escena elementos del cristianismo a propósito de la festividad más popular de esa religión, que rara vez no está presente en el cine portugués. La palabra "inventario" del título hay que tomarla al pie de la letra, pues es numerosa la cantidad de objetos (figuras y miniaturas navideñas y cientos de juguetes) en primer plano que atraviesan el relato; dicho término representa también una forma de expresar la relación entre esas cosas y la memoria. La celebración, que tiene lugar a mediados de la década de 1980, reúne a la familia, y el punto de vista de Gomes es el de la mirada infantil: los minutos previos a la cena, su inicio, el fin del día y la mañana siguiente son los instantes elegidos para mirar ese evento teológico familiar desde la perspectiva de la niñez, lo que no impide que en el desenlace un disruptivo mensaje político destinado al pueblo portugués irrumpa en el espacio sonoro en flagrante contradicción con el orden visual del film. El pesebre es demasiado tentador para no filmarlo, como si se tratara de un microcosmos en el que palpita una vida suplementaria de la ficción, una representación atemporal que puede ser interrumpida en su muda certidumbre por la aparición del Hombre Araña golpeando a un burro inmutable.

Roger Koza



tes a particular form of affective association between characters, and an interest for desire in a heterodox variant, one that is close to the taboo; although differently to that other film that later would use—as its title—that term that enunciates prohibition, and also from a previous film (*Aquele querido mês de agosto*), which also alluded to a different type of interdiction. Likewise, in **ENTRETANTO**, a distinguished use of popular music as an element of the staging is announced, as well as an obsession for rigor in framing, as can be observed in the moment the male youngsters start running towards the sea while Rita remains lying on the beach. The depth of field works perfectly.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2009 BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente 2008 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena 2000 Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen, Premio Principal 1999 Festival Internacional de Cortometrajes de Vila do Conde, Mejor Fotografía, Mejor Director Portugués

ENTRETANTO MEANWHILE

PORTRUGAL

1999

25'
35mm
color

DIRECCIÓN

GUIÓN
Miguel Gomes

FOTOGRAFÍA
Rui Poças

EDICIÓN
Sandro Aguilar

MÚSICA
Kinks
Lhasa
Doris Day

SONIDO
Pedro Caldas
REPARTO
Mariana Ricardo
Nuno Oliveira
André Delphim
Joana Sá
Gonçalo Félix

PRODUCCIÓN

O Som e a Fúria

DISTRIBUCIÓN
Curta Metragens C.R.L.

El travelling lateral inicial de la película (y primer plano en la carrera de Miguel Gomes) y el plano a continuación que resuelve la broma de esta comedia musical es absolutamente genial y el aviso de que aquí hay un director grandioso. ¿Cómo se habrá visto en su momento? El amoroso trío adolescente constituido por Rita, Nuno y Rui, que simplemente comparten tiempo y besos (en un partido de rugby, una fiesta y una estadía en la playa), ya anticipa una particular forma de asociación afectiva entre sus personajes y un interés por el deseo en una variante heterodoxa y cercana a un tabú, aunque distinto al film que luego llevará como nombre ese sustantivo que enumera prohibición y también al film precedente (*Aquele querido mês de agosto*), que también aludía a otro tipo de interdicción. Asimismo, en **ENTRETANTO**, se anuncia un distinguido uso libre de la música popular como elemento de la puesta en escena y una obsesión por el rigor en el encuadre, como se puede observar en el instante en que los jóvenes salen corriendo hacia el mar y Rita permanece acostada sobre la arena. La profundidad de campo funciona a la perfección.

Roger Koza

A black and white photograph showing a man on the left and a woman on the right, both looking towards the camera. They are standing in a doorway with a brick wall visible in the background.

RETROSPECTIVA MARLEN KHUTSIEV

RETROSPECTIVE MARLEN KHUTSIEV

MARLEN KHUTSIEV



El recién nonagenario Marlen Martynovich Khutsiev sigue siendo uno de los directores de cine soviético más aclamados, amados y excepcionales. Conocido tanto en su tierra natal como en el extranjero, Khutsiev, al igual que muchos otros cineastas soviéticos, se encontró penosamente equipado ante un contexto capitalista poco conocido. La confusión que esto ocasionó pudo ser la

responsable de su errática trayectoria postsoviética: la última película de Khutsiev, *Infinitas*, salió en 1992, mientras que la secuela *Not Yet Evening*, la historia del encuentro de Antón Chéjov con León Tolstoi, ha estado en proceso durante más de diez años. Una nueva generación de cinéfilos ha crecido, así que los tiempos están listos para su redescubrimiento.

Nacido en 1925 en Tbilisi, entonces llamada Tiflis, Marlen Khutsiev pasó su infancia organizando espectáculos con un elenco de aficionados integrado por chicos del barrio (un espectáculo se basó incluso en una obra de su autoría, *Battleship Potemkin*). Después de la Segunda Guerra Mundial se mudó a Moscú para iniciar sus estudios en el VGIK¹, en un taller dirigido por el famoso cineasta soviético Igor Savchenko. Fue bajo la tutela de su mentor que Khutsiev codirigió junto a su compañero Feleks Mironer su proyecto final, el cortometraje *City Planners* (1950); otro maestro del joven Marlen fue Boris Barnet, al que asistió en *Lyana* (1955). En 1956, Khutsiev debutó con *Spring on Zarechnaya Street* (una vez más codirigida con Mironer), que atrajo a más de 30 millones de espectadores en la URSS. En 1958, en Odesa, completó su primera excursión solitaria *Two Fyodors*, estelizada por el increíble actor y director en ciernes, Vasili Shukshin, en su primer papel principal.

194

¹ Entonces el Instituto Pansoviético de Cinematografía.

Two Fyodors fue seguida por *Bastion II'ich* (1965) y *July Rain* (1966), las dos películas emblemáticas del Deshielo de Jrushchov y representativas de una especie de Nueva Ola Soviética. Aunque en sincronía con los últimos movimientos cinematográficos, por desgracia estas dos obras maestras fueron relegadas al ostracismo. *Bastion II'ich* incluso desató la ira personal de Jrushchov, por lo que vio la luz en una versión censurada bajo el título *I Am Twenty*, que empató para el Premio del Jurado en el Festival de Venecia con *Simón del desierto*, de Buñuel. La versión del director no se estrenó hasta 1988.

El Deshielo de Jrushchov pronto cedió paso al Estancamiento de Brézhnev. El crítico de cine ruso Miron Chernenko llama a *July Rain* "un réquiem

para la era", en el que los personajes de *Bastion II'ich* han crecido no sólo tres años, sino que han "envejecido un cataclismo histórico entero". He aquí lo que Chernenko escribe sobre el tema: "Khutsiev nunca llegó tan cerca de su visión perfecta del cine como en las escenas finales de *July Rain*, donde el mundo, de hecho, existe simultáneamente en un cierto número de niveles, un cierto número de planos temporales entretejidos en un entramado audiovisual complejo, colisionando y alejándose de nuevo en las más inesperadas configuraciones y polígonos... De esto precisamente, de las ambigüedades inesperadas del mundo, de lo incansable de la historia hablan las miradas desconfiadas, tensas y desafiantes que intercam-

bian unos veteranos que, por primera vez después de veinte años de olvido, lloran en público frente al Teatro Bolshói, y la juventud, ya erosionada por la escuela y la familia, ya en camino de salida hacia la década de los setenta... Khutsiev les presta a cada uno de ellos, por un momento, su mirada fija, no romántica, no sentimental, libre de ilusiones, y cada uno descubre su propio otro: una época, una historia, un futuro..."

En 1970 Khutsiev hizo *It Was the Month of May* para la televisión, su única película que trata sobre la Segunda Guerra Mundial llamada en Rusia la Gran Guerra Patriótica, mostrando explícitamente los primerísimos días después del cese al fuego. El mismo Khutsiev trató de enlistarse, pero fue rechazado debido a su mala salud. Luego empezó a hacer giras por los hospitales militares con sus obras de teatro. Tal como él lo expuso, al ser considerado no apto para el servicio "adquirió una deuda para toda la vida". Como resultado, los ecos de la Segunda Guerra Mundial reverberan a lo largo de su obra: por ejemplo la reunión de

195

TAL VEZ SÓLO IGUALADA POR THE MIRROR
DE TARKOVSKI Y POR RUSSIAN ARK DE
SOKUROV, LA HAZAÑA MÁS LABERÍNTICA
DE KHUTSIEV REFLEXIONA SOBRE LA
NATURALEZA DEL TIEMPO Y LA SUCESIÓN
DE LAS GENERACIONES

veteranos en *July Rain*, o la vida cotidiana de la posguerra en *Two Fyodors*, o la foto del padre en *Bastion II'ich*. La pausa de 13 años del cineasta que siguió a *It Was the Month of May* fue brevemente interrumpida en 1974 cuando Khutsiev terminó el testamento de Mijaíl Romm *And Yet I Believe...* (1974) y empezó a dar clases en el VGIK, donde fue mentor de Abderrahmane Sissako, Vasili Pichul y Bakur Bakuradze.

No es menos sorprendente lo coherente que parece ser la obra de Khutsiev, aunque se componga de elementos completamente dispares. Es un cineasta a quien siempre le gustó reinventarse, a él mismo y a su estilo: tomen las realistas (tal vez neorealistas, como les gustaba a los soviéticos) *Spring on Zarechnaya Street* y *Two Fyodors*; o las modernistas *July Rain* y *Bastion II'ich...* y luego vean *Afterword* (1983), una creación completamente distinta. Khutsiev es aplaudido por sus colaboraciones con actores menos conocidos y su destreza revolucionaria en la filmación en locación (hasta entonces, ¿había alguien que hubiera capturado a Moscú de la manera en que él lo hizo?). Sin embargo, *Afterword* es un drama de dos de los más populares intérpretes de su tiempo, Rostislav Plyatt y Andrei Myagkov. Despues vino *Infinitas*, la última película de Khutsiev a la fecha y no sólo su obra magna, sino también una especie de retrospectiva sobre su trabajo rica en alusiones (por ejemplo, replica la escena de baile de *Two Fyodors*). Tal vez sólo igualada por *The Mirror* de Tarkovski y por *Russian Ark* de Sokurov, la hazaña más laberíntica de Khutsiev reflexiona sobre la naturaleza del tiempo y la sucesión de las generaciones.

Khutsiev ha tenido muchas ideas que, por desgracia, no estaban destinadas a fructificar, como las adaptaciones de *Ninety-Three* de Victor Hugo y *A Heroe of our Times*, de Mijaíl Lermontov; o películas biográficas de Miguel Ángel, Beethoven y Pushkin (trabajó durante

décadas con este último, incluso reformulando su guión para obra de radio). También tenía un proyecto que le apasionaba: *Generation*, un retrato grupal de los coetáneos del director que también terminó siendo desecharo. Pero esto no es tan trágico después de todo, porque esta película sin filmar parece haber propiciado los siete largometrajes que Marlen Khutsiev generosamente le ha dado al mundo.

Boris Nelepo

MARLEN KHUTSIEV

Recent nonagenarian Marlen Martynovich Khutsiev remains one of Soviet cinema's most acclaimed, beloved, and unique directors. Once well-known both in his native land and abroad, he, like many other Soviet filmmakers, found himself woefully ill-equipped for the unfamiliar capitalist environment. The resultant confusion may be responsible for his erratic post-Soviet trajectory: Khutsiev's latest, *Infinitas*, was released in 1992, whereas its follow-up *Not Yet Evening*, the story of Anton Chekhov meeting Leo Tolstoy, has been in development for over ten years now. A new generation of cinephiles has since been raised, so the time is ripe for rediscovery.

Born in 1925 in Tbilisi, then Tiflis, Marlen Khutsiev spent his childhood putting on amateur shows with local kids in the cast (one show was even based on his self-penned play, *Battleship Potemkin*). After WWII he moved to Moscow to begin his studies at VGIK², in a workshop run by famous Soviet filmmaker Igor Savchenko. It was under his mentor's tutelage that Khutsiev co-directed, with fellow student Feliks Mironer, his final project--short subject *City Planners* (1950). Young Marlen's other teacher was Boris Barnet, whom he assisted on *Lyana* (1955). In 1956 Khutsiev debuted his *Spring on Zarechnaya Street* (once again,

co-directed with Mironer), which went on to draw over 30 million viewers in the USSR. In 1958, in Odessa, he completed his first solo outing, *Two Fyodors*, starring the incredible actor and soon-to-be director Vasili Shukshin in his first major role.

Two Fyodors was followed by *Bastion II'ich* (1965) and *July Rain* (1966), both emblematic of the Khrushchev Thaw and representative of a kind of Soviet New Wave. Though in synchrony with the latest cinematic movements, these two masterpieces, unfortunately, were met with ostracism. *Bastion II'ich* even incurred Khrushchev's personal wrath and therefore came out in a censored version under the title *I Am Twenty*, tying for the Jury Prize at the 1965 Venice Film Festival with Bunuel's *Simón del desierto*. The original director's cut hadn't premiered until 1988.

The Khrushchev Thaw soon gave way to the Brezhnev Stagnation. Russian film critic Miron Chernenko calls *July Rain* "a requiem for the era," in which the characters from *Bastion II'ich* had grown, not

² Back then the Gerasimov Institute of Cinematography.

just three years, but "a historical cataclysm older." Here is what Chernenko writes on the subject: "Khutsiev has never come closer to his perfect vision of cinema than in the final scenes of *July Rain*, where the world, indeed, exists simultaneously on a number of levels, a number of temporal planes, crisscrossed in a complex audiovisual weave, colliding and drifting apart again in the most unexpected configurations and polygons... Of this, precisely--of the world's unexpected ambiguities, of the inexhaustibility of history--speak the strained, wary, and standoffish looks exchanged between the veterans who cry, for the first time after twenty years of historical oblivion, in public, right in front of the Bolshoy Theater, and the youth, already weathered by school and family, already on their way out into the 1970's.... To each of them Khutsiev lends, for a moment, his unblinking, unromantic, unsentimental eye, free from illusions, and each of them discovers his own other; an epoch, a history, a future..."

In 1970 Khutsiev made for TV *It Was the Month of May*, his only film that deals with The Second World War, dubbed in Russia The Great Patriotic War, explicitly showing the very first days after the ceasefire. Khutsiev himself tried to enlist, but was turned down due to poor health. Then he started touring military hospitals with his theatrical plays. As he himself put it, by being deemed unfit for service he "took on a lifelong debt." As a result, echoes of WWII reverberate throughout his oeuvre: take the veterans' reunion in *July Rain*, or the postwar everyday life in *Two Fyodors*, or the father's photo in *Bastion Il'ich*. The filmmak-



PERHAPS MATCHED ONLY BY
TARKOVSKI'S *THE MIRROR* AND
SOKUROV'S *RUSSIAN ARK*,
KHUTSIEV'S MOST LABYRINTHINE
ACCOMPLISHMENT REFLECTS
ON THE NATURE OF TIME AND
SUCCESSION OF GENERATIONS

er's 13-year hiatus that followed *It Was the Month of May* was briefly interrupted in 1974 when Khutsiev finished Mikhail Romm's testament *And Yet I Believe...* (1974), and started teaching at VGIK, where he has since mentored Abderrahmane Sissako, Vasily Pichul, and Bakur Bakuradze.

It is nothing short of amazing how coherent Khutsiev's body of work appears to be, although composed of utterly disparate elements. He is a filmmaker who always had a knack for reinventing himself and his style: think of the realist (perhaps neo-, as the Soviets would have it) *Spring on Zarechnaya Street* and *Two Fyodors*; or the modernist *July Rain* and *Bastion Il'ich*... and then see *Afterword* (1983), an altogether different beast. Khutsiev is celebrated for his collaborations with lesser-known actors and his revolutionary skill with location shooting (had anyone before captured Moscow the way he did?). However, *Afterword* is a chamber drama for two of the most bankable performers of their time, Rostislav Plyatt and Andrei Myagkov. Next came another curveball—*Infinitas* (1992), Khutsiev's latest to date, not just his magnum opus but also a sort of retrospective of his previous work brimming with allusions (for example, he replicates the dance-floor scene from *Two Fyodors*). Perhaps matched only by Tarkovsky's *The Mirror* and Sokurov's *Russian Ark*, Khutsiev's most labyrinthine accomplishment reflects on the nature of time and succession of generations.

Khutsiev has had a lot of ideas that, alas, weren't meant to come to fruition, such as adaptations of Victor Hugo's *Ninety-Three* and Mikhail Lermontov's *A Hero of Our Time*, or biopics of Michelangelo, Beethoven, and Pushkin (the latter he fretted over for decades, even refashioning its script into a radio play). There was also a passion project called *Generation*, a group portrait of the director's coevals which was scrapped too, but this is not so tragic after all, because this unmade film seems to have sprung the seven features Marlen Khutsiev has generously given to the world.

Boris Nelepo



In October 2015, Marlen Khutsiev turned 90. The director has no intention of retiring and is working on his new movie *Not Yet Evening* about the relationship between Leo Tolstoy and Anton Chekhov. The **KHUTSIEV: ACTION STARTS!** crew was allowed on set to record the shooting process over an extended period of time. The film also includes Khutsiev's reflections on the nature of creative work.

Peter Shepotinnik is a film critic, *Kulturträger*, long-time programmer for the Moscow International Film Festival and author of the TV show "Kinescope," over 20 years on the air. As an accomplished documentarian, he is genuinely trusted by Marlen Khutsiev, whose sets are otherwise could be inaccessible. *Not Yet Evening* has been in production, on and off due to lack of funding, for over ten years now.

"All the dialogue is fictional. My son wrote it. The only factual basis is that Tolstoy actually visited Chekhov in the hospital when he was sick. There's a letter by Chekhov that says, "Tolstoy dropped by. We talked about immortality". That's it. Is it possible nowadays for a distinguished man of letters to visit a young writer? That really struck a chord with me. Then I came up with the idea for the second part of the movie, which matters a lot to me. It's about Chekhov visiting Tolstoy in Crimea. This is where the theme of immortality is resolved. We see some shoots sprouting, and Tolstoy says, "This is it. This is immortality right here." (Marlen Khutsiev)

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Khutsiev. Motor idjot! (Khutsiev: Action Starts!) (2015)

KHUTSIEV. MOTOR IDJOT!

KHUTSIEV: ACTION STARTS!

KHUTSIEV: LA ACCIÓN COMIENZA!

RUSIA
2015

84'
DigiBeta
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

Peter Shepotinnik

FOTOGRAFÍA

Alexei Fyodorov

Ilya Kopylov

EDICIÓN

Alexei Vasin

SONIDO

Artyom Fadeev

MÚSICA

Alexei Rybnikov

PRODUCCIÓN

Rossia-Kultura
Shepotinnik P.G.

CONTACTO

Peter Shepotinnik

En octubre de 2015, Marlen Khutsiev cumplió 90 años. Pero el director no tiene intención de retirarse, pues está trabajando en su nueva película *Not Yet Evening*, que aborda la relación entre León Tolstoi y Antón Chéjov. Al elenco de **KHUTSIEV: ACTION STARTS!** se le permitió seguir la producción desde el set a lo largo de un extenso periodo de tiempo. La película también incluye las reflexiones de Khutsiev sobre la naturaleza del trabajo creativo.

Peter Shepotinnik es crítico de cine, *Kulturträger* (portador de cultura), por mucho tiempo programador para el Festival de Cine Internacional de Moscú y autor del programa de televisión "Kinescope", con más de 20 años al aire. Como documentalista experimentado tiene toda la confianza de Marlen Khutsiev, cuyos sets serían inaccesibles de otro modo. Durante más de diez años, *Not Yet Evening* ha estado en producción intermitente debido a la falta de financimiento.

"Todo el diálogo es ficticio, mi hijo lo escribió. La única base real es que Tolstoi en verdad visitó a Chéjov en el hospital cuando estaba enfermo. Existe una carta de Chéjov que dice: "Tolstoi vino de visita. Hablamos de la inmortalidad." Eso es todo. ¿Es posible, hoy en día, que un distinguido hombre de letras visite a un joven escritor? Eso realmente me tocó una fibra. Luego se me ocurrió la idea para la segunda parte de la película, que es muy importante para mí. Es sobre Chéjov visitando a Tolstoi en Crimea. Aquí es donde el tema de la inmortalidad se resuelve. Vemos unos tallos brotando y Tolstoi dice: "Aquí está. Aquí mismo tenemos a la inmortalidad." (Marlen Khutsiev)

BESKONEČNOST'

INFINITAS



a radical experience. We have an unscrupulous and humorous scene—starred by the protagonist and some undertakers—set in a graveyard; or a moving passage in which Vladimir grabs a guitar to accompany his singing of a song dedicated to a love from the past. Such are the wonders that give form to this over-three-hour-long film that could last an eternity and it would never make its viewers weary. It is far too beautiful for that.

INFINITAS is one of those pictures in which the logic of the tale reproduces the flow of consciousness. Continuity laws are different and the stringing of time avoids following a straight line, while movement through space knows of no distance. What we see could be a dream, the memories of a dead man who examines his life in order to leave it behind forever, or the conscious work of a man who re-examines his own trajectory; these are movements of the spirit, detached from any schedule or calendar. Except for the amusing opening scene in which Vladimir sells practically all his possessions and abandons the city to take a train and go back to his native land, the rest of the tale is filled with masterfully presented crossing memories which are staged in such a way they have gravitas enough to anchor the film's hazy plot.

It must also be mentioned that a version of a twenty-year-old Vladimir appears into frame every now and then as a shadow of himself that goes in and out without following a predictable pattern. Either together or "separated," they visit many places, they go to parties and to the doctor, they see the marching Red Army. The end of their trip is, undoubtedly, one of the most glorious moments in the history of cinema. However, until now we have only talked about the poetics of its narrative; it would also be necessary to devote a whole different analysis to the general aural concept and the delicate score, which plays a spiritual function rather than dramatic one. After this, is it necessary to say *Infinitas* is a masterpiece?

202

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno 1992 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín, Premio Alfred Bauer, Premio del Jurado

FILMOGRAFÍA SELECTA

Beskonečnost' (Infinitas) (1992), *Posleslovie* (Afterword) (1983), *I vsyo-taki ya veryu...* (And Yet I Believe...) (1974), *Byl mesjaz maj* (It Was the Month of May) (1970), *Ijul' skij dožd'* (July Rain) (1966), *Zastava II'ica* (Bastion II'ich) (1965), *Dva Fjodora* (Two Fyodors) (1958), *Vesna na Zarechnoj ulitse* (Spring in Zarechnaya Street) (1956)

ANTIGUA URSS
1992

206'
35mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Marlen Khutsiev
FOTOGRAFÍA
Gennadij Karyuk
Anatoly Petriga
Valentin Peganov
Andrey Epishin
Vadim Mikhailov
Aleksandr Kariuk
REPARTO
Vladislav Pilnikov
Alexey Zelenov
Marina Khazova

PRODUCCIÓN
Mosfilm Cinema Concern
CONTACTO
Gosfilmofond of Russia -
International Federation of
Film Archives

El cielo es infinito y no por serlo anda en él alguna certeza de consuelo. El plano de apertura sobre un cielo cubierto de nubes que viajan de prisa en el vacío y no se dirigen hacia ningún lado carece de sosiego; esa figura natural tonifica esta meditación existencial no exenta de comididad y plétórica de pasajes poéticos sobre la finitud como experiencia radical. Ahí están la inescrupulosa escena humorística que tiene lugar en un cementerio entre el protagonista y unos sepultureros, y el pasaje conmovedor en el que Vladimir toma una guitarra para acompañarse y canta un tema musical para un presunto amor del pasado. De esas maravillas se constituye este film de más de tres horas que podría durar hasta la eternidad. Jamás produciría fatiga en sus testigos; es demasiado hermoso.

INFINITAS es una de esas películas en las que la lógica del relato reproduce el flujo de la conciencia. Las leyes de la continuidad son otras; la sucesión del tiempo elude la línea recta; el recorrido del espacio desconoce las distancias. Lo que vemos podría ser un sueño, el recuerdo de un muerto que repasa su vida acontecida para abandonarla por siempre, el trabajo consciente de un hombre que examina toda su trayectoria. Son los movimientos del espíritu emancipados de la agenda y el calendario. Excepto por la divertida escena del comienzo en la que Vladimir vende prácticamente todas sus posesiones y abandona la ciudad para tomar un tren e ir a su tierra natal, el resto del relato acumula magistralmente esos cruces de memorias que tienen en su propia escenificación el peso suficiente para anclar la difusa historia del film.

Hay que agregar que una versión del propio Vladimir a sus veinte años suele entrar en escena, una sombra de sí mismo que suele aparecer y desaparecer sin responder a un patrón predecible. Juntos o "separados" visitan diversos lugares, acuden a fiestas, visitan a un médico y ven desfilar al Ejército Rojo. La capitulación del periplo es sin duda uno de los momentos más gloriosos del cine. Y hasta aquí hemos solamente hablado de una poética del relato. Un análisis aparte habría que dedicarle al concepto sonoro general y a la delicada intervención musical, cuya función es menos dramática que espiritual. ¿Hace falta agregar que *Infinitas* es una obra maestra?

Roger Koza



around, the encounter takes on a literal meaning as the former pays a visit to the latter.

After a long, forced hiatus, Marlen Khutsiev returned to filmmaking in a different era and in a barely recognizable Moscow, so unlike the one he had captured in *July Rain* and *Bastion II'ich*. The unexpected guest, in the great Rostislav Plyatt's last appearance on screen, cannot recognize the city, either. Moscow is hardly even present in the confines of the film's setting as Khutsiev willfully forgoes the medium-altering formulas he single-handedly invented back in the 60's. Based on a short story, *Father-in-Law Arrived* by little-known writer Yuri Pakhomov, the movie tricks you into thinking its author is somehow different, too. Don't fall for the trick: it's the same Khutsiev purposefully revisiting his pet themes and motifs. The fabric of an otherwise classicist narrative is strangely torn by a mysterious and spellbinding scene of the old man's photos being developed, once the photographer is gone. Akin to the finale of *July Rain*, the past reveals its symbolic imprint in the landscape of today. "Khutsiev's picture was an afterword with no quotation marks, an epitaph to the epoch of *Bastion II'ich* and *July Rain*, filmed from a sufficient temporal distance, with few emotions left, yet with all the wisdom and sorrow of a man who tallies up both his involvement in a bygone era and his fate in the 60's and 70's." (Miron Chernenko)

Boris Nelepo

An elderly man comes to Moscow to visit his daughter. She's away on a business trip, so her husband is left stranded in the apartment with his father-in-law. So goes the basic plotline of **AFTERWORD**, Marlen Khutsiev's uncharacteristically conventional late-career chamber-piece that epitomizes his main thematic concern: encounter of the past with the present, as formulated by French film historian Bernard Eisenschitz. This time

POSLESLOVIE

AFTERWORD

EPÍLOGO

ANTIGUA URSS

1983

97'

35mm

color

DIRECCIÓN

Marlen Khutsiev

GUIÓN

Marlen Khutsiev
basado en una novela
de Yuri Pakhomov

FOTOGRAFÍA

Leonid Kalshnikov

REPARTO

Rostislav Plyatt
Andrei Myagkov

PRODUCCIÓN

Mosfilm Cinema Concern

CONTACTO

Cinemateca de Hamburgo
Mosfilm Cinema Concern

Un hombre mayor llega a Moscú a visitar a su hija. Ella está en viaje de negocios, así que su esposo queda atrapado en el departamento con su suegro. Esa es la trama básica de **AFTERWORD**, austera pieza de la carrera tardía de Marlen Khutsiev y trabajo de un convencionalismo poco característico que epitomiza su principal preocupación temática: el encuentro del pasado con el presente, tal como lo formula el historiador francés de cine Bernard Eisenschitz. Esta vez, el encuentro toma un sentido literal ya que el primero visita al segundo.

Después de una larga y forzada pausa, Marlen Khutsiev volvió a hacer películas en una época diferente y en un Moscú apenas reconocible, muy distinto al que había retratado en *July Rain* y *Bastion II'ich*. El huésped inesperado (Andrei Myagkov), en la última aparición en pantalla del gran actor Rostislav Plyatt (el esposo), tampoco puede reconocer la ciudad. Moscú está apenas presente en la ambientación de la película, pues Khutsiev renuncia voluntariamente a las fórmulas que él mismo inventó en la década de los sesenta. Basada en la novela corta *Father-in-Law Arrived* del poco conocido escritor Yuri Pakhomov, la película engaña y hace pensar que el director también ha cambiado. Pero no hay que caer en esa trampa: es el mismo Khutsiev de siempre, el que repasa sus temas y argumentos preferidos. El entramado de una narrativa de algún modo clasicista se interrumpe de forma extraña con una misteriosa y cautivadora escena: cuando las fotos del viejo son reveladas una vez que el fotógrafo se ha ido. De forma similar al final de *July Rain*, el pasado deja una huella simbólica en el paisaje del hoy. "La película de Khutsiev fue un epílogo sin comillas, un epitafio para la época de *Bastion II'ich* y *July Rain*, filmada con suficiente distancia temporal, quedándole pocas emociones y sin embargo, con toda la sabiduría y el pesar de un hombre que hace concordar su compromiso con una época perdida y su fe en las décadas de los sesenta y los setenta." (Miron Chernenko)

Boris Nelepo

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno

204



Having debuted in 1934, with Guy de Maupassant's *Ball of Fat* in silent cinema and with an "Eastern" *The Thirteen* in sound (commissioned by Stalin personally as a Soviet counterpart to John Ford's *Lost Patrol*), Romm devoted the last decade of his life to documentary filmmaking, starting with the 1965 *Ordinary Fascism*, an enduring anti-Nazi statement.

Originally, **AND YET I BELIEVE** was supposed to be called *World'68*, later re-titled *The World of Today*. Conceived initially as an impassioned, large-scale essay on the origins of the 20th century and the subsequent reality the disappointed Romm felt slipping away from him, the film, alas, hadn't been completed before his death. The final cut was edited together by Marlen Khutsiev, Elem Klimov, and German Lavrov. Here is how Khutsiev describes the editing process: "I picked the beginning, because there are two sound recordings of Romm, both called 'I'm of the same age as this century.' Mijail Ilyich had made them specifically for the movie. These records were my jumping-off point; his voice, his unique tone of speaking connected it to *Ordinary Fascism*. It was tricky to compile two versions, one phrase, one sentence at a time. Besides the chronicle reels, we took some images from *Ordinary Fascism*, too. We decided to end the film with his quote: 'And yet I believe that man is sensible...'"

It is no wonder that Marlen Khutsiev chose this particular segment, for at that moment he was already fascinated with the early 20th century—a subject he circled as he worked on *Infinitas*, a fictional work somewhat prefigured by the documentary *And Yet I Believe*....

Boris Nelepo

206

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno

I VSYO-TAKI YA VERYU...

AND YET I BELIEVE

AÚN SIGO CREYENDO

ANTIGUA URSS

1974

120'
35mm
byn

DIRECCIÓN

Mijail Romm
finalizada por Marlen Khutsiev
Elem Klimov

GUIÓN

Mijail Romm
Solomon Zenin
Alexander Novogradski

FOTOGRAFÍA

German Lavrov
Oleg Zguridi

SONIDO

Boris Vengerovski
MÚSICA

Alfred Schnittke

PRODUCCIÓN

Mosfilm Cinema Concern

CONTACTO

Gosfilmofond of Russia -
International Federation of Film
Archives, Mosfilm Cinema Concern

"El siglo XX inició con fiestas, júbilo y proyecciones de lo más optimistas. Después de once días de la celebración, todavía me considero de la misma edad que este siglo." Con esa línea abre la película final del legendario director soviético Mijail Romm (1901–1971), uno de los maestros más grandes de la URSS, que tomó bajo su tutela en el VGIK a luminarias como Andrei Tarkovski, Vasili Shukshin y Andrei Konchalovsky. Habiendo debutado en 1934 con la novela de Guy de Maupassant *Ball of Fat* en cine mudo, y con un "Eastern" con sonido, *The Thirteen* (encargado personalmente por Stalin como la contraparte soviética de *Lost Patrol*, de John Ford), Romm dedicó la última década de su vida a hacer películas documentales iniciando con *Ordinary Fascism* en 1965, una persistente declaración anti nazi.

Originalmente, **AND YET I BELIEVE** iba a llamarse *World'68*, pero después sería vuelta a nombrar *The World of Today*. Concebida inicialmente como un desapasionado ensayo sobre los inicios del siglo XX y la realidad posterior, la que el decepcionado Romm sentía escapársele, la película, por desgracia, no se completó antes de su muerte. La edición final fue realizada en conjunto por Marlen Khutsiev, Elem Klimov y German Lavrov. Así es como describe Khutsiev el proceso de edición: "Elegí el comienzo, porque existen dos grabaciones sonoras de Romm, las dos llamadas 'Soy de la misma edad que este siglo'. Mijail Ilyich las había hecho específicamente para la película. Estas grabaciones fueron mi punto de partida: su voz, su tono único al hablar lo conectaba con *Ordinary Fascism*. Compilar dos versiones tuvo sus retos, frase por frase, oración por oración. Además de los carretes de crónica, tomamos algunas imágenes de *Ordinary Fascism* también. Decidimos terminar la película con esta cita: 'Y, sin embargo, aún sigo creyendo que el hombre es sensible...'"

No sorprende que Marlen Khutsiev escogiera este segmento en particular, pues en ese momento ya estaba fascinado con el inicio del siglo XX; un tema en torno al cual giraba mientras trabajaba en *Infinitas*, una obra de ficción de algún modo prefigurada por el documental *And Yet I Believe*.

Boris Nelepo



After an ominous introduction, comes its opposite. A group of Red Army soldiers take a break and relax at a German farm. War is over and the soldiers laugh, feeling relieved and cheerful. Unconsciously, these privates are obsessed with the German woman who lodges them. The mere joy of living the moment without having to worry about the enemy is undeniable; images don't lie. However, one night the whole platoon goes out patrolling and they find the architectonic aftermath of fear. A concentration camp is still standing, empty, abandoned; but the rationality applied to mass murder can be read in each of the shots chosen by Khutsiev to visualize his characters' consternation. Not much after, some country dwellers—who haven't lost hope to find their arrested relatives—will appear in the scene. The humane quality of those passages shines for its dignity.

Here, Khutsiev is simply great. The lucid and solidary dialectic established between archive material and fiction reinforces the gravitas of each image, dismissing indifference and equanimity. War films, when they are good, reject any trace of satisfaction in relation to the war enterprise; that is, they do not worship militarism under any form. **IT WAS THE MONTH OF MAY** is one of the greatest films within the war genre, as it even warns—in a surprising ending in which stock material from the postwar is used, once more—about the relation between war and the economic system, stating the greatest risk for historical memory—to transform hideousness into a museum piece.

Roger Koza

208

FESTIVALES
Y PREMIOS **2015** Festival Internacional de Cine de Locarno

A preamble of horror in 7 minutes—airplanes fly over cities dropping bombs on their populations; soldiers shooting from windows of ruined buildings or running with guns through debris-filled streets; explosions everywhere pulverizing the public space. There's nothing more heinous in the whole 20th century than WWII. But, in strict terms, true heinousness will appear a little later, at about one hour into the film.

BYL MESJAZ MAJ

IT WAS THE MONTH OF MAY

ERA EL MES DE MAYO

ANTIGUA URSS

1970

113'
35mm
byn

DIRECCIÓN

Marlen Khutsiev

GUIÓN

Marlen Khutsiev, basado en la novela de Grigory Baklanov

FOTOGRAFÍA

Vladimir Osharov

REPARTO

Aleksandr Aryalovski
Piotr Todorovski
Evgeniya Pleshkite

PRODUCCIÓN

TO Ekran

CONTACTO

Cinemateca Eslovena

Un preámbulo del horror en 7 minutos. Aviones sobrevolando ciudades y soltando sus bombas sobre poblaciones; soldados disparando desde las ventanas de edificios destruidos o corriendo con sus fusiles en calles que ya son puro escombro; explosiones por doquier que pulverizan el espacio público. Nada más abyecto en toda la historia del siglo XX que la Segunda Guerra Mundial. Pero estrictamente hablando, la abyección como tal llegará un poco más tarde, al promediar la hora de película.

Después de la introducción ominosa, su inversión. Un grupo de soldados del Ejército Rojo están tomando un descanso en una granja alemana. La guerra ha concluido. Los soldados rien, sienten alivio y están alegres. La tropa está obsesionada inocentemente con la mujer alemana que los hospeda. El encanto de vivir el mero instante sin pensar en el enemigo resulta indiscutible; las imágenes no mienten. Pero una noche el pelotón saldrá a dar una vuelta y se topará con los vestigios edilicios del espanto. El campo de concentración sigue en pie, está vacío y abandonado, pero la racionalidad aplicada al exterminio se lee en cada uno de los planos elegidos por Khutsiev para visualizar la consternación de sus protagonistas. No mucho después aparecerán en escena algunos moradores del campo que tienen aún la esperanza de hallar a sus parientes detenidos. La humanidad de esos pasajes finales resplandece por su dignidad.

Lo de Khutsiev es aquí grandioso. La dialéctica lúcida y solidaria que se establece entre el material de archivo y la ficción refuerza el peso de cada imagen destituyendo la indiferencia y la ecuanimidad. Las películas de guerra, las buenas, son las que rechazan cualquier atisbo de satisfacción en las empresas bélicas, es decir, las que no rinden culto al militarismo en ninguna de sus formas. **IT WAS THE MONTH OF MAY** es una de las grandes del género, porque además advierte en un final inesperado, una vez más apelando a material de archivo posterior a la guerra, la relación entre los sistemas económicos y los conflictos bélicos, e incluso enuncia el mayor riesgo para la memoria histórica: hacer de la vileza un tópico de museo.

Roger Koza



ambiguity. (It is also impossible not to talk about the film's sound. The way music is used is prodigious and it clashes with that other tone, more pedestrian and documentary. Right from the start, we can verify the score's poetic intelligence—the long sequence where urban traffic is the protagonist is not less genius than the opening one.)

And then, as if she were just another citizen walking in the crowd, we see a young, beautiful woman; she is Lena, the main character. At that point, fiction intrudes into the until then documentary representation. This dialectic is permanent throughout a film which uses that double poetical game as the basis for its remarkable power—the time period is clearly seen in the streets, and in the conducts of the characters we also read the psychological expression of that very same era. A dual way of representation; a documentary exterior and a fictional interior to portrait a mentality—the aftermath of Stalinism.

The film's plot is almost only an anecdote; but an anecdote that comes together with social situations combined with the documentary tone that was already mentioned, and with those public spaces that are sporadically repeated throughout. Lena is about to get married with a writer, Volodya. In the first scene they are seen together—he dictates a text while she is the typist—we can see Russian society in those times was changing. Everything speaks of modernity and somewhat liberal mores and habits. Although someone, at a party, will say, "we depend, mainly, on our habits." The party also represents a fundamental passage in the film; there, all conversations stand in for the discourses and narratives of the era as well as for the subjective worries of a social group that has very little to do with proletarian revolution.

210

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS [2015 Festival Internacional de Cine de Locarno](#)

A formidable opening; a lateral tracking shot covers the streets of Moscow on July 12th, 1966. From left to right, and with just a few movements forward, the camera covers the diverse vitality moving through the streets on a summer day in the old Soviet Union; the documentary tone is undeniable—some people even take a glance directly at the camera as they walk by, marking a distinction in the register that leaves no place for

ambiguity. (It is also impossible not to talk about the film's sound. The way music is used is prodigious and it clashes with that other tone, more pedestrian and documentary. Right from the start, we can verify the score's poetic intelligence—the long sequence where urban traffic is the protagonist is not less genius than the opening one.)

And then, as if she were just another citizen walking in the crowd, we see a young, beautiful woman; she is Lena, the main character. At that point, fiction intrudes into the until then documentary representation. This dialectic is permanent throughout a film which uses that double poetical game as the basis for its remarkable power—the time period is clearly seen in the streets, and in the conducts of the characters we also read the psychological expression of that very same era. A dual way of representation; a documentary exterior and a fictional interior to portrait a mentality—the aftermath of Stalinism.

The film's plot is almost only an anecdote; but an anecdote that comes together with social situations combined with the documentary tone that was already mentioned, and with those public spaces that are sporadically repeated throughout. Lena is about to get married with a writer, Volodya. In the first scene they are seen together—he dictates a text while she is the typist—we can see Russian society in those times was changing. Everything speaks of modernity and somewhat liberal mores and habits. Although someone, at a party, will say, "we depend, mainly, on our habits." The party also represents a fundamental passage in the film; there, all conversations stand in for the discourses and narratives of the era as well as for the subjective worries of a social group that has very little to do with proletarian revolution.

IJUL' SKIJ DOŽD'

JULY RAIN

LLUVIA DE JULIO

ANTIGUA URSS

1966

115'
35mm
byn

DIRECCIÓN

Marlen Khutsiev

GUIÓN

Anatoli Grebnev

Marlen Khutsiev

FOTOGRAFÍA

German Lavrov

MÚSICA

Jury Vizbor

Bulat Okudzhava

REPARTO

Evgeniya Uralova

Aleksandr Beljavski

Juri Vizbor

Aleksandr Mitta

Ilja Bylinkin

CONTACTO

Gosfilmofond of Russia -

International Federation

of Film Archives

Mosfilm Cinema Concern

Comienzo formidable: un *travelling* lateral va cubriendo la vía pública de Moscú el 12 de julio de 1966. De izquierda a derecha y con alguno que otro avance hacia adelante, el movimiento de la cámara abarca la plural vitalidad que se desplaza por las calles en un día de verano en la vieja Unión Soviética. El carácter documental es innegable, incluso algunos de los transeúntes miran a cámara demarcando así una distinción en el registro que no admite dudas. (Es imposible acallar lo que sucede con el sonido del film. El uso de temas musicales es prodigioso y suele entrometerse en el registro ciudadano. Ya en el inicio se verifica la inteligencia poética al respecto, pero hay una larga secuencia con el tráfico como protagonista que no es menos magistral.)

Como si se tratara de un ciudadano más caminando, se divisa a una mujer joven y hermosa. Es Lena, la protagonista principal. El registro de ficción se inmiscuye entonces en la representación documental. Esta dialéctica será permanente, y parte de la fuerza notable del film se debe a ese doble juego poético: la época se ve físicamente en las calles; ese mismo tiempo histórico se lee psíquicamente en las conductas de sus personajes. Camino dual de representación: el exterior documental, el interior ficcional retratan una mentalidad, lo que vino después del estalinismo.

La historia del film es casi una anécdota, la cual viene acompañada de situaciones sociales, combinadas a su vez con ese registro documental mencionado de lo público que se repite cada tanto. Lena está a punto de casarse con un escritor llamado Volodya. En la primera escena en la que se los ve juntos, él dictándole un texto y ella oficiando de mecanógrafa, se advina un cambio en la sociedad rusa de su época. Todo indica modernidad y cierto liberalismo de los hábitos, aunque alguien en una fiesta dirá que "dependemos sobre todos de nuestros hábitos". La fiesta en cuestión es un pasaje fundamental, porque las distintas conversaciones operan como un relevamiento de los discursos del momento y las preocupaciones subjetivas de ese grupo social que poco tiene que ver con la revolución del proletariado.

Roger Koza



Khutsiev)

BASTION IL'ICH, dubbed by German film critic Olaf Möller the "Massif Central of the cinema of the Thaw," is arguably the most seminal Soviet film of the 60's: a genuine encyclopedia of life in Moscow during the era; a meticulous inventory of their hopes, illusions, and disappointments. Being a whole generation older than his characters, Khutsiev decided to co-write the script with Gennady Shpalikov, then a 22-year-old VGIK student, who in 1966 would direct his sole feature *Long Happy Life*, and in 1974 would kill himself leaving behind an influential, yet sparse, legacy. It is, admittedly, thanks to him that the iconic party scene was made, with Tarkovski and Konchalovski among the guests. The movie has earned its reputation as an indispensable time capsule, first and foremost, on the strength of two other scenes: the Labor Day demonstration, and the poetry reading at a museum featuring the most famed writers of the time (the latter sequence fell prey to censorship when a re-cut version came out under the title *I Am Twenty*).

And yet, the most memorable scene ever filmed by Khutsiev has to be the movie's autobiographical finale—the meeting with the dead father killed in combat. This search for the lost father is another one of Khutsiev's recurrent motifs (he lost his in 1937 to Stalinist purges). His contemporaries, as well as the next generation, were left largely orphaned by the war. Khutsiev is one of those filmmakers who, indeed, spoke to the masses of the world they all shared; his movies were seen by millions. Even today, the appearance of the father's ghost sends shivers down your spine, so one can only guess what the film, even in a criminal abridgement, must have meant to the 60's audiences.

212

Boris Nelepo

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno 1965 Festival Internacional de Cine de Venecia,
Premio del Jurado; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

ZASTAVA IL'ICA

BASTION IL'ICH

EL BASTIÓN DE ILICH

ANTIGUA URSS
1965

197'
35mm
byn

DIRECCIÓN
Marlen Khutsiev
GUIÓN
Marlen Khutsiev
Gennady Shpalikov
FOTOGRAFÍA
Margarita Pilikhina
MÚSICA
Nikolaj Sidelnikov
REPARTO
Valentin Popov
Nikolaj Gubenko
Stanislav Lyubshin
Marianna Vertinskaya

PRODUCCIÓN
Kinostudija Gor'kogo
CONTACTO
Gosfilmofond of Russia -
International Federation of Film
Archives

Moscú, principios de la década de los sesenta. Tres amigos, Sergei, Slava y Nikolai, se preguntan sobre su futuro y el significado de la vida mientras tratan de encontrar su lugar en la sociedad. "Esta es, por supuesto, una película profundamente personal. Incluso solía decir que los tres personajes principales eran todos yo. Uno de ellos representaba mi agitación interior y mis dudas; el segundo, mi situación familiar en ese momento; y el tercero era la persona que aspiraba ser." (Marlen Khutsiev)

BASTION IL'ICH, calificada por el crítico alemán de cine Olaf Möller como el "elemento central del cine del Deshielo", posiblemente sea la más fundamental de las películas soviéticas de la década de los sesenta: una verdadera enciclopedia sobre la vida en Moscú durante esa época; un inventario meticuloso de esperanzas, ilusiones y decepciones. Al ser una generación mayor que sus personajes, Khutsiev decide coescibir el guión con Gennady Shpalikov, entonces de 22 años y estudiante del VGIK, el cual dirigiría en 1966 su único largometraje *Long Happy Life*, y en 1974 se suicidaría dejando atrás un legado influyente, aunque escaso. Se reconoce que es gracias a él que se hizo la escena icónica de la fiesta con Tarkovski y Konchalovski entre los invitados. La película ha ganado reputación como una cápsula de tiempo indispensable. Primero que nada, por la fuerza de dos escenas: la manifestación del Día del Trabajo y la lectura de poesía en un museo con los escritores más famosos de la época (esta última secuencia fue objeto de censura cuando una versión reeditada salió con el título *I Am Twenty*).

Y sin embargo, la escena más memorable jamás filmada por Khutsiev tiene que ser el final autobiográfico de la película: el encuentro con el padre muerto en combate. Esta búsqueda del padre ausente es uno de los temas recurrentes de Khutsiev (perdió al suyo en 1937, en las purgas estalinistas). Sus contemporáneos, lo mismo que la generación siguiente, habían quedado en la orfandad debido a la guerra. Khutsiev es uno de esos cineastas que, de hecho, les hablaba a las masas acerca del mundo que todos compartían; sus películas fueron vistas por millones. Hoy, la apariencia del fantasma del padre da escalofríos, así que uno sólo puede imaginar lo que esta película, aún en una versión criminalmente resumida, pudo haber significado para las audiencias en los años sesenta.

Boris Nelepo



The war is over. A train is chugging on across the country, bearing a single inscription: Victory. From a throng of soldiers singing and sharing loaves of bread, we soon distinguish Fyodor (Vasili Shukshin), who then picks up an orphan boy, also named Fyodor (Nikolai Chursin), at a whistle-stop. They decide to live together.

TWO FYODORS was Khutsiev's first *solo* effort after he had parted ways with Feliks Mironer, citing creative differences: the latter favored more rigorously structured scripts while the former sought an atmosphere free from the constraints of classical narratives. That being said, *Two Fyodors* still ranks among the director's most stringent offerings. Melodramatic at its core, it introduces conflict into the idyll shared by Fyodor Sr. and Fyodor Jr. once a woman enters it. Though exceptionally simple on the formal level, the film evokes the wise simplicity of Boris Barnet or Yasujiro Ozu's *The Only Son* (1936).

Centered less around a love story than the workaday toils of shaping a civilization, *Two Fyodors* ponders such questions as, How does one go about living after the war? How is a family started, a house built, food found? A new Soviet cinema was literally born on the set as Pyotr Todorovskiy, soon to direct his unforgettable *Fidelity* (1965), operated the camera, and Vasili Shukshin, Andrei Tarkovski's classmate, starred in his first major role. The latter casting choice remains among Khutsiev's finest achievements, for it was as Fyodor Sr. that, not just a new folk hero, but an outstanding filmmaker and actor announced himself to the world, with an instantly recognizable wobbly gait, and a voice like no other, and an inimitable look in his eyes. Over the course of his short life, Shukshin starred in a couple dozens of movies and directed five features, his farewell masterpiece, *The Red Snowball Tree* (1973), having appeared on Fassbinder's top-10 of all time.

Shot on location in Odessa, the realist *Two Fyodors* goes into great detail (such as the abolishment of ration cards) as it meticulously captures the long and hard transition from war to peace—a peace, in fact, not nearly as picture-perfect as two orphaned strangers imagined when they met on a train.

Boris Nelepo

214

FESTIVALES 2015 Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata
Y PREMIOS

DVA FJODORA

TWO FYODORS
DOS FIÓDORS

ANTIGUA URSS
1958

88'
35mm
byn

La guerra ha terminado. Un tren recorre todo el país llevando una sola inscripción: "Victoria". Entre una muchedumbre de soldados que cantan y comparten rebanadas de pan, distinguimos a Fiódor (Vasili Shukshin), quien acoge a un huérfano también llamado Fiódor (Nikolai Chursin) en una parada de tren. Entonces deciden vivir juntos.

TWO FYODORS fue el primer esfuerzo en solitario de Khutsiev después de separarse de Feliks Mironer, alegando diferencias creativas: este último favorecía guiones rigurosamente estructurados mientras el primero buscaba una atmósfera libre de las restricciones de la narrativa clásica. A pesar de esto, *Two Fyodors* todavía se considera como una de las propuestas más estrictas del director. Melodramática en su núcleo, introduce conflicto en el idilio compartido por Fiódor padre y Fiódor hijo una vez que una mujer aparece en escena. Aunque excepcionalmente simple a nivel formal, la película evoca la sabia sencillez de Boris Barnet, o de *The Only Son* (1936), de Yasujiro Ozu.

Centrada menos en una historia de amor que en el trabajo cotidiano que da forma a una civilización, *Two Fyodors* aborda cuestiones como: ¿es posible seguir viviendo después de la guerra?, ¿cómo se empieza una familia, se construye una casa, se encuentra comida? Un nuevo cine soviético literalmente nació en el set mientras Piotr Todorovski, quien pronto dirigiría su inolvidable *Fidelity* (1965), operaba la cámara y Vasili Shukshin, compañero de clase de Andrei Tarkovski, estelarizaba su primer papel protagónico. Esta última elección de elenco sigue siendo uno de los mejores logros de Khutsiev, ya que fue en el papel de Fiódor padre que se anunció el surgimiento no sólo de un nuevo héroe popular, sino de un destacado cineasta y actor, uno con un contoneo en su forma de andar reconocible al instante, uno con una voz como ninguna otra, así como con una mirada única. En el curso de su corta vida, Shukshin estelarizó docenas de películas y dirigió cinco largometrajes; su obra maestra de despedida, *The Red Snowball Tree* (1973), apareció entre las diez películas favoritas de todos los tiempos de Fassbinder.

Filmada en locaciones en Odesa, *Two Fyodors* es una película realista, ya que muestra todo tipo de detalles (como la abolición de las tarjetas de racionamiento) mientras captura la larga y dura transición de la guerra a la paz; una paz, de hecho, que está muy lejos de ser tan fotogénica como estos dos huérfanos imaginaron cuando se conocieron en un tren.

Boris Nelepo



be noted that **SPRING ON ZARECHNAYA STREET** signaled the director's peak in popularity: three years after Stalin's death, the demand for new cinema was so overwhelming that 30 million people flocked to theaters to see it; in the cities of Zaporozhye and Odessa eponymous streets appeared; the song "When Spring-time Comes" (also performed by Todorovsky) became a folk staple.

In his *Marlen Khutsiev: The Portrait of an Artist* (1988), Miron Chernenko, 25 years old when the film came out, describes its impact as follows: "By the way, this is what initially struck the most the critics and audiences alike: the sight of a run-down industrial town, still somehow pre-war-looking, on the cusp of the 50's real-estate "revolution," dotted with squalid hovels, fences, embankments and sidewalks, dirty buses and beer stands, populated by passers-by who dress poorly and monochromatically, and whom you have to peer at closely to discern something of an individuality, something of their own... And the weather, too! Gone are the merry, festive, all but ceremonial showers of the previous years, replaced now by some tedious, autumnal drizzle. But this is only the beginning--the coastline of the social continent discovered by Khutsiev. As painstakingly and as keenly, his camera surveys the sordid, bare, scantly furnished interiors. And then, the camera takes a good hard look at the human faces, gestures, expressions, as though committing to memory this sloppily shaved and ill-bred workers' settlement: the queues, the ficus, the stagnant everydayness. No wonder that this kind of filmmaking--the storytelling first and the direction that followed dutifully--was at once interpreted as the first successful attempt at depicting the real, authentic people under the real authentic circumstances."

216

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

A young school teacher Tanya comes to a provincial industrial town to work at a night school for the working class. There she meets Sasha the stoker... An early melodrama of the Khrushchev Thaw period was a debut, not only for Khutsiev, but also for cinematographer and soon-to-be director Pyotr Todorovsky. As film historian Yevgeny Margolit points out, in 1956 alone three movies were released with "spring" in their titles. It should

ANTIGUA URSS
1956

96'
35mm
byn

DIRECCIÓN

Marlen Khutsiev

Feliks Mironer

GUIÓN

Feliks Mironer

FOTOGRAFÍA

Piotr Todorovski

Radomir Vasilevski

SÓNIDO

Vladimir Kurganski

MÚSICA

Boris Mokrousov

REPARTO

Nina Ivanova

Nikolai Rybnikov

Vladimir Gulyaev

Valentina Pugachyova

Gennadi Yukhtin

PRODUCCIÓN

Odesskaja Kinostudija

CONTACTO

Gosfilmofond of Russia -

International Federation of Film

Archives, Oleksandr Dovzhenko

National Center

VESNA NA ZARECHNOJ ULITSE

SPRING ON ZARECHNAYA STREET
PRIMAVERA EN LA CALLE
ZARECHNAYA

Tanya, una joven maestra, llega a una ciudad industrial de provincia para trabajar en una escuela nocturna para la clase obrera. Ahí conoce a un fogonero llamado Sasha... Este melodrama temprano del periodo del Deshielo de Krushchov fue el debut no sólo de Khutsiev, sino también del director de fotografía y realizador en cierres, Piotr Todorovski. Como señala el historiador de cine Yevgeny Margolit, tan sólo en 1956 se estrenaron tres películas con la palabra "primavera" en su título. Debe decirse que **SPRING ON ZARECHNAYA STREET** marcó la cúspide de popularidad del director: tres años después de la muerte de Stalin, la demanda por un cine nuevo era tan avasalladora que más de 30 millones de personas inundaron los cines para verla; en las ciudades de Zaporizhia y Odesa aparecieron calles epónimas; la canción "Cuando llega la primavera", también interpretada por Todorovski, se convirtió en un himno popular.

Acerca de *Marlen Khutsiev: The Portrait of an Artist* (1988), Miron Chernenko –tenía 25 años cuando salió la película– describe su impacto de la siguiente manera: "Por cierto, esto es lo que más sorprendió tanto a los críticos como a la audiencia: la imagen de una ciudad industrial en decadencia, de algún modo con apariencia anterior a la guerra, en la cúspide de la "revolución" de los bienes raíces de los cincuenta, abarrotada de casuchas miserables, bardas, terraplenes y aceras, autobuses sucios y tiendas de cerveza, llenas de transeúntes de ropa pobre y grises, a los cuales se les tiene que mirar de cerca para discernir alguna individualidad, algo personal... ¡Y el clima! Atrás quedaron los chubascos festivos, alegres, casi ceremoniales del año pasado, estos fueron remplazados por una tediosa lluvia otoñal. Pero esto es sólo el comienzo, la costa del continente social descubierto por Khutsiev. De manera tan meticulosa como fina, su cámara inspecciona interiores sórdidos apenas amueblados. Y, entonces, la cámara echa un vistazo a los rostros humanos, los gestos, las expresiones, como marcando en la memoria a esta colonia de trabajadores maleducados y mal rasurados: las filas, los ficus, la cotidianidad anquilosante. No sorprende que este tipo de cine (la narrativa primera y la dirección que la sigue celosamente) fuera alguna vez tomado como el primer intento exitoso por describir gente real y genuina bajo condiciones auténticas y verdaderas."

A photograph of a woman in a traditional Chinese dress standing by a large window, looking out at a city skyline at sunset. The skyline includes the Jin Mao Tower and the Oriental Pearl Tower. The room has a modern interior with a white sofa and a wooden floor.

TERRITORIOS ISAAC JULIEN

TERRITORIES
ISAAC JULIEN

ISAAC JULIEN. SOBRE LAS FORMAS PARA DECOLONIZAR LA MIRADA

Yo, yo hablo de millares de hombres sacrificados en la construcción, de la línea férrea del Congo-Ocean. Hablo de aquellos que en el momento en el que escribo están cavando con sus manos en el puerto de Abiyán. Hablo de millones de hombres desarraigados de sus dioses, de sus tierras de sus costumbres, de su vida, de la vida de la danza, de la sabiduría.
— Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo*

Isaac Julien (Londres, 1960) pertenece a un grupo de artistas que comenzaron una carrera cinematográfica y que posteriormente trasladaron su trabajo al ámbito del arte contemporáneo. Tal vez, como explicaba Harun Farocki, el museo se convirtió en un potente espacio de debate crítico frente a la desaparición del cine como espacio público. El cine y el arte contemporáneo se rigen bajo lógicas distintas, sus formatos de exhibición y producción divergen, la experimentación es entendida bajo términos particulares, producto de las genealogías y tradiciones de cada campo; no obstante, su punto de partida común es la imagen-movimiento¹.

Julien es un artista que encarna el cruce de ambas prácticas al proponer desde un momento muy temprano en su carrera, al inicio de los años noventa, una exploración espacial de la imagen a través del uso de pantallas y canales múltiples. Como él mismo ha señalado, este desarrollo parte de dos principios interconectados: por un lado, la búsqueda por construir una imagen y una narración que pueda ser arquitectura y escultura, y al mismo tiempo poder repensar la noción de montaje a partir de su multiplicación y simultaneidad. El énfasis sobre el montaje proviene de su interés por el cine de la vanguardia rusa y en particular la teoría del montaje de Serguéi Eisenstein y de André Bazin. Su trabajo se ha orientado también a la reflexión sobre qué produce discursivamente el uso de determinadas tecnologías, tanto la utilización de película en 16 y 35 mm, Super 8 y tempranamente el video, y posteriormente el empleo del video digital, y de la imagen y medios de muy alta definición, tanto en su producción como en su exhibición.

¹ Los entrecruces y comparaciones entre ambos campos es una reflexión por hacer. Estamos en un momento en el que muchos cineastas tienen interés en explorar lo que se ha denominado ambiguamente como cine expandido. Por su parte, en el arte contemporáneo el video ha cobrado un lugar central en la producción artística, al mismo tiempo que hay un creciente número de artistas que han emprendido la tarea de hacer cine.

² En la sección Territorios de FICUNAM, se presenta un ciclo filmico compuesto por las siguientes películas: *Who Killed Colin Roach?* (1983), *Territories* (1984), *Looking for Langston* (1989) y *The Attendant* (1993).

Para comprender el trabajo de Julien resulta importante mencionar la forma en que la teoría social y la filosofía han moldeado su poética, en términos visuales, discursivos y estéticos. Ha estado fuertemente influido por autores fundamentales del pensamiento crítico y decolonial, tales como Édouard Glissant, Frantz Fanon, Aimé Césaire, o bien el teórico inglés de origen jamaiquino Stuart Hall —fundador de los estudios culturales británicos—, lo mismo que intelectuales marxistas como David Harvey o Walter Benjamin. A pesar de que sus películas parten de estos referentes intelectuales, predomina una búsqueda en la que la imagen esté presente como potencia, en su calidad de síntesis. Aquí la teoría y el discurso son canales subyacentes a la imagen y a la narración, hilos conductores, sin embargo, las imágenes no están supeditadas a ellos.

Su exploración se ha configurado, tanto en sus videoinstalaciones como en su obra cinematográfica, a partir de dos vertientes: una de corte documental y otra que trabaja desde la alegoría y la ficción. En muchas de sus obras, ambas están imbricadas de diferentes maneras. Un caso que ejemplifica esta relación es la película *Frantz Fanon: Black Skin White Mask* (1996). A partir de testimonios, reconstrucciones y de algunos pasajes de la obra y pensamiento del autor, Isaac Julien plantea un retrato crítico

del personaje y de su legado intelectual y político. En esta misma línea el documental *Who Killed Colin Roach?*², una de sus piezas más tempranas, sigue el caso de las protestas sociales desatadas a partir del asesinato de Colin Roach, un joven negro, en un cuartel de policía en Londres en 1983³.

Otra de las maneras en que aparece el referente documental en su trabajo es a partir de hechos históricos específicos o bien de fenómenos actuales, reflejo de cómo la explotación y la marginación social están determinadas por la raza, el origen étnico o el género. Su aproximación en esta segunda línea es de corte experimental, en donde hay un interés por generar nuevo imaginarios. *Territories* es un documental experimental y a la vez un manifiesto estético y político. Su trabajo no adopta necesariamente una forma de denuncia sino de reafirmación de estas identidades y de estas subjetividades. La película aborda los enfrentamientos raciales ocurridos durante el carnaval de Nottingham en esa época. En esta misma línea se encuentran videoinstalaciones tardías



³ Gran parte de la producción realizada de manera independiente en los años ochenta fue hecha desde el colectivo Sankofa Film & Video, interesado en producir y hacer cine que hablara desde el feminismo, la teoría queer y el pensamiento decolonial. Cinco jóvenes cineastas: Martina Attilé, Maureen Blackwood, Robert Crusz, Isaac Julien y Nadina Marsh-Edwards, forman parte de éste.

OTRO ASPECTO DESTACABLE EN
SU TRABAJO ES EL ÉNFASIS SOBRE EL
CUERPO; DIRÍA QUE SE TRATA DE LA
POSIBILIDAD DE CONSTRUIR UN
CUERPO-IMAGEN

como *Western Union: Small Boats* (2007), tercera entrega de la trilogía compuesta por *True North* (2004) y *Fantôme Afrique* (2005), en donde explora el problema de la migración internacional de las regiones del sur global hacia el norte. En esta trilogía, la geografía, el paisaje y el espacio urbano dan lugar a una reflexión sobre la imagen y sobre cómo las relaciones sociales construyen el horizonte, la mirada y la subjetividad.

Otro aspecto destacable en su trabajo es el énfasis sobre el cuerpo; diría que se trata de la posibilidad de construir un cuerpo-imagen. Ello en dos sentidos: por un lado, este interés se conecta con la posibilidad de hablar de aquellos otros cuerpos, los que han sido excluidos no sólo en términos políticos o sociales, sino en la mirada y por lo tanto, en el mundo de las imágenes. Hacer aparecer el cuerpo negro, el cuerpo homosexual, el cuerpo del migrante. Pero como señalaba antes, a partir de un lógica que subvierte la idea de la representación del otro solamente como el oprimido. En *Looking for Langston*, Julien explora la biografía del poeta negro Langston Hughes, quien formó parte del movimiento de escritores negros conocido como el Harlem Renaissance en los años veinte del siglo pasado en EUA. Su aproximación no es documental en sentido estricto, sino que construye un imaginario en donde el cuerpo negro homosexual es cuerpo deseante y objeto de deseo, en una narración no lineal guiada por fragmentos de la obra poética de Hughes.

El cuerpo también aparece de manera central en su trabajo a partir de un interés en la danza, el movimiento y la música. Julien construye una producción visual marcada por el ritmo, al mismo tiempo que por una idea que expande el vínculo entre coreografía y cine. Lo enuncia de esta manera: "Sentía un vínculo abstracto hacia la danza y el performance. La manera en que extrapolé en mi trabajo estos dos elementos fue pensando acerca de ellos en relación al cuerpo, a través del uso de actores no profesionales y de la *mise en scène* creada por la cámara."⁴ Este interés sobre el cuerpo y la música puede apreciarse en una de sus pe-

lículas claves *Young Soul Rebels* filme ganador de la Semana de la Crítica en Cannes en la que ahonda sobre el ambiente social del Londres de los años ochenta, a través de dos personajes de los barrios negros. El soul aparece como una forma contracultural, narrativa que trastoca la idea de que la discrepancia en esa época sólo podía venir de la música y el movimiento punk.

Ahora bien, la idea de coreografía e imagen se re-articula de otra forma, como una pregunta formal y a la vez política en algunas de sus piezas recientes: la videoinstalación *Kapital* (2013) y *Playtime* (2014)⁵, cuyo eje es la economía capitalista, sus lógicas de producción social y sus efectos. Ambas piezas tienen como punto de partida la pregunta de cómo puede ser representado el capital, si consideramos que éste comporta una cualidad fantasmagórica, no puede asirse materialmente en tanto es una relación social. La urgencia de esta pregunta es resultado de la necesidad de entender la experiencia y las consecuencias de la crisis económica global de 2008, una de las más violentas de los últimos tiempos. Por medio de una videoinstalación en pantallas múltiples, Julian

construye una narrativa no lineal y fragmentaria a partir de diferentes lugares y personajes⁶. Los personajes: un artista, un coleccionista, un famoso subastador de arte, una reportera de una agencia de medios china, un administrador de fondos de cobertura y un trabajadora doméstica filipina, ejemplifican las relaciones de poder y explotación que produce el capital. Cada uno de ellos está situado en diferentes escenarios, tres ciudades: Londres, Dubai y Reikiavik, en las que los efectos del capital son evidentes en la organización del espacio urbano, el paisaje y la arquitectura. En este engarce de personajes y situaciones, el arte no sólo supone disfrute sino ganancia económica, plusvalía y deseo. En la textura exquisita de la imagen de alta fidelidad con la que fue producida y es exhibida la pieza, se enfatiza constantemente el juego de seducción visual y técnica que ofrece el consumo, la ganancia y la especulación en el capitalismo contemporáneo.

Por su parte, *Kapital* registra la conversación entre el teórico marxista David Harvey e Isaac Julien en el contexto del coloquio "Coreografiando el capital", organizado por el artista en 2012 en la Hayward Gallery de Londres. En dicho evento se dieron cita importantes intelectuales con el fin de discutir desde diferentes posturas cómo puede entenderse el capitalismo actual, cuáles son sus formas de aparición y sus características, y si éste puede ser descrito en los mismos términos en que lo hizo el marxismo clásico. Esta pieza forma parte del proceso de investigación para realizar *Playtime* dos años después.

Como señalaba antes, en el trabajo de Isaac Julien el cine y el arte contemporáneo—visual, formal y discursivamente—, están en constante relación. Algunos de sus títulos filmicos han sido reconsiderados posteriormente por el artista a través del

uso de pantallas múltiples, mientras que sus videoinstalaciones tienen una forma de producción mucho más parecida a la del cine. Asimismo, la noción de personaje y de narración sigue siendo clave en muchas de sus obras recientes. No obstante, uno de los engranes más poderosos entre ambas rutas radica en la representación del Otro y en la autorepresentación de la subjetividad negra y homosexual. En su obra, el entendimiento de la imagen-movimiento como una materia con densidad simbólica y poética, permite pensar, al menos como pregunta y posibilidad, en una subversión de la mirada. Sus implicaciones son múltiples, una de ellas sería una reordenación del corpus visual del mundo, en la que aquellos que han sido excluidos históricamente tomen un lugar central en el campo de la representación.

Amanda de la Garza
Curadora Adjunta
Museo Universitario de Arte Contemporáneo
MUAC

⁴ VV.AA, *Isaac Julien. Riot*, Nueva York, The Musuem of Modern Art, 2013, p. 16.

⁵ Ambas piezas forman parte de la exposición *Playtime & Kapital* presentada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, del 6 de febrero al 31 de julio de 2016.

⁶ *Playtime* hace un guiño a la película del cineasta Jaques Tati (1967) con el mismo título, en la que Monsieur Hulot se enfrenta una vez más al mundo moderno y a sus formas culturales: la ciudad, la arquitectura y la tecnología. De igual manera, como parte de su investigación, Isaac Julien tuvo como referente los intentos artísticos por traducir visualmente *E Capital* de Karl Marx. Entre ellos se encuentra el proyecto filmico, nunca realizado, de Eisenstein en 1928, y las litografías de Hugo Gellert en 1934, que buscaban representar gráficamente los contenidos del libro. Cfr. VV.AA *Isaac Julien, Riot*, Op. cit.

ISAAC JULIEN. REGARDING THE WAYS TO DECOLONIZE OUR GAZE

I am talking about thousands of men sacrificed in the construction of the Congo-Ocean railroad. I am talking about those who, as I write this, are digging the harbor of Abidjan by hand. I am talking about millions of men torn from their gods, their land, their habits, their life-from life, from the dance, from wisdom.
—Aimé Césaire, *Discourse on colonialism*

Isaac Julien (London, 1960) belongs to a group of artists who started a filmic career and later shifted their work to the territory of contemporary art. Maybe, as Harun Farocki explained, museums became a potent space for critical debate in the face of the disappearance of cinema as a public space. Cinema and contemporary art are ruled by different logics, its exhibition and production formats diverge, experimentation is understood under particular terms, product of the genealogies and traditions of each field; however, their common starting point is the moving image¹.

Julien is an artist who incarnates the crossing of both practices by proposing—from a very early moment in his career, at the beginning of the 90's—a spatial exploration of the image through the use of screens and multiple channels. As he himself has pointed out, this development stems from two interconnected principles: on the one hand, the search to construct an image and a narrative that can be architecture and sculpture, and at the same time being able to rethink the notion of montage on the basis of its multiplication and simultaneity. The emphasis on montage comes from his interest for avant-garde Russian cinema, and particularly the montage theory of Serguei Eisenstein and André Bazin. His work has been also oriented by a reflection on the discursive product of particular technologies, the use of 16 and 35 mm film, Super 8 and in an early stage video, and subsequently the use of digital video, and of image and media of very high definition, as much in their production as in their exhibition.

224

¹ The crossing and comparisons between both fields is a reflection still to be made. We are at a moment in which many filmmakers have an interest in exploring what has been called 'expanded cinema'. On the other hand, in contemporary art, video has taken a preponderant place in artistic production, while there is a growing number of artists who have undertaken filmic endeavors.

² In the FICUNAM section Territories a film cycle is presented including the following pictures: *Who Killed Colin Roach?* (1983), *Territories* (1984), *Looking for Langston* (1989) and *The Attendant* (1993).

To understand the work of Julien, it is important to mention the way in which social theory and philosophy have molded his poetics in visual, discursive, and aesthetic terms. He has been strongly influenced by fundamental authors of critical and decolonizing thinking, such as Édouard Glissant, Frantz Fanon, Aimé Césaire, or the English theorist of Jamaican descent Stuart Hall (founder of the British cultural studies), the same as Marxist intellectuals such as David Harvey or Walter Benjamin. Despite his films stemming from these intellectual references, a search predominates in which the image is present as a potency, in its quality of synthesis. Here, theory and discourse are channels underlying image and narrative, they are guiding threads; however, the images are not subordinated to them.

His exploration has been configured as much in his video-installations as in his cinematic work, on the basis of two aspects: one is of a documentary nature and another works with allegory and fiction. In many of his works both are interwoven in different ways. A case that exemplifies this relationship is the film *Frantz Fanon: Black Skin White Mask* (1996). From testimonies, reconstructions, and some passages of the work and thoughts of the author, Isaac Julien proposes a critical portrait of the character and its intel-

lectual and political legacy. Along the same line, the documentary *Who Killed Colin Roach?*², one of his first pieces, follows the case of the social protests unleashed by the murder of Colin Roach, a young black man, in a police station in London in 1983³.

Another one of the forms in which the documentary referential appears in his work is from specific historical facts or from current phenomena, a reflection on how exploitation and social marginalization are determined by race, ethnical origin, or gender. His approach in this second guideline is of an experimental nature, with an interest to generate new imaginaries. *Territories* is an experimental documentary and at the same time a political and aesthetic manifesto. His work doesn't necessarily adopt a form of denounce, but rather of reaffirmation of these identities and subjectivities. The film covers the racial clashes that happened during the carnival in Nottingham at that



³ A great deal of his independent productions made in the 80s were made as part of the Sankofa Film & Video collective, interested in producing and making films that would speak from the viewpoint of Feminism, Queer Theory, and Decolonizing Thinking. Five young filmmakers: Martina Attilé, Maureen Blackwood, Robert Crusz, Isaac Julien, and Nadina Marsh-Edwards, were part of it.

ANOTHER ASPECT WORTHY
OF NOTICE IN HIS WORK IS AN
EMPHASIS ON THE BODY;
I WOULD SAY THAT IT'S ABOUT
THE POSSIBILITY OF CONSTRUCTING
A BODY-IMAGE

time. In this same line we find late video-installations such as *Western Union: Small Boats* (2007), third delivery of the trilogy also composed by *True North* (2004), and *Fantôme Afrique* (2005), in which he explores the problem of international migration in the regions of the Global South towards the North. In this trilogy, geography, landscape, and urban space are at the source of a reflection on the image and how social relationships construct the horizon, the gaze and the subjectivity.

Another aspect worthy of notice in his work is an emphasis on the body; I would say that it's about the possibility of constructing a body-image. That in two senses: on the one hand, such interest connects with the possibility of speaking about those other bodies which have been excluded not only in political or social terms, but from the gaze and therefore from the world of images. To make the black body appear, the homosexual body, the migrant body. But as I pointed out before, based on a logic that subverts the idea of the representation of the Other only as the oppressed. In *Looking for Langston*, Julien explores the biography of black poet Langston Hughes, who was part of the movement of black writers known as the Harlem Renaissance in the 1920s, in the USA. His approach is not documentary in a strict

sense, but rather constructs an imaginary where the black homosexual body is both a desiring object and the object of desire, following a non-linear narration guided by fragments of Hughes' poetic work.

The body also appears in his work in a central manner stemming from an interest in dancing, movement, and music. Julien constructs a visual production marked by rhythm, and at the same time by an idea that expands the link between choreography and cinema. He enunciates it in this way: "I felt

an abstract bond to dancing and performance. The way in which I extrapolated these two elements in my work was thinking about them in relation to the body, through the use of non-professional actors and the *mise en scène* created by the camera"⁴. This interest for the body and music can be appreciated in one of his key films, *Young Soul Rebels* (winner of the *Semaine de la Critique* in Cannes), in which he gets in depth into the social atmosphere of London in the 80s, through two characters from London's black neighborhoods. Soul music appears as a countercultural, narrative form that disrupts the idea that discrepancy in those times could only come from music and the punk movement.

Now, the idea of choreography and image is rearticulated in a different way, as a formal ques-

tion—and at the same time political—in some of his recent pieces: the video-installation *Kapital* (2013) and *Playtime* (2014)⁵, which is centered on the capitalist economy, its social-production logics, and its aftermath. Both pieces take as a starting point the question of how to represent capital if we consider it involves a phantasmagoric quality and it can't be grasped materially as far as it's a social relationship. The urgency of this question is the result of the necessity to understand the experience and the consequences of the global economic crisis of 2008, one of the most violent in the last times. By way of a video-installation in multiple screens, Julien constructs a non-linear and fragmentary narrative from different places and characters⁶. The characters—an artist, a collector, a famous art auctioneer, a reporter from a Chinese media agency, a hedge fund administrator, and a Philippine domestic worker—exemplify power relations of exploitation produced by capital. Each of them is situated in different scenarios, three cities: London, Dubai, and Reykjavik, in which the effects of capital are evident in the organization of the urban space, the landscape, and the architecture. In this set of characters and situations, art doesn't only presuppose enjoyment, but economic gain, surplus value, and desire. In the exquisite texture of the high-fidelity images with which the piece was produced and exhibited, the game of visual and technical seduction that consumption, gain, and speculation offer in contemporary capitalism is constantly emphasized.

On the other hand, *Kapital* records the conversation between Marxist theorist David Harvey and Isaac Julien, in the context of the talk "Choreographing capital," organized by the artist in Hayward Gallery, in London, in 2012. In said event important intellectuals met to discuss from diverse positions how current capitalism can be understood, which are its forms of manifestation and its characteristics, and if it can be described in the same terms classic Marxism did. This piece is part of the investigation process that would lead to *Playtime* two years later.

As I pointed out before, in Isaac Julien's work cinema and contemporary art are in constant—visual, formal, and discursive—relation. Some of his films have been subsequently reconsidered by the artist through the use of multiple screens, while his video-installations are produced in a way much more similar to cinema's. Likewise, the notions of character and narration are still key in many of his recent works. Nonetheless, one of the most powerful cogwheels between both routes resides in the representation of the Other and in the self-representation of black and homosexual subjectivity. In his work, an understanding of the moving image as a fabric with symbolic and poetic density, allows to think—at least as a question and as a possibility—of a subversion of the gaze. Its implications are multiple, one of them would be a rearrangement of the visual corpus of the world, in which those who have been historically excluded take a central role in the field of representation.

Amanda de la Garza
Assistant Curator
Museo Universitario de Arte Contemporáneo,
MUAC

⁴ VV.AA, *Isaac Julien. Riot*, New York, The Musuem of Modern Art, 2013, p. 16.

⁵ Both pieces are part of the exposition *Playtime & Kapital* presented at Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, from February 6th to July 31st, 2016.

⁶ *Playtime* is a wink to the film of the same title by filmmaker Jaques Tati (1967), in which Monsieur Hulot faces—again—the modern world and its cultural forms: the city, the architecture, and technology. Likewise, as part of his investigation, Isaac Julien had as a reference the artistic attempts to visually translate Karl Marx's *Capital*. Among them we find Eisenstein's 1928 filmic project, never produced; and Hugo Gellert's 1934 lithographs, that aimed to offer a graphic representation of this book's contents. Cfr. VV.AA *Isaac Julien, Riot*, Op. cit.



THE ATTENDANT is actually set in a museum: Wilberforce House in Hull, England, which is devoted to the history of slavery. It's a real place, though in Mr. Julien's hands it looks surreal.

The plot revolves around sexual fantasies aroused in a middle-aged black male museum guard—or attendant—by a young white male visitor. Much of the action takes place after closing time. As the guard paces the

galleries, a huge 19th-century painting titled "Slaves on the West Coast of Africa", by the French artist François-Auguste Biard, comes to life, its melodramatic scene of a white master bending over a dying black slave transformed into an up-to-date, leather clad sadomasochistic grouping.

Next, there's an erotic scene between a guard and a young man in a gallery hung with softcore drawings by Tom of Finland, one of many references to the contemporary art in the film. Their cries are overheard by a third character, a black woman called the conservator, who approvingly listens through the wall as she cleans the museum's picture frames.

The film is only 10 minutes long, but it packs in a rich variety of images and moods. They include some funky camp humor (gold-lamé bar-boy; mosquito-size Cupids), a complex sexual and racial dynamic of dominance and submission and a poignant sense of loss, which serves as a reminder that the piece was made at the height of the AIDS epidemic.

Holland Cotter
The New York Times (24 November 2006)

FILMOGRAFÍA Derek (2008), BaadAsssss Cinema (2002), Frantz Fanon: Black Skin White Mask (Frantz Fanon: Piel negra máscara blanca), *The Attendant* (El prefecto) (1993), Young Soul Rebels (Rebelde de alma joven) (1991), Looking for Langston (Buscando a Langston) (1989), Territories (Territorios) (1984), Who Killed Colin Roach? (¿Quién mató a Colin Roach?) (1983)
SELECTA

228

THE ATTENDANT

EL PREFECTO

REINO UNIDO
1993

10'
35mm
color

THE ATTENDANT está ambientada en un museo, la Mansión Wilberforce en Hull, Inglaterra, que se especializa en la historia de la esclavitud. Es un lugar real, aunque en manos del Sr. Julien parezca surreal.

DIRECCIÓN
GUIÓN
Isaac Julien
FOTOGRAFÍA
Nina Kellgren
EDICIÓN
Robert Hargreaves
SONIDO
Trevor Mathison
Edward George
MÚSICA
Gary Butcher
Jimmy Somerville
REPARTO
Thomas Baptiste
Cleo Sylvestre
John Wilson
Paul Bernstock
Roy Brown
Andy Denys
Stuart Hall
Hugo Irwin
Christian Jones
Deighton Kavarne
Hanif Kreishi
Edward Lam
Keith Lennon
Mike Phillips
Norman Rosenthal
Justin Saunders

PRODUCCIÓN
Normal Films
DISTRIBUCIÓN
Isaac Julien Studio

La trama se centra en las fantasías sexuales que despierta un joven visitante blanco en un hombre maduro negro, que trabaja como guardia o encargado en el museo. Gran parte de la acción tiene lugar después de la hora de cierre. Mientras el guardia recorre las salas, una enorme pintura del siglo XIX titulada "Esclavos en la Costa Oeste de África", del artista francés François-Auguste Biard, cobra vida: la melodramática escena de un amo blanco inclinado sobre un esclavo negro agonizante, es transformada en un grupo de sadomasoquistas modernos vestidos de cuero.

Después hay una escena erótica entre un guardia y un joven en una sala decorada con los dibujos softcore de Tom of Finland, una de las numerosas referencias al arte contemporáneo en la película. Sus gritos son escuchados por un tercer personaje, una mujer negra llamada La conservadora, quien escucha a través de la pared y muestra su aprobación mientras limpia los marcos de los cuadros del museo.

La película sólo dura 10 minutos, pero tiene gran variedad de imágenes y atmósferas que incluyen algo de humor camp sucio (el lamé de oro, los cupidos del tamaño de un mosquito), una compleja dinámica sexual y racial de dominación y sumisión, y un doloroso sentido de pérdida que sirve como recordatorio de que la pieza fue hecha en el apogeo de la epidemia del SIDA.

Holland Cotter
The New York Times (24 de noviembre, 2006)



In this lyrical and poetic consideration of the life of revered Harlem Renaissance poet Langston Hughes, award-winning British filmmaker Isaac Julien invokes Hughes as a black gay cultural icon, against an impressionistic, atmospheric setting that parallels a Harlem speakeasy of the 1920s with an 80's London nightclub.

Extracts from Hughes' poetry are interwoven with the work of cultural figures from the 1920s and beyond, including black poets Essex Hemphill and Bruce Nugent, and photographer Robert Mapplethorpe, constructing a lyrical and multilayered narrative. Julien explores the ambiguous sexual subtexts of a period of rich artistic expression, and the enduring cultural significance of these pioneers' work.

Shot in black and white by cinematographer Nina Kellgren, the film combines archival footage with newly staged set pieces, fantasy sequences, and an imagined love story. The result is a beautiful and ultimately celebratory piece about artistic expression and the nature of black gay desire.

British Film Institute

FESTIVALES
Y PREMIOS

1990 Festival Images Caraibes, Mejor Cortometraje; National Black Programming Consortium, Docu-Drama, Mejor Película 1989 Berlinale, Festival Internacional de Cine de Berlín, Panorama, Mejor Cortometraje; Festival Internacional de Cine de Barcelona, Premio Don Quixote; MIX. Festival de Cine Gay y Lésbico, Premio Axel; Festival Cinema and Homosexualities, Premio del Jurado

LOOKING FOR LANGSTON

BUSCANDO A LANGSTON

REINO UNIDO

1989

40'
16mm
byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

Isaac Julien

FOTOGRAFÍA

Nina Kellgren

EDICIÓN

Robert Hargreaves

SONIDO

Martin Jackson

Ronald Bailey

MÚSICA

Black Berri

Wayson Jones

REPARTO

Ben Ellison

Matthew Baidoo

John Wilson

Akim Mogaji

Dencil Williams

Guy Burgess

Simon Fogg

James Dublin

PRODUCCIÓN

British Film Institute,

Sankofa Film & Video

DISTRIBUCIÓN

Isaac Julien Studio

En esta evocación lírica sobre la vida del gran poeta del Renacimiento de Harlem, Langston Hughes, el laureado cineasta inglés Isaac Julien invoca a Hughes como ícono cultural negro y gay, a una atmósfera impresionista que contrapone un bar clandestino de Harlem de la década de 1920, con un club nocturno de Londres en los ochenta.

Entrelazando versos de la poesía de Hughes con el trabajo de otras figuras de la cultura de esa época (y otras posteriores), incluyendo a los poetas negros Essex Hemphill y Bruce Nugent, y al fotógrafo Robert Mapplethorpe, se construye una vigorosa narrativa lírica. Julien explora los ambiguos matices sexuales durante un periodo de gran expresión artística y el inmortal significado de la obra de estos pioneros.

Filmada en blanco y negro por la camarógrafa Nina Kellgren, la película combina metraje de archivo con piezas escenificadas, secuencias de fantasía y una historia de amor imaginaria. El resultado es una hermosa pieza que al final de cuentas, celebra la expresión artística y la naturaleza del deseo gay negro.

British Film Institute



desire with alienation, from police to reveler, woman to man, man to man. Add to this a disembodied, political critique and trenchant images of police violence, and the audience soon becomes aware that the documentary itself is part of the resistance.

In 25 minutes, *Territories* invites the viewer to question everything and to protect her self-identity by whatever means available. As an exposé of the way in which the power of carnival has been neutralized by mainstream documentaries this film has a rhetorical power.

It is a joy to watch. The camera is everywhere, recording and remembering, the images are fluently edited and there is a profusion of visual ideas, some brilliant.

Territories is an unusual, provocative early film from the Sankofa Film and Video Collective.

Ann Ogidi

232

TERRITORIES

TERRITORIOS

REINO UNIDO

1984

25'
16mm
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Isaac Julien

FOTOGRAFÍA

Martina Atille
Roy Cornwall
Hugh Williams

EDICIÓN

Isaac Julien
Nadine Marsh-Edwards

SONIDO

Stella Diego
Judy Headman
MÚSICA

Joan Baez
Quincy Jones
Marcia Griffiths and Coxsone Dodd

Danny

Fire House

Mad Professor

Rokus-Anne

Ruimte-Steim

Bertram

Bruno and Pedro

Colin Newman

Peoples Sound System

REPARTO

Maureen Blackwood

Andrea Julien

PRODUCCIÓN

Sankofa Film & Video and
St. Martins College of Art

DISTRIBUCIÓN

Isaac Julien Studio

TERRITORIES es un documental experimental sobre el Carnaval de Notting Hill, que contextualiza este evento en la lucha entre la autoridad blanca y la juventud negra –en este caso se disputan los espacios dentro del carnaval–, y que también reflexiona sobre su propia historia como acto simbólico de resistencia. La película subraya esta cuestión en el montaje al editar escenas del carnaval con imágenes de archivo (vigilancia policiaca antidisturbios en las calles), y al cruzar miradas de deseo y de alienación de policía a alborotador, de mujer a hombre, de hombre a hombre. Al añadirle una sutil crítica política e incisivas imágenes de violencia policiaca, el público pronto comprenderá que el propio documental es parte de la resistencia.

Durante 25 minutos, *Territories* invita al espectador a cuestionarse todo y a proteger su identidad por todos los medios; como muestra de cómo el poder del carnaval ha sido neutralizado en los documentales comerciales, esta película contiene una poderosa retórica.

Es una alegría verla. La cámara está en todos lados grabando y recordando, las imágenes están editadas de manera fluida en un raudal de ideas visuales, algunas de ellas brillantes.

Territories es una película precoz, inusual y provocativa del Colectivo Sankofa de Cine y Video.

Ann Ogidi



Isaac Julien's short video sets the Roach Family's personal tragedy in the context of the political campaign around Colin's death, and builds the case for an independent inquiry from some powerful interviews, particularly with Mrs. Roach –in which the broader analysis of law, police and state take shape.

The film is strongest when it expresses the mood of the campaign at the street level and depicts black anger against the climate of oppression in which the theory that Colin was murdered by trigger-happy Babylon became plausible.

Intimidatory police tactics against the campaign demonstrations have been choreographed to the militant beat of the Mad Professor's dub score, and the unity of black politics and culture is vividly conveyed by the poets and musicians who perform at a benefit for the campaign.

Paul Gilroy
City Limits, (1983)

WHO KILLED COLIN ROACH?

¿QUIÉN MATÓ A COLIN ROACH?

REINO UNIDO

1983

45'
super-8
color

El cortometraje de Isaac Julien sitúa la tragedia personal de la familia Roach en contexto con la campaña política en torno de la muerte de Colin, y sienta las bases para una investigación independiente a partir de impactantes entrevistas, particularmente con la señora Roach, al tiempo que da forma a un análisis más amplio de la ley, de la policía y del Estado.

La película cobra mayor fuerza cuando se describe el sentir de la campaña en las calles y la ira negra en contra de la opresión, por lo que la teoría de que Colin fue asesinado por una "Babilonia de gatillo-fácil" se vuelve plausible.

Las tácticas policiacas de intimidación en contra de los manifestantes son coreografiadas al ritmo de la música dub de Mad Professor, mientras que la fortaleza de la política y la cultura negras se transmite en forma vívida por los poetas y músicos que se presentan en beneficio de la campaña.

Paul Gilroy
City Limits (1983)

DIRECCIÓN

GUIÓN

Isaac Julien

FOTOGRAFÍA

Hugh Williams

Isaac Julien

Jamie Dunbar

Rod Iverson

EDICIÓN

Hugh Williams

Isaac Julien

MÚSICA

Merville "Silver" Bishop and the Kindred Spirit

PRODUCCIÓN

Isaac Julien and
St. Martins School of Arts

DISTRIBUCIÓN

Isaac Julien Studio



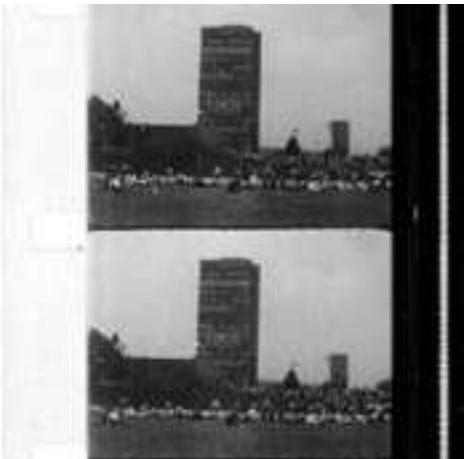
**ARCHIVO FILMOTECA
UNAM
LEOBARDO LÓPEZ
ARETCHE**

ARCHIVE - UNAM FILM ARCHIVES
(FILMOTeca)

ARCHIVE - UNAM FILM ARCHIVES (FILMOTECA)

Through its Archive Section, FICUNAM recognizes the importance of filmic memory as a part of our cultural heritage. Thanks to the General Department of Filmic Activities, some jewels of cinema—kept in the UNAM Film Archives, one of the most important collections in Latin America—get to see the light of the projector again during our festival.

The capacity to understand filmic language and its evolution has to do with the way we face history; the filmic record tracks the progression of this social and aesthetic sensibility through time. It's with authors like Leobardo López Aretche that we can enjoy a vanguard perspective that was unjustly marginalized, and which doubtlessly deserves to be reviewed by a festival such as this one.



LEOBARDO LÓPEZ ARETCHE (1942-1970)

It must be because of the brevity of his life and of his work that Leobardo is one of the most forgotten filmmakers in our filmography. Hidden in a place away from the spotlights that shed light on all the filmic renovations that took place in our country in the 60's, the young CUEC student transited—discreetly but constantly—through this decade until he emerged violently with the only film he is remembered for, and which, paradoxically, is the least his own—"The Scream", Mexico, 1968 (1968-1970). The rest of his pictures, all of them intimist and experimental short films, show a creative freedom that Mexican cinema (be it industrial or independent) had not known until then. Leobardo López was the most radical filmmaker of his time, and perhaps the least known because of it. To review his work was, until today, a pending task.

Israel Rodríguez¹

¹ Israel Rodríguez is a historian and a film curator. He is a member of the UNAM Seminar of Film Analysis and the Investigation and Curatorship Seminar of Centro de la Imagen. He is also the editor of *Montajes, revista de análisis cinematográfico* (www.revistamontajes.org).

ARCHIVO - FILMOTECA UNAM

Con esta sección FICUNAM reconoce la importancia de la memoria cinematográfica como parte de nuestro patrimonio cultural. Gracias a la Dirección General de Actividades Cinematográficas, joyas del cine resguardadas en uno de los acervos más importantes de América Latina —el de la Filmoteca—, vuelven a ver la luz del proyector durante nuestro festival.

La capacidad de comprender el lenguaje cinematográfico y su evolución tiene que ver con la manera de enfrentarnos a la historia; el registro filmico marca el paso de esta sensibilidad social y estética a través del tiempo. Es en autores como Leobardo López Aretche donde podemos disfrutar de una mirada de vanguardia que quedó injustamente marginada, y que sin duda merece ser revisada por un festival como este.



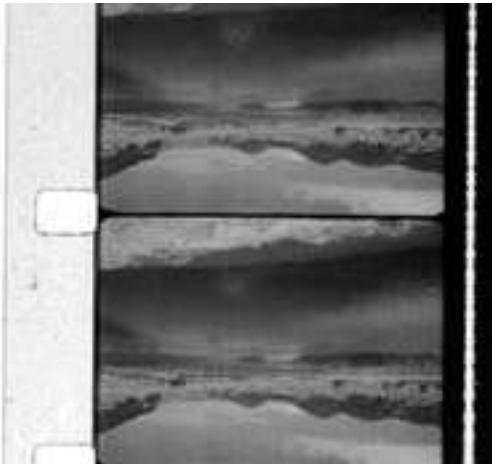
LEOBARDO LÓPEZ ARETCHE (1942-1970)

Debe ser por la brevedad de su vida y de su obra, que Leobardo López es uno de los cineastas más olvidados de nuestra filmografía. Oculto en un lugar alejado de los reflectores que tuvieron todos los fenómenos de renovación filmica ocurridos en nuestro país, el joven estudiante del CUEC transitó discreto pero constante por toda la década de los sesenta hasta emerger de manera violenta con la única cinta por la que se le recuerda y la que, paradójicamente, es la que menos le pertenece: "El grito" México 1968 (1968-1970). El resto de sus cintas, todos cortometrajes intimistas y experimentales, muestran una libertad de creación que el cine mexicano (industrial o independiente) no había conocido hasta entonces. Leobardo López fue el cineasta más radical de su época y quizás por ello el menos conocido. Revisar su obra era, hasta el día de hoy, una tarea pendiente.

Israel Rodríguez¹

¹ Israel Rodríguez es historiador y curador filmico. Es miembro de Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico de la UNAM y del Seminario de Investigación y Curaduría del Centro de la Imagen. Además es editor de *Montajes, revista de análisis cinematográfico* (www.revistamontajes.org).

CRATES



It is said Crates of Thebes (c. 368 - c.288 BC) one day decided to abandon all possessions and live like the dogs, dedicated to an impoverished but peaceful life, without any material or moral bonds. In 1896, Marcel Schwob took the life of Crates to literature by including a mindboggling biography of this philosopher in his *Vies imaginaires*. It was found there in 1968 by Leobardo López and Alfredo Joskowicz,

and, in 1970, once the turmoil of the student movement had passed, the film was finally shot. Joskowicz shot it and Leobardo was the protagonist.

CRATES, a filmic experiment blending fiction and documentary through a proposal of performance cinema, tries to generate a powerful synthesis between the biography of the radical Greek philosopher and the exemplary life of Christ. Through this work, both Joskowicz and Leobardo tried to take their aesthetic, moral, and existential ideas to their ultimate consequences.

Israel Rodríguez

FILMOGRAFÍA *Playa azul* (1991), *El caballito volador* (1982), *Constelaciones* (1978), *Meridiano 100* (1974),
SELECTA *Semana Santa entre los Coras* (1971), *El cambio* (1971), *Crates* (1970)

MÉXICO

1970

85'
16mm
byn

DIRECCIÓN

Alfredo Joskowicz

GUIÓN

Alfredo Joskowicz
Leobardo López Aretche

FOTOGRAFÍA

Toni Kuhn

EDICIÓN

Ramón Aupart

MÚSICA

Pachelbel
Ariel Ramírez
Testimonio musical de México
Música Huasteca

REPARTO

Leobardo López Aretche
María Elena Ambriz
José López Aretche
Javier Audirac
Gonzalo Martínez Ortega
José Rovirosa
Monserrat Pecannins
Brian Nisse
Emilio Cárdenas
Alfredo Joskowicz

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC

DISTRIBUCIÓN

Dirección General de Actividades
Cinematográficas UNAM

Crates de Tebas (368-288 a. C.), se cuenta, un día decidió abandonar todas sus pertenencias y vivir como los perros, entregado a una vida miserable pero pacífica, sin sujeciones materiales ni morales. En 1986 Marcel Schwob llevó la vida de Crates a la literatura al incluir una alucinante biografía de este filósofo en sus *Vies imaginaires*. Ahí lo encontraron en 1968 Leobardo López y Alfredo Joskowicz. En 1970, pasado el remolino del movimiento estudiantil, la cinta fue finalmente rodada. Joskowicz la dirigió y Leobardo la protagonizó.

CRATES –un experimento filmico que mezcla ficción y documental a través de una propuesta de cine performático– trata de generar una poderosa síntesis entre la biografía del radical filósofo griego y la vida ejemplar de Cristo. A través de esta obra, tanto Joskowicz como Leobardo intentaron llevar hasta sus últimas consecuencias sus propuestas estéticas, morales y existenciales.

Israel Rodríguez



For many years, Leobardo felt an obsession towards the issue of the confrontation between the outer world—violent and destructive—and the inner universe, completely exposed and vulnerable. Many of his works are witnesses to this obsession. In this film, his last, and an unprecedented movie in Mexican filmic history, Leobardo filmed and edited the delivery of his own child as a testament before an abrupt end. In **LEOBARDO BARRABÁS, PARTO SIN TEMOR**, Leobardo not only shows the delivery of his son—the New Man at the moment of his birth—but the way in which this baby's arrival opened, for a moment, a window of hope amidst the chaos of existence. This work, his last, shows the very close relation between Leobardo López's artistic production and his personal life.

Israel Rodríguez

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Leobardo Barrabás, parto sin temor (1969), "El grito" México 1968 (1968-1970), *El hijo* (1968), *Catarsis* (1968), *S.O.S* (1967), *El jinete del cubo* (1966), *Panteón, No. 45* (1966), *Lapso* (1965)

LEOBARDO BARRABÁS, PARTO SIN TEMOR

LEOBARDO BARRABÁS, A DELIVERY
WITHOUT FEAR

MÉXICO
1969

11'
16mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Leobardo López Aretche
FOTOGRAFÍA
Francisco Bojórquez
Leobardo López Aretche
EDICIÓN
Ramón Aupart
REPARTO
Leobardo López Aretche
Geraldine de López
Leobardo Barrabás López
doctor Manuel Dosal de la Vega
entrenadora Luciana Siffshitz

PRODUCCIÓN
Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC
DISTRIBUCIÓN
Dirección General de Actividades
Cinematográficas UNAM

La obsesión por el tema del enfrentamiento entre el mundo exterior, violento y destructivo, y el universo interior completamente expuesto y vulnerable, acompañó a Leobardo por muchos años y está plasmado en varias de sus obras. En esta, la última, un ejercicio sin precedente en el cine nacional, Leobardo decidió filmar y editar el nacimiento de su propio hijo como un testamento antes de un contundente final. En **LEOBARDO BARRABÁS, PARTO SIN TEMOR**, Leobardo presenta, no sólo filmar a su hijo, el nuevo hombre en el momento de su nacimiento, sino a la forma en que la llegada de éste mostraba un momento de esperanza en el caos de la existencia. Esta última pieza muestra la estrechísima relación entre la producción artística y la vida personal de Leobardo López.

Israel Rodríguez



and the resulting breaking up of the movement, the material shot by CUEC students remained hidden for months until the students' assembly assigned Leobardo to transform it into a documentary film.

That's the origin of "**EL GRITO**" MÉXICO 1968, an impressive montage essay centered on memory and resistance, a recount of the 1968 collective struggle, a counter-intelligence exercise that uses blunt images to face the rhetoric of then-president President Díaz Ordaz and his power, a film which placed Mexico up in the stage of New Latin-American Cinema.

Israel Rodríguez

Little after the beginning of the 1968 student movement, an open assembly in the UNAM Film School decided to take all filmic material in place and use it to go out to the streets and film the student's struggle. And though the material makes the student's lack of practical knowledge evident, it also became a unique and historic record. After governmental repression against the students on October the 2nd that year,

"EL GRITO" MÉXICO 1968

"THE SCREAM", MEXICO 1968

MÉXICO
1968-1970

102'
16mm
byn

DIRECCIÓN
Leobardo López Aretche

GUIÓN
Oriana Fallaci
Consejo Nacional de Huelga

FOTOGRAFÍA
Leobardo López Aretche
Roberto Sánchez
José Rovirosa

Alfredo Jokowicz
Francisco Bojórquez
Jorge de la Rosa
León Chávez

Francisco Gaytán
Raúl Kamffer
Jaime Ponce
Federico Villegas
Arturo de la Rosa
Carlos Cuenca

Guillermo Díaz Palafox

EDICIÓN
Juan Ramón Aupart

SONIDO
Rodolfo Sánchez Alvarado

PRODUCCIÓN
Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC,
Dirección General de Difusión
Cultural UNAM, Departamento de
Actividades Cinematográficas
UNAM

DISTRIBUCIÓN
Dirección General de Actividades
Cinematógráficas UNAM

Al poco de tiempo de iniciado el movimiento estudiantil de 1968, la asamblea del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos decidió tomar el material filmico con que contaba el centro y salir a filmar la lucha. Aunque la poca preparación práctica de los alumnos fue evidente, el material filmado conformaría un registro histórico sin igual. Tras la represión del 2 de octubre y la desarticulación del movimiento, el material filmado permaneció varios meses escondido hasta que, en 1969, la asamblea estudiantil decidió que Leobardo lo transformara en un documental.

Nació así "**EL GRITO**" MÉXICO 1968, un impresionante ejercicio de montaje de la memoria y lucha, un recuento de la lucha colectiva de 1968, un ejercicio de contrainformación en el que la contundencia de las imágenes se enfrentaba a la retórica del poder diazordista, una cinta con la que México entraba con contundencia en el gran escenario del nuevo cine latinoamericano.

Israel Rodríguez



in his work where he questions the role of the couple, and family, in shaping modern society. The first impression offered by this filmmaker is devastating. Hopes invested in the arrival of a wanted child will become the origin of the individualism and apathy of cozy bourgeois families.

Israel Rodríguez

A short film showing two days in the lives of a couple, two days of a fatal metamorphosis in which they pass from youth to adult life. In the film—which uses the chords of "When I'm Sixty-four" as its soundtrack—a young photographer leaves all worries about criticisms behind and gets comfortable in a new-found bourgeois existence thanks to the seduction of a modern Eve. In **EL HIJO**, Leobardo opens a second stage

EL HIJO

THE SON

MÉXICO
1968

10'
16mm
byn

Cortometraje que narra dos días en la vida de una pareja, dos días de un proceso de metamorfosis fatal en el que transitan de la juventud a la vida adulta. En la cinta, bajo los acordes de *When I'm Sixty-four*, un joven fotógrafo abandona la preocupación y la crítica para instalarse, gracias a la seducción de la Eva moderna, en la comodidad de la vida burguesa. Con **EL HIJO**, Leobardo inicia una segunda etapa de trabajos en la cual se cuestionará fuertemente la función de la pareja y de la familia en la configuración de la sociedad moderna. La primera impresión del cineasta parece devastadora: la esperanza de la llegada del hijo deseado será el origen del individualismo y el desinterés de las cómodas familias burguesas.

Israel Rodríguez

DIRECCIÓN
GUIÓN
Leobardo López Aretche
FOTOGRAFÍA
Milosh Trnka
REPARTO
Raúl Herrera
Tania de Vinós

PRODUCCIÓN
Centro Universitario de Estudios
Cinemátograficos - CUEC
DISTRIBUCIÓN
Dirección General de Actividades
Cinemátograficas UNAM



CATARSIS is a small piece of conceptual cinema, a montage exercise in which the central idea is developed through juxtaposing elements; an audiovisual triptych, a filmic scream. After some years of experimentation and inward reflection, circa June, 1968, Leobardo López shoots a film which mixes his most personal concerns with an emerging political transformation.

The fifth of Leobardo's films is the first political-aesthetic manifest for independent Mexican cinema in the sixties. As its title suggests, the film aims to bring purification through tragic devastation, horror, and rage. And this filmic-dialectic process seeks liberation (of the filmmaker, of the subject on screen, of the viewer) as the result of being exposed to an intense and brief delivery of images and sounds.

Israel Rodríguez

CATARSIS

CATHARSIS

MÉXICO
1968

4'25"
35mm
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN

Leobardo López Aretche

FOTOGRAFÍA

Flavio Martínez

Marcelo López

EDICIÓN

Antonio Solórzano

MÚSICA

Beethoven

Coros de la República
Federal Alemana,
música del Congo

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC

DISTRIBUCIÓN

Dirección General de Actividades
Cinematográficas UNAM

CATARSIS es una pequeña pieza de cine conceptual; un ejercicio de montaje en el que la idea central se elabora mediante la yuxtaposición de elementos; un tríptico audiovisual, un grito cinematográfico. Tras algunos años de experimentación y reflexión interiorista, Leobardo López realiza hacia junio de 1968 una propuesta que mezcla por primera vez sus preocupaciones más íntimas con una incipiente transformación política.

La quinta obra de Leobardo es el primer manifiesto estético-político del cine independiente mexicano de los años sesenta. Como su nombre lo indica, la cinta trata de generar una purificación mediante la devastación trágica, el terror y la rabia. En este proceso filmico-dialéctico se busca la liberación (del cineasta, del sujeto en la pantalla y del espectador) como el resultado de haberse expuesto a una descarga intensa y breve de imágenes y sonidos.

Israel Rodríguez



subjectivity against the world. According to film critic Jorge Ayala Blanco, in *S.O.S.* “the cataclysmic vision of the act of being unable to defecate implies an impossibility to establish contact with outer reality [...] not being able to truly be born and wanting to go back into the seclusion of the motherly womb.”

Israel Rodríguez

Without a doubt, **S.O.S.** is the most experimental of his films. With a running length of only a few seconds of sheer filmic angst, a young man in fetal position twists and turns while he listens to the sound of machine guns; then, he stands up and tries to defecate but he can't, so he goes back to his original position. The edition work undoubtedly manages to convey the feeling of anguish produced by the annihilating clash of a

S.O.S.

MÉXICO

1967

1'8"

16mm

byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

Leobardo López Aretche

EDICIÓN

Héctor H. López

REPARTO

José López

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC

DISTRIBUCIÓN

Dirección General de Actividades
Cinematográficas UNAM

S.O.S. es sin duda el más experimental de todos. La obra dura apenas segundos de angustia cinematográfica. En ella, un joven se retuerce en posición fetal mientras escucha sonidos de ametralladoras; se levanta e intenta defecar, al no conseguirlo, vuelve a su posición original. El trabajo de edición logra indudablemente comunicar el sentimiento de angustia en el enfrentamiento de la subjetividad aniquilada con el mundo. Según el crítico Jorge Ayala Blanco, en *S.O.S.*, “la visión cataclísmica del acto de no poder defecar significa no poder entrar en contacto con la realidad exterior [...] no poder nacer verdaderamente y desear volver al claustro materno”.

Israel Rodríguez



experienced by his protagonist are just as real as his precarious actual condition.

Israel Rodríguez

A short film based on the Franz Kafka story of the same title about a man (Felipe Casanova) who suffers in the cold of his humble room, after running out of coal for the chimney. In his third short film, Leobardo López begins experimenting with superposing narrative times and the presentation of alternative realities. By showing moments of agony on the screen, the filmmaker introduces an indeterminate area in which hallucinations

EL JINETE DEL CUBO CUBE RIDER

MÉXICO

1966

8'

16mm

by

DIRECCIÓN

Leobardo López Aretche

GUIÓN

Leobardo López Aretche
basado en el cuento homónimo
de Franz Kafka

FOTOGRAFÍA

Pablo García
Leobardo López Aretche

MÚSICA

Luigi Nono
Antón Weber
Bruno Maderna

REPARTO

Felipe Casanova
Sara Oliva
Aniceto Luna

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC

DISTRIBUCIÓN

Dirección General de Actividades
Cinematógraficas UNAM

Cortometraje basado en el cuento homónimo de Franz Kafka sobre un hombre (Felipe Casanova) que sufre de frío en su pobre cuarto, pues se le ha terminado el carbón para la chimenea. En su tercer cortometraje, Leobardo López comienza a experimentar con la superposición de tiempos narrativos y con la presentación de realidades alternativas. Al poner en la pantalla los momentos de la agonía, el cineasta introduce un punto de indeterminación donde las alucinaciones de su protagonista serán tan reales como su precaria condición terrenal.

Israel Rodríguez



element here are glances. The camera sheds a glance on animals which in turn glance back at the camera. The glance of death represents both the beginning and the end.

Israel Rodríguez

PANTEÓN, NO. 45, the second short film by still young filmmaker Leobardo López, is an exercise in filmic montage. Through the sober eyes of death we approach the lavish *décor* of a cemetery. The score of the film transports the viewer from the religious, to the comical, to the satirical. The film slowly becomes an eminently ludic exercise in which cherubs' derrieres are exposed along with images of caged animals. The constant

PANTEÓN, NO. 45

CEMETERY 45

MÉXICO
1966

5'
16mm
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
Leobardo López Aretche
Música Carlos Cabello Wallace
Luis Barranco

PRODUCCIÓN
Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC
DISTRIBUCIÓN
Dirección General de Actividades
Cinematógraficas UNAM

PANTEÓN, NO. 45, segundo corto del aún joven cineasta Leobardo López, es un ejercicio filmico de montaje. A través de los ojos sobrios de la muerte nos acercamos a la fastuosa decoración de un cementerio. La musicalización de la cinta desplaza al espectador de lo religioso a lo cómico, a lo satírico. La cinta poco a poco se vuelve un ejercicio eminentemente lúdico en el que los traseros de los querubines son expuestos junto con imágenes de animales enjaulados. La mirada es la constante. La cámara mira a los animales que a la vez miran la cámara. La mirada de la muerte es principio y final.

Israel Rodríguez

LAPSO

LAPSE



of the film, even taking the place of the main character himself, while the off-screen voice becomes more and more distressed. In his first filmic statement, Leobardo appears to rule there is nothing else but a terrible awareness of existing in the world and in society, nothing but living and experiencing the consciousness of modern man, buried in loneliness and emptiness.

Israel Rodríguez

The first production of Leobardo's shows us a day in the life of a young man (Aristides Coen) and his everyday struggle with the world. Tormented about his own immersion in the depths of a shitty everyday life, the protagonist roams the streets of Mexico City while narrating the profound nausea his surroundings drive him to. Exhausted by his clashing against the world, noise and chaos set in until they become the actual protagonists

MÉXICO
1965

10'
16mm
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
FOTOGRAFÍA
Leobardo López Aretche
EDICIÓN
Héctor H. López
REPARTO
Aristides Coen

PRODUCCIÓN
Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC
DISTRIBUCIÓN
Dirección General de Actividades
Cinematográficas UNAM

La primera producción de Leobardo nos muestra el día en la vida de un joven (Aristides Coen) en su enfrentamiento cotidiano con el mundo. Atormentado por hundirse en la mierda de la existencia cotidiana, el protagonista deambula por las calles de la Ciudad de México, mientras narra la profunda náusea que siente hacia su entorno. En el enfrentamiento agotador con el mundo, el ruido y el caos se insertan hasta llegar a ser más protagonistas que el protagonista mismo, y la voz en off se muestra más y más angustiosa. Como el primero de sus enunciados filmicos, Leobardo parece decir que no hay nada, sólo la terrible condena de existir en este mundo y en esta sociedad, vivir y sentir la conciencia del hombre moderno hundido en la soledad y el vacío.

Israel Rodríguez



**CLÁSICOS
RESTAURADOS
PAULO ROCHA**

RESTORED CLASSICS
PAULO ROCHA

CLÁSICOS RESTAURADOS

RESTORED CLASSICS

The section Restored Classics rediscovers an important part of our filmic heritage by rescuing some jewels from international archives. Thanks to the collaboration of the UNAM Film Archives (Filmoteca) and the Portuguese Cinematheque, during our sixth edition we present a program—supervised by Pedro Costa—devoted to the work of Portuguese filmmaker Paulo Rocha.

PAULO ROCHA

(1935 - 2012)

Considered the cornerstone of Portuguese New Cinema, he studied law in Lisbon before entering the Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) in Paris, where he studied Film Direction between 1959 and 1961. After his graduation, he collaborated with Jean Renoir in *Le caporal épingle* (The Elusive Corporal) (1961). Then, he came back to Portugal to collaborate with Manoel de Oliveira in *Acto da primavera* (Rite of Spring) and *A caça* (The Hunt). Even though his debut with the film *Os verdes anos* (The Green Years) (1963) was a great success, Rocha didn't get to launch another film (to the exception of some short films in the 70's devoted to De Oliveira's work) until 1966, when he premiered *Mudar de vida* (Change of Life). In 1975, he travelled to Japan, where he worked as a cultural attaché to the Portuguese Embassy until 1983. In 1998, he premiered *O Rio do Ouro* (Golden River) with a script of his authorship written three decades earlier. He died at 77 years of age in his native city.

CONSIDERED THE
CORNERSTONE OF PORTUGUESE
NEW CINEMA

La sección Clásicos restaurados redescubre parte importante de nuestro patrimonio cinematográfico al rescatar algunas joyas de archivos internacionales. Gracias a la colaboración con la Filmoteca UNAM y con la Cinemateca Portuguesa, durante nuestra sexta edición presentamos un programa del cineasta portugués Paulo Rocha supervisado por el realizador Pedro Costa.

PAULO ROCHA

(1935 - 2012)

Es considerado la piedra angular del nuevo cine portugués. Estudió leyes en Lisboa antes de asistir al Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en París, donde estudió Dirección entre 1959 y 1961. Despues de graduarse colaboró con Jean Renoir en *Le caporal épingle* (The Elusive Corporal) (1961). Luego volvió a Portugal para colaborar con Manoel de Oliveira en *Acto da primavera* (Rite of Spring) y *A caça* (The Hunt). Aunque su de-

ES CONSIDERADO LA PIEDRA
ANGULAR DEL
NUEVO CINE PORTUGUÉS

but con la película *Os verdes anos* (The Green Years) (1963) fue un gran éxito, Rocha no lanzó otra película hasta 1966 —a excepción de algunos cortos en los años setenta dedicados a la obra de De Oliveira—, cuando estrenó *Mudar de vida* (Change of Life). En 1975 viajó a Japón, donde trabajó como agregado cultural de la embajada portuguesa hasta 1983. En 1998 estrenó *O Rio do Ouro* (Golden River) con un guión de su autoría escrito tres décadas antes. Murió a los 77 años en su ciudad natal.





of the scene, the administration of sentimental suspense as to the distance between the characters and their unavoidable reunion, the semantic precision in the first dialogue the couple has had in years). The potential melodrama that articulates the story will have its own development; and there will be an unexpected twist that will change the course of the main character, which in turn will also lead to a change of scenery. Life at sea will be substituted by life by the rivers. That change doesn't weaken the point of view of Rocha's recording and describing the dignity of fishermen and workers, which can be corroborated in several sequences like the numerous, almost documentary, instances in which men prepare their nets, row their boats, and come back from the sea after a day's work, or also in the moments of leisure in which the community sings and dances at the center of the village. To film the experience of labor, on the one hand, and to link it to the experience of falling out of love demands enough sociological shrewdness to perceive the place loving consolation has for common men. It's because of this that a popular sensibility shines through the film, frame after frame.

Roger Koza

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Se eu fosse ladrão, roubava (If I Were a Thief... I'd Steal) (2011), *Vanitas* (2004), *A raiz do coração* (The Heart's Root) (2000), *O Rio do Ouro* (Golden River) (1998), *O desejado* (1988), *A Ilha de Moraes* (1984), *A ilha dos amores* (1982), *Mudar de vida* (Change of Life) (1966), *Os verdes anos* (The Green Years) (1963)

262

MUDAR DE VIDA

CHANGE OF LIFE

PORTRUGAL

1966

94'
35mm
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
Paulo Rocha
FOTOGRAFÍA
Elsa Roque
EDICIÓN
Margareta Mangs
Paulo Rocha
SONIDO
Alfredo Tropa
MÚSICA
Carlos Paredes
REPARTO
Geraldo D'el Rey
Isabel Ruth
Maria Barroso
João Guedes
Nunes Vidal
Mário Santos
Constança Navarro
Jose Braz
Antonio Coelho
Soares Couto
Ilídio Batista
Antonio Pinho

PRODUCCIÓN
Produções Cunha Telles
DISTRIBUCIÓN
Cinemateca Portuguesa -
Museu do Cinema

La segunda película de Paulo Rocha, un punto de referencia para muchísimos de los directores lusitanos de nuestro tiempo (la restauración de la copia fue supervisada por Pedro Costa), cuenta la historia de un soldado que después de mucho tiempo de luchar en África regresa a su pueblo natal para llevarse la sorpresa de que su esposa se ha juntado con su hermano mayor y ha tenido familia (el momento en el que se reencuentran en un bosque es cinematográficamente perfecto: ritmo de la escena, administración del suspenso sentimental respecto de la distancia entre los personajes y el inevitable acercamiento, precisión semántica del primer diálogo que tiene la pareja después de años). El potencial melodrama que articula el relato tendrá su propio desarrollo, y habrá un giro inesperado que cambiará el derrotero del personaje principal, lo que llevará también a un cambio de escenario. La vida en el mar será sustituida por la vida al lado de los ríos. Ese cambio no debilita el punto de vista de Rocha, que registra y describe la dignidad de los pescadores y trabajadores, y que se puede constatar en varias secuencias, como las reiteradas instancias casi documentales en las que los hombres preparan sus redes, reman en sus botes y vuelven del mar con su labor cumplida, o también en los momentos de ocio en los que toda la comunidad baila y canta en el centro del pueblo. Filmar la experiencia del trabajo por un lado y ligarla a su vez al desamor exige una clarividencia sociológica que advierta el lugar que ocupa para los hombres comunes el consuelo amoroso. Es por eso que una sensibilidad popular resplandece plano tras plano.

Roger Koza



in which the naivety of the newcomer is revealed; the scene takes place at the entrance of the building in which the young woman works and the gag is of an unforgettable candidness. The evolution of the love relationship between the shoemaker and the maid comes with Julio's slow, and perhaps failed, learning about a way of life that will remain, inexorably, alien to him. The unsuspected outcome of the film can be guessed indirectly during the times of leisure, even during the beautiful outings of the lovers through the streets of Lisbon and its outskirts. In those pleasant instances we find, paradoxically cyphered, that which sets the lovers apart; the progressive narrative tension—that, in the end, surprises us—advances through circumstantial details hidden by the evident fondness with which Rocha treats his characters and the formal delight with which he records their motion both in the urban and domestic spaces. Each outing results in a framing lesson—see, for instance, the boat trip, or the high-angle shots at the end, that deliberately affirm the incompatibility between the protagonist and the modern rules of the city.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

1965 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Largometrajes, Mención Especial 1964 Festival
Internacional de Cine de Locarno, Competencia Internacional, Mejor Primer Largometraje

The notable first work of Rocha, a title that ended up being the kick off of what became known as the New Portuguese Cinema, tells the story of a young country boy called Júlio who arrives in Lisbon looking for work and a new horizon while staying with his uncle, a secondary character who nonetheless has the prerogative of being the narrator. The moment Julio meets Ilda, a domestic employee who will be his first love, is also the instant

OS VERDES ANOS

THE GREEN YEARS

LOS AÑOS VERDES

PORTRUGAL

1963

88'
35mm
byn

DIRECCIÓN
PAULO ROCHA
GUIÓN
PAULO ROCHA
FOTOGRAFÍA
LUC MIRO
EDICIÓN
MARGARETA MANGS
SONIDO
HELIODORO PIRES
MÚSICA
CARLOS PAREDES
REPARTO
RUI GOMES
ISABEL RUTH
RUY FURTADO
PAULO RENATO

PRODUCCIÓN
PRODUÇÕES CUNHA TELLES
DISTRIBUCIÓN
CINEMATECA PORTUGUESA -
MUSEU DO CINEMA

La notable ópera prima de Rocha, título que resultó ser el puntapié inicial de lo que se conoció como nuevo cine portugués, cuenta la historia de un joven de campo llamado Júlio que llega a Lisboa en busca de trabajo y un nuevo horizonte mientras se hospeda en lo de su tío, personaje secundario que no obstante tiene la prerrogativa de ser el narrador. El momento en el que Júlio conoce a Ilda, una empleada doméstica que será su primer amor, es también el instante en el que se revela amorosamente la candidez del recién llegado: la escena tiene lugar en la entrada del edificio en el que trabaja la joven y el gag es de una ternura inolvidable. La evolución de la relación amorosa entre el zapatero y la mucama viene acompañada del lento aprendizaje, acaso fallido, por parte de Júlio, acerca de una forma de vida que le será inexorablemente ajena. El insospechado desenlace del film puede advertirse sesgadamente durante los tiempos de ocio, incluso durante los hermosos paseos de los enamorados por las calles de Lisboa y sus suburbios. En esas instancias placenteras se cifra paradójicamente aquello que diferencia a los amantes; es que en los detalles circunstanciales avanza la progresiva tensión narrativa que sorprende en el cierre, disimulada por el ostensible cariño con el que trata Rocha a sus personajes y el deleite formal con el que se registra el desplazamiento de estos en el espacio tanto urbano como doméstico. Cada paseo resulta una lección de encuadre: véanse el paseo en barco o los planos en picado del final, que afirman deliberadamente la incompatibilidad entre el protagonista y las reglas modernas de la ciudad.

Roger Koza



FUNCIONES ESPECIALES

SPECIAL FEATURES



conviction and its exercise. It's just that Paulina wants to leave everything and travel to the Argentinean province of Misiones to offer herself and thus change reality—to believe is to act. The father, an important politician, believes change depends on the congress and its laws. Utopia and pragmatism, or Paulina and her father.

The narrative time is marked by the interview of a woman psychologist with Paulina. The poetics chosen to tell the story juxtaposes fragments of tales that are told backwards until what happened to Paulina is revealed. Firstly, the promising lawyer left her doctorate studies and a career in law to teach in a special civil formation program in a town in Misiones. Then, after the first 20 minutes, the film uncovers the traumatic chore of the story lived by the protagonist: Paulina was raped by a man and some of her students. What will she do? How will she react? Paulina's general response is unexpected and there will be no lack of uncanny readings. People will say that Paulina is a crazy woman, a fanatic, a pervert, a hero.

There's an important staging decision in the first segment: the rape is seen consecutively from two opposing points of view. The duplication of the scene exteriorizes Paulina's subjective posture. Without knowing why, she wants to understand the perpetrators of her rape, and *La patota* will be nothing else but the systematic follow up of that effort to comprehend sustained by a political conviction that confronts its own limits and drives crazy anyone who distances him or herself from his or her own beliefs.

Fonzi's work is fascinating. The young actress sustains the film with each of her gestures and her entire body. Her character is nothing else but the living body of an ideal.

Roger Koza

268

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival de Cannes, Semana de la Crítica, Competencia de Largometrajes, Gran Premio Nespresso, Premio FIPRESCI; Festival de Cine de Lima - PUCP, Competencia Oficial Ficción, Mejor Guión; Festival de Biarritz, Sección Oficial, Mejor Actriz; Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Premio Horizontes Latinos, Premio Otra Mirada, Premio EZAE de la Juventud; Festival Internacional de Cine de Chicago, Competencia Internacional, Premio Especial del Jurado; Festival Internacional de Cine del Cairo, Competencia Internacional, Pirámide de Bronce; Festival Internacional de Cine de Turín, Mejor Actriz, Mención Especial del Jurado

FILMOGRAFÍA SELECTA

La patota (Paulina) (2015), *El estudiante* (The Student) (2011)

LA PATOTA

PAULINA

ARGENTINA - BRASIL -
FRANCIA
2015

103'
hd
color

DIRECCIÓN

Santiago Mitre

GUIÓN

Santiago Mitre

Mariano Llinás

FOTOGRAFÍA

Gustavo Biazzi

EDICIÓN

Delfina Castagnino

Leandro Aste

Joana Collier

SONIDO

Santiago Fumagalli

Federico Esquerro

Edson Secco

MÚSICA

Nicolás Varchausky

REPARTO

Dolores Fonzi

Oscar Martínez

Esteban Lamoth

Cristian Salguero

PRODUCCIÓN

La Unión de los Ríos

Lita Stantic Producciones

Full House

Videofilmes

Storylab

DISTRIBUCIÓN

Versatile

El inicio de *LA PATOTA* es un extenso plano secuencia de varios minutos en el que Paulina (Fonzi) y su padre (Oscar Martínez) discuten. El tema es uno sólo: el futuro inmediato de Paulina. Las marcas en el espacio son notables y la retórica empleada en el intercambio argumentativo está a la altura de las circunstancias. En ese pasaje se evidencia parte del tema que le importa a Mitre en esta ocasión: el papel de la convicción política y su ejercicio. Es que Paulina quiere dejar todo y viajar a Misiones a poner el cuerpo y así cambiar la realidad. Creer es actuar. El padre, un político importante, cree que los cambios dependen de un congreso y sus leyes. Utopía y pragmatismo, o Paulina y su padre.

El tiempo narrativo está marcado por la entrevista de una psicóloga a Paulina. La poética elegida para contar yuxtapone fragmentos de relatos que van de atrás para adelante hasta revelar qué sucedió con Paulina. En principio, la promisoria abogada dejó un doctorado y una carrera jurídica para ejercer la docencia en un programa especial de formación ciudadana en un pueblo de Misiones. Así, pasados los primeros 20 minutos, el film descubre el núcleo traumático de la protagonista: Paulina fue violada por un hombre acompañado de algunos de sus alumnos. ¿Qué hará? ¿Cómo responderá? La respuesta general de Paulina es inesperada y no faltarán lecturas inauditas. Se dirá que Paulina es una loca, una fanática, una perversa, una heroína.

Hay una decisión notable de puesta en escena en el primer segmento: la violación se ve consecutivamente desde dos puntos de vista opuestos. La duplicación de la escena exterioriza la posición subjetiva de Paulina. Sin saber por qué, ella quiere comprender a los perpetradores de su violación, y *La patota* no será otra cosa que el seguimiento sistemático de ese esfuerzo de comprensión, sostenido por una convicción política que confronta su propio límite y que desquicia en buena medida a todo aquel que tome una distancia de sus propias creencias.

El trabajo de Fonzi es fascinante. La joven actriz sostiene la película en cada gesto y con todo su cuerpo. Su personaje no es otra cosa que el cuerpo viviente de una convicción.

Roger Koza

269



nists, spies. The problems around Capital are the subject of cinema because those are the problems of our world. The sequence chosen by Andersen to show the place of money is fabulous: faces and numbers in Marcel L'Herbier's *L'Argent*.

In principle, this *rhizomatic* essay represents the creative surplus of a course given by the filmmaker on philosopher Gilles Deleuze's two extraordinary volumes entitled *Studies on Cinema*. However, the film is not an academic translation of those texts, but rather a playful and cinema-loving appropriation of them. The two famous theses that divide the periods of cinema, related to two states of the image as far as movement and time goes, are barely glimpsed here. Andersen quotes Deleuze without following a specific order, and chooses to illustrate Deleuzian concepts in his own terms.

Examples: a great moment comes when Andersen shows an affirmation by Deleuze on a certain raving condition of conversations as such. The choice to close that portion with a fragment of Leo McCarey's *Nobleza obliga* is proof of Andersen's cinema-loving elegance. An abstruse quotation taken from page 82, in the first volume ("The Spirit had not left Nature, it animated all non-organic life; but it can only discover and reencounter itself in her like the Spirit of Evil scorching all of Nature"), is illuminated when Andersen introduces first a sequence of *The Testament of Doctor Mabuse* and then complements it with archive images of World War II.

Filmic quotes are plentiful, from *The Shanghai Express* to *24 City*, from *The Birth of a Nation* to *My American Friend*, from *Pale Flower* to *Millennium Mambo*, almost each of them illustrates some or other Deleuzian concept and also accumulates more evidence to give enough motive to subscribe to the Deleuzian thesis that orchestrates the spirit of the essay—cinema must restore our belief in the world.

Roger Koza

270

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Vancouver; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; RIDM. Festival Internacional de Cine Documental de Montreal; CPH: DOX. Festival Internacional de Documentales de Copenhague

FILMOGRAFÍA SELECTA

The Thoughts That Once We Had (2015), *Reconversão* (2012), *Los Angeles Plays Itself* (2003), *Red Hollywood* (1995), *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (1975)

THE THOUGHTS THAT ONCE WE HAD

LOS PENSAMIENTOS QUE UNA VEZ
TUVIMOS

ESTADOS UNIDOS

2015

105'

hd

color y b/n

DIRECCIÓN

Thom Andersen

EDICIÓN

Thom Andersen

Christine Chang

Andrew Kim

SONIDO

Andrew Kim

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Thom Andersen

Primera intuición, premisa de apertura, no explícita pero demostrada: el siglo XX sin el cine es irrepresentable. Corolario: ser en el mundo, en ese periodo, fue ser imagen en movimiento, tiempo capturado en su devenir. Los 30 minutos iniciales no admiten duda; los personajes conceptuales desfilan a partir de distintos clips del cine silente y son los protagonistas de todo un siglo: proletarios, managers, capitalistas, comunistas, espías. El problema del Capital es el tema del cine, porque es el de nuestro mundo. La secuencia elegida por Andersen para mostrar el lugar del dinero es fabulosa: los rostros y los números en *L'Argent* de Marcel L'Herbier.

En principio, este ensayo rizomático es el excedente creativo de un curso dictado por el realizador sobre los dos extraordinarios volúmenes de *Estudios sobre cine* del filósofo Gilles Deleuze. No se trata aquí de una traducción académica sino más bien de una apropiación lúdica y cinéfila. Las dos famosas tesis que dividen los períodos del cine, relacionada con dos estados de la imagen en tanto movimiento y tiempo, apenas se vislumbran. Andersen cita a Deleuze sin seguir un orden específico, y elige ilustrar algunos conceptos deleuzianos en sus propios términos.

Ejemplos: un gran momento es cuando Andersen muestra una afirmación de Deleuze sobre cierta condición delirante de la conversación como tal. La elección de cierre de ese pasaje con el fragmento de *Nobleza obliga* de Leo McCarey es una prueba de la elegancia cinéfila de Andersen. Una cita abstrusa de la página 82 del primer tomo ("El Espíritu no había dejado a la Naturaleza, animaba toda la vida no orgánica, pero sólo puede descubrirse y reencontrarse en ella como el espíritu del mal abrasando a la Naturaleza entera") se ilumina cuando Andersen introduce primero una secuencia de *El testamento del Doctor Mabuse* y luego complementa con imágenes de archivo de la Segunda Guerra Mundial.

Las citas cinematográficas son profusas: de *El expreso de Shanghái* a *24 City*, de *El nacimiento de una nación* a *Mi amigo americano*, de *Pale Flower* a *Millennium Mambo*, y casi todas vienen a ilustrar algún concepto de Deleuze, como también a acumular más evidencia que dé motivos suficientes para adscribir la tesis deleuziana que orquesta el espíritu del ensayo: el cine debe restaurar nuestra creencia en el mundo.

Roger Koza



none other than the wind, and nobody but Sion Sono would ever think to show POV-shots of this natural phenomenon as if it were some open-air stalking shark. This whole sequence offers a master class on edition and shooting—each frame flaunts precision, each camera movement shows an active imagination.

From then on, Mitsuko will escape from this killer until we no longer know if everything is a dream or even if she is who she thinks she is. Sono explicitly shows a philosophical theory about parallel lives (and alternative identities) which will force the tale to become a set of changing situations (a marriage, an athletic race, a battle between teachers and students, among other events) which illustrate the thesis about different potential worlds.

In **REAL ONI GOKKO**, it is clear that all these possible worlds are almost-exclusively populated by women and the absence of men is not random, which can be seen at the end, when the director offers a new interpretative layer related to some sort of critical reading on global contemporary culture and how it is inexorably intertwined within the matrix of permanent spectacle. In this sense, the ironic treatment of violence becomes particularly relevant. Here, violence is far from merely symbolic, and (humorous) gore becomes a constant logic of representation. But violence becomes so hyperbolic that its own excess helps to exorcize it; this is a peculiar form of distancing which puts into ridicule the naturalist passion of its representation.

The creativity of this director is both infinite and unpredictable. A programmatic recursion and a ludic and clever appropriation of film genres contrive to maintain a vertiginous narrative rhythm while current and relevant philosophical issues are also discussed.

Roger Koza

272

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 BiFan. Festival Internacional de Cine Fantástico de Bucheon; Festival Internacional de Cine Fantasia Montreal, Mejor Película, Mejor Actriz, Mención Especial; Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges; Festival Internacional de Cine de Chicago

FILMOGRAFÍA SELECTA

Real Oni Gokko (TAG) (2015), *Hiso hiso boshi* (The Whispering Star) (2015), *Eiga: minna! Esupâ da yo!* (The Virgin Psychics) (2015), *Shinjuku suwan* (2015), *Love & Peace* (2015), *Tokyo Tribe* (2014), *Jigoku de naze warui?* (Why Don't You Play In Hell?) (2013), *Kenkichi* (2012), *Himizu* (2011), *Koi no tsumi* (Guilty Of Romance) (2011), *Tsumetai nettaigo* (ColdFish) (2010), *Ai no mukidashi* (Love Exposure) (2008), *Kikyô kurabu, sonogo* (2006), *Kymyô na sâkasu* (Strange Circus) (2005), *Noriko no shokutaku* (Noriko's Dinner Table) (2005), *Jisatsu sâkuru* (Suicide Club) (2001), *Dankon: The Man* (1998), *Heya* (1992), *Jitensha toiki* (Bicycle Sights) (1990)

AUTOCINEMA

REAL ONI GOKKO

TAG

TAG

JAPÓN

2015

85'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Sion Sono

FOTOGRAFÍA

Maki Ito

EDICIÓN

Junichi Ito

SONIDO

Hajime Komiya

MÚSICA

Tomoatsu Kikuchi

REPARTO

Reina Triendl

Mariko Shinoda

Erina Mano

Yuki Sakurai

Maryjum Takahashi

Sayaka Isayama

Aki Hiraoka

Ami Tomite

Mika Akizuki

Makoto Kikuchi

Seia Yasuda

Akari Ozawa

Kanon Miyahara

Cyborg Kaori

Hikaru Horiguchi

Chihiro Shibata

PRODUCCIÓN

Masayuki Tanishima

Takahiro Ohno

DISTRIBUCIÓN

Shochiku Intl.

Tokio

Un delirio absoluto, el cual se verifica en la secuencia inicial: un grupo de estudiantes adolescentes va de paseo en el autobús escolar por una zona pintoresca de bosques y montañas hasta que, de la nada, un asesino invisible acaba con la vida de todos los presentes en el vehículo a excepción de Mitsuko, una joven sensible que en el momento de la desgracia grupal se agacha a buscar un lápiz con el que escribe sus poemas. El asesino en cuestión es el viento, y solamente a Sion Sono se le puede ocurrir filmar subjetivas de este fenómeno natural como si se tratara de un tiburón que acecha por los aires. La secuencia completa es una clase de montaje y registro: cada encuadre ostenta precisión; cada movimiento de cámara denota imaginación.

De ahí en más, Mitsuko escapará del asesino hasta no saber si se trataba de un sueño o si ella misma es quien cree ser, ya que Sono postulará explícitamente una teoría filosófica sobre vidas paralelas (e identidades contingentes) que empujará al relato a convertirse en un conjunto de situaciones cambiantes (un casamiento, una carrera de atletismo, una batalla entre profesores y alumnos, entre otros eventos) ilustrativo de la tesis de los mundos posibles.

Lo que está claro en **REAL ONI GOKKO** es que cada mundo posible está poblado casi exclusivamente por mujeres, y la ausencia masculina no es para nada azarosa, como se puede constatar en el desenlace, en el que se propone una nueva capa interpretativa en sintonía con una forma de lectura crítica acerca de la cultura contemporánea global atravesada inexorablemente por la matriz del espectáculo permanente. En este sentido, el tratamiento irónico sobre la violencia es particularmente relevante. La violencia dista de ser meramente simbólica, ya que el *gore* (humorístico) es aquí una lógica de representación constante. Pero la violencia es tan hiperbólica que se conjura en su propio exceso, un método peculiar de distanciamiento que ridiculiza el fervor naturalista por su representación.

La creatividad del director resulta tan inagotable como impredecible. La puesta en abismo programática y la apropiación lúdica y lúcida de los géneros cinematográficos sostienen un ritmo narrativo vertiginoso, al mismo tiempo que no se renuncia a proponer ciertos tópicos filosóficos de importancia y actualidad.

Roger Koza

MATINÉ INFANTIL IMCINE

MORNING PRESENTATIONS FOR CHILDREN
IMCINE

In FICUNAM we are proud of knowing that since our very first edition we have cared about sharing a new cinematic experience for our youngest audience—children.

It's because of this that in our sixth edition we celebrate them and we offer to them, together with the Mexican Film Institute, a space of Mexican short films that sometimes are not screened in commercial theatres in our city.

Fernanda Becerril
General Coordinator
FICUNAM

En FICUNAM nos enorgullece saber que desde nuestra primera edición nos preocupamos por compartir una nueva experiencia cinematográfica para nuestro público más joven: los niños.

Es por eso que en nuestra sexta edición lo celebramos y ofrecemos, en conjunto con el Instituto Mexicano de Cinematografía, un espacio para cortometrajes mexicanos que a veces no cuentan con exhibición en las salas comerciales de la ciudad.

Fernanda Becerril
Coordinadora General
FICUNAM

274

EL ARMADILLO FRONTERIZO · THE BORDER ARMADILLO

MÉXICO
2009

7'
hd
color

DIRECCIÓN
Miguel Anaya Borja



En el desierto de Chihuahua, un armadillo bastante ingenioso pero con mala suerte, tendrá que cruzar la frontera y enfrentarse a los peligros detrás de ésta para traer comida a su nueva y numerosa familia.

In the Chihuahua desert, an ingenious but unlucky armadillo has to cross the border and face the dangers beyond to bring back food to its new large family.

LOS ASES DEL CORRAL · BARNYARD ACES

MÉXICO
2013

10'
hd
color

DIRECCIÓN
Irving Sevilla
Manuel Báez



Avelita es una polluela que quiere una rocola pero su abuelo quiere un músico para su fonda. Avelita se sale con la suya pero no imagina las consecuencias. Entonces tendrá que valerse de su ingenio y de la ayuda de tres músicos para poner las cosas en orden.

A lively little chick, Avelita, wants a jukebox to jazz up her grandpa's diner; however, granddad wants to hire a musician. At the end, Avelita gets away and gets the jukebox, but she could never imagine the consequences. She will have to use all of her wit, and the help of three musicians, to set things right again.

DEFECTUOSOS · DEFECTIVE

MÉXICO
2009

8'
hd
color

DIRECCIÓN
Gabriela Martínez Garza
Jon Fernández López



Un viejo titiritero se dedica a recoger muñecos con defectos abandonados en los basureros. Con dedicación, convierte a estos personajes en simpáticas marionetas que ahora protagonizan su show teatral callejero y vuelven a ser juguetes apreciados por los niños.

An old puppeteer spends his time collecting defective dolls abandoned in trash yards. With dedication, he turns these dolls into cute marionettes to star in a street theatre show and be, once again, appreciated toys by children.

EL MAESTRO Y LA FLOR · THE TEACHER AND THE FLOWER

MÉXICO
2013

9'
hd
color

DIRECCIÓN
Daniel Irabien

276



En un momento egoísta y violento, el Maestro encuentra un refugio cuidando una flor. Pero al llegar el amor a su vida, deberá decidir si lo arriesga todo.

In an egoist and violent era, the Teacher finds peace taking care of a flower. But when the love of his life arrives, he'll have to decide if he's ready to risk it all.

LA MÁQUINA · THE MACHINE

MÉXICO
2014

4'
hd
color

DIRECCIÓN
René David Reyes García



Don Juan es un inventor que vive junto con su hijo Diego, quien ama la naturaleza. Después de probar su máquina para fabricar pasteles, Diego no tardará en ver las consecuencias que el invento de su padre causará al medio ambiente.

Don Juan is an inventor who lives together with his son, Diego, a lover of nature. After trying his machine to make cakes, Diego will soon see the consequences the invention of his father will have on the environment.

OLAS DEL CIELO · WAVES FROM THE SKY

MÉXICO
2013

7'
hd
color

DIRECCIÓN
Gildardo Santoyo
del Castillo



Pedro, un pájaro que no vuela en sincronía con su parvada, decide volar solo. En una playa, la alegre tortuga Francisca le enseñará a conectarse con su ritmo y armonía.

Pedro, a bird who cannot fly in sync with his flock, decides to branch out on his own. After plummeting to a beach, Francisca, the friendly sea turtle will teach him to connect with rhythm and harmony.

277

UN PASO HACIA EL CAMALEÓN · A STEP TOWARDS THE CHAMELEON

MÉXICO
2014

6'
hd
color

DIRECCIÓN
Francisco Fuentes Lara



Dar un paso es algo cotidiano. Sobre todo para Omar, quien va abriéndose camino por la selva hasta que encuentra un camaleón. Omar entra en una crisis existencial, donde un simple paso le hace cambiar su percepción de la realidad.

To take a step is an everyday activity which we do without even realizing it; that's the case specially for Omar, who is opening his way through a jungle trail. Then, all of a sudden he stops to examine a chameleon. A simple step sets Omar into an existential crisis and changes his perception of reality.

LAS TARDES DE TINTICO · TINTICO'S AFTERNOONS

MÉXICO
2012

9'
hd
color

DIRECCIÓN
Alejandro García Caballero



Quebrada de Acapulco: unos mosquitos adictos a la música tratan de devolverle la alegría a un viejo maestro de la rumba.

Quebrada Cliff in Acapulco: a group of mosquitoes addicted to tropical music try to bring happiness back into a rumba director's life.

EL TROMPETISTA · THE TRUMPETER

MÉXICO
2012

10'
hd
color

DIRECCIÓN
Raúl Robin Morales



Un trompetista atrapado en una banda de guerra descubre su poder creador y, mediante la expresión de su individualidad, encuentra la libertad.

A trumpeter stuck in a military band discovers his creative powers and finds freedom through expressing his own personality.

XÁNI XÉPIKA (¡ESTE FLOJO!) · XÁNI XÉPIKA (THAT LAZY BOY)

MÉXICO
2008

7'
hd
color

DIRECCIÓN
Dominique Jonard



279

El futuro suegro de José pone a su yerno a prueba mandándolo a diversas tareas en el monte, pero la astucia no es compañera del muchacho.

Jose's future father-in-law sends him to take care of various duties. But the young man's cleverness doesn't do a lot of good.



CLausura

CLOSING

SOLIDARITE
AVEC LA LUTTE
DU
PEUPLE AFGHAN



Fourth feature film of committed Rumanian filmmaker Anca Damian, **LA MONTAGNE MAGIQUE** is the second movement of a trilogy dedicated to heroism which began in 2011 with *Crulic*, through a genre as scarce as it is interesting—animation documentary.

The movie tells the true story of Polish adventurer Adam Jacek Winkler (1937-2002), a refugee in the Paris of the 60's, after fleeing from the Communist government of his country, an authoritarian regime that killed part of his family. Winkler's life takes a radical turn in the 80's, when the Soviet Union invades Afghanistan. Identifying with the poor Afghani people, that fight alone against the Soviet army like a 20th-century Don Quixote. He reaches the Afghan mountains to combat at the side of the mujahidin and commander Massoud.

By means of a filmic device by which Winkler is the narrator telling the story to his daughter, Anca Damian pays homage to a complex and disconcerting figure—at the same time an idealist, a romantic, a naïve, and a cynic. Winkler is also passionate of mountaineering; he is an artist, and a photographer, who lived outside the law and who aspired to be free.

If in *Crulic* the unjustly-condemned hero was willing to give his life for his truth, he nonetheless didn't want to die. In contrast, *La montagne magique* is about a dreamer who is prepared to die to change the world, although his fight is, in the end, a disillusion.

Winkler's personal photographic archives, his sketches, and even images he has filmed appear in the film. The whole is subtly integrated into the animation using techniques that combine collage, aquarelle, and animated photography, which makes for a visually powerful result. *La montagne magique* is an achieved encounter between art, poetry, and reality. A singular film that flirts with the canon genres, but that also demonstrates a certain expiration date on the separation of films in fiction, documentary, and animation.

If in Rumania cinema became known lately through the New Wave of Rumanian Cinema, Anca Damian is beyond it and shows his complete freedom through a dazzling filmic language.

Sébastien Blayac

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Selección Oficial, Mención Especial del Jurado; Festival Internacional de Cine de Amiens, Competencia Internacional de Largometrajes, Unicorno de Oro; Festival Internacional de Cine de Gijón, Gran Premio Asturias; Festival Internacional de Animación de Ottawa

FILMOGRAFÍA SELECTA

La montagne magique (The Magic Mountain) (2015), *O vara foarte instabila* (A Very Unsettled Summer) (2013), *Crulic - drumul spre dincolo* (*Crulic, The Path to Beyond*) (2011), *Intalniri incrustate* (Crossing Dates) (2008)

LA MONTAGNE MAGIQUE

THE MAGIC MOUNTAIN
LA MONTAÑA MÁGICA

RUMANIA - FRANCIA -
POLONIA
2015

87'
hd
color

DIRECCIÓN

Anca Damian

GUIÓN

Anca Damian
Anna Winkler

ANIMACIÓN

Theodore Ushev
Sergiu Negulici
Raluca Popa
Dan Panaitescu
Tomek Ducki

EDICIÓN

Ion Ioachim Stroe
SONIDO

Frédéric Théry
Sebastian Włodarczyk
Piotr Witkowski

MÚSICA

Alexander Balanescu

REPARTO

Christophe Miossec
Lizzie Brochere

PRODUCCIÓN

Aparte Films
Filmograf LTD
Arizona Productions

DISTRIBUCIÓN

Arizona Productions

Cuarto largometraje de la comprometida realizadora rumana Anca Damian, **LA MONTAGNE MAGIQUE** es el segundo movimiento de una trilogía dedicada al heroísmo iniciado con *Crulic* en 2011, a través de un género tan escaso como interesante: el documental de animación.

La película relata la verdadera historia del aventurero polaco Adam Jacek Winkler (1937-2002), refugiado en París en los años sesenta después de huir del gobierno comunista de su país, un régimen autoritario que mató a parte de su familia. La vida de Winkler da un giro radical en los ochenta, cuando la Unión Soviética invade Afganistán. Entonces se identifica con el pueblo pobre de Afganistán que lucha solo en contra del ejército soviético, y tal un Don Quijote del siglo XX, alcanza las montañas afganas para combatir al lado de los mujahidines y del comandante Massoud.

A través del dispositivo filmico donde Winkler es el narrador que cuenta la historia a su hija, Anca Damian rinde homenaje a un personaje complejo y desconcertante, a la vez idealista, romántico, naïf y cínico. Winkler es también un apasionado del alpinismo, asimismo artista y fotógrafo que vivió al margen de la ley y quien aspiró a ser libre.

Si en *Crulic* el héroe injustamente condenado daba la vida por su verdad, éste no quería morir. En cambio en *La montagne magique* se trata de un soñador que está dispuesto a morir para cambiar al mundo, aunque su lucha es, a fin de cuentas, una desilusión.

Los archivos fotográficos personales de Winkler, sus esbozos e incluso imágenes que ha filmado, aparecen en la película. El todo está sutilmente integrado a la animación utilizando técnicas que combinan collage, acuarela y fotografía animada, lo que otorga una poderosa factura visual. *La montagne magique* es, entonces, un logrado encuentro entre arte, poesía y realidad. Un film singular que flirtea con los géneros canónicos, pero que también demuestra cierta caducidad en la separación del cine entre ficción, documental y animación.

Si en Rumania el cine se dio a conocer últimamente a través de la nueva ola del cine rumano, el cine de Anca Damian está al margen de todo, y demuestra una total libertad a través de un lenguaje cinematográfico deslumbrante.

Sébastien Blayac

CÁTEDRA
INGMAR BERGMAN EN
CINE Y TEATRO

INGMAR BERGMAN CHAIR ON FILM & THEATER

XIX SESIÓN: REINVENCION DE LA ESTÉTICA FÍLMICA Y LOS IMAGINARIOS DE LA CRÍTICA

19TH SESSION:

THE REINVENTION OF FILM AESTHETICS &
THE IMAGERY OF FILM CRITIQUE

As part of the activities of the 6th FICUNAM edition, the UNAM Ingmar Bergman Chair on Film & Theater delves into contemporary horizons in order to approach transgressive artistic practices and visions. In our times, we experience changes in conceptual and technological paradigms that affect the way cinema is produced, distributed, and consumed. Current critical reflection can resort to a vast amount of means in order to go beyond common places. And this festival is a meeting point to recognize changes occurring in the ideas around a phenomenon, and an artistic medium, centered on visual perception.

From the writing of the script as a re-elaboration process that culminates in the shooting of a film, cinematic language transforms itself and this can be seen in the audiovisual forms that develop alongside technology, without losing their roots in the artistic languages of poetics, rhythm, and the traditional staging genres. As it has been the case for a few decades, formation of new creators doesn't happen exclusively in professional schools; magazines, film societies, alternative forums, and cultural screening circles have a lot to do with it—these spaces are also projects related to the education of readers, audiences, and creators.

This edition includes an extraordinary gathering tailored to inquire into the origins of cinema and philosophy, venturing in the territories of aesthetic representation alongside Roger Koza, Danna Lissen, and Armando Casas, as well as discussing in depth the theoretical heritage of French philosopher Gilles Deleuze together with Tom Andersen and Jun Fujita. The workshop Documentary Processes in Writing, by Santiago Mitre, is devoted to opening alternatives and discovering, during the work of building a script, the strength of images right from the moment they are only words. The encounters of Portuguese filmmaker Miguel Gomes with Mexico will also provide an opportunity to get to know more about his sensitivity in a

conversation with French programmer Jean-Pierre Rehm. In our times, galleries and museums coexist as stages in the fringes of cinema and artistic installations, a field wherein British filmmaker Isaac Julien and French director Philippe Grandrieux are widely experienced. With only 120 years of history, filmic language keeps trying to find its own aesthetics through various screen and writing poetics.

After five years of activities, the Ingmar Bergman Chair will present a book, *Memorias 2010-2015*, in which we gather the enormous amount of participants who have met with the university public in order to widen the galaxies of cinema and theatre, beginning right here at UNAM. We thank all the participants, collaborators, and instances that have made this possible.

En el marco del 6 FICUNAM, la Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro UNAM se adentra en los horizontes contemporáneos para acercarse a prácticas y visiones artísticas transgresoras. Vivimos cambios de paradigmas conceptuales y tecnológicos que afectan el modo de producir, difundir y consumir el cine. La reflexión crítica y los medios para desbordar los lugares comunes son enormes y este festival es también un punto de encuentro para reconocer qué cambios se están produciendo actualmente en las reflexiones sobre un fenómeno y un medio artístico centrado en la percepción visual.

Desde la escritura del guión como un proceso de reelaboración que culmina en el rodaje de la película, el lenguaje filmico se transforma y se plasma en formas audiovisuales que se desarrollan simultáneamente a la tecnología, sin perder sus raíces en los lenguajes artísticos de la poética, la plástica, la rítmica y los géneros tradicionales de la puesta en escena. Desde hace varias décadas, la formación de los creadores no se da exclusivamente en las escuelas profesionales y mucho tienen que ver las revistas, los cineclubes, las salas alternativas y los circuitos culturales de exhibición como proyectos de formación de lectores, públicos y autores.

Esta edición incluye un encuentro extraordinario para indagar en los orígenes del cine y la filosofía, adentrarse en los territorios de la representación estética con Roger Koza, Danna Lissen y Armando Casas, y profundizar con Tom Andersen y Jun Fujita en la herencia teórica del filósofo francés Gilles Deleuze. El taller Los procesos documentales en la escritura, impartido por Santiago Mitre, está dedicado a abrir alternativas y descubrir en el trabajo de construcción la fuerza de las imágenes desde las palabras. Los acercamientos del cineasta portugués Miguel Gomes con México, darán la oportunidad de conocer de cerca su sensibilidad al conversar con el programador y crítico cinematográfico francés Jean-Pierre Rehm. En los escenarios de nuestro tiempo conviven las galerías y los museos en las fronteras del cine y las instalaciones artísticas, campo donde tienen amplia experiencia el cineasta británico Isaac Julien y el director francés Philippe Grandrieux. Con tan sólo 120 años de historia, el lenguaje filmico sigue en busca de su estética a través de poéticas de la pantalla y de la escritura.

Habiendo cumplido su primer lustro de actividades, la Cátedra Ingmar Bergman presentará su libro *Memorias 2010-2015* en el que se recoge la enorme suma de participantes que se han encontrado con el público universitario para ensanchar las galaxias del cine y el teatro desde la UNAM. Agradecemos a todos los participantes, colaboradores e instancias que lo hacen posible.

FORO
DE LA CRÍTICA
PERMANENTE

PERMANENT CRITIQUE FORUM

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN CINE Y TEATRO

-

INGMAR BERGMAN CHAIR ON FILM & THEATER

PERMANENT CRITIQUE FORUM

CINEMA & PHILOSOPHY:
THE VIRTUOUS INTERSECTION

The empiric confluence between cinema and philosophy is as surprising as it is unpredictable. What Stoic or Thomist could have imagined centuries ago that in the great tradition of the Logos, some 2500 years after the first pre-Socratic speculations the heirs to that tradition would discuss philosophically the efficacy of a concept like "out of frame," an axial term pertaining to cinematic discourse?

The philosophic concern for cinema is an early one. The texts of Henri Bergson, Rudolph Arnheim, and Walter Benjamin on the apparition of cinema are a consistent proof of the philosophical interest in that invention pertaining to the Industrial Revolution. The immediate theoretical counterpart to this interest can be found in the incipient cinematographic literature that instituted the analytic canon of cinema. André Bazin, no doubt, was an inventor of discursive forms to think about cinema, but a great deal of his jargon came as much from Bergson as Mournier, to mention only two verifiable influences in his work. It is more radical and strange yet to take a time to read or review the theoretical works of Jean Epstein. The theses that Epstein developed in *Le Cinéma du Diable* and in *The Intelligence of a Machine* about the destiny of the cinematographer within the order of knowledge were essentially of a philosophical, even epistemological nature. It is needless to mention the importance of the two volumes on cinema by Gilles Deleuze, for they probably are the most momentous work on the subject, aside from the pioneering books by Stanley Cavell, which covered the ontology of the moving image and the great interpretations of the comedies about Hollywood second marriages as a philosophical spur to think about ethics in general.

290

IN OUR PERMANENT CRITICS' FORUM
WE HAVE CHOSEN TO EXPLORE
THIS ENCOUNTER BETWEEN THE
DESCENDANTS OF PLATO AND THE
ACOLYTES OF LUMIÈRE

~

It's because of this that in our Permanent Critics' Forum we have chosen to explore this encounter between the descendants of Plato and the acolytes of Lumière. What is the intersection between cinema and Philosophy? What is a philosophical concept? What is a filmic concept? How does a concept affect the organization of the perspective of the world? What happens to the visual and aural perspectives born out of cinema in the face of the world's non-cinematic order of visibility? What is a representation after cinema? What is realism in terms of an image? The common themes, as it will be shown, are many; the crossing between cinema and philosophy can't be less than edifying.

Roger Koza

FORO DE LA CRÍTICA PERMANENTE

CINE Y FILOSOFÍA:
LA INTERSECCIÓN VIRTUOSA

La confluencia empírica entre cine y filosofía es tan sorprendente como impredecible. ¿Qué estoico o tomista podría haber imaginado siglos atrás que en la gran tradición del Logos, unos 2500 años después de las primeras especulaciones presocráticas, los continuadores de esa tradición habrían de discutir filosóficamente la eficacia de un concepto como el de "fuerza de campo", término axial y propio del discurso cinematográfico?

La inquietud filosófica por el cine es temprana. Los textos de Henri Bergson, Rudolph Arnheim y Walter Benjamin sobre la aparición del cine son una prueba consistente del interés filosófico por esa invención propia de la Revolución Industrial. En ese tiempo, el contrapunto teórico inmediato se puede encontrar en la incipiente literatura cinematográfica que instituyó el canon analítico del cine. André Bazin, sin duda, fue un inventor de formas discursivas para pensar el cine, pero gran parte de su jerga provenía tanto de Bergson como de Mournier, por citar solamente dos influencias verificables en su obra. Más radical y extraño resulta aún tomarse un tiempo para leer o repasar los trabajos teóricos de Jean Epstein. Las tesis que Epstein desarrollaba en *El cine del diablo* y en *La inteligencia de una máquina* sobre el destino del cinematógrafo en el orden del saber eran esencialmente de carácter filosófico, incluso epistemológico. De más está mencionar la importancia de los dos tomos de los estudios sobre cine de Gilles Deleuze, probablemente la obra magna en el tema, además de los libros pioneros de Stanley Cavell, que abarcaron tanto la ontología de la imagen en movimiento como las geniales interpretaciones de las comedias de segundas nupcias de Hollywood como un acicate filosófico para pensar la ética en general.

Es por eso que en nuestro Foro de la Crítica Permanente hemos elegido explorar este encuentro entre los descendientes de Platón y los acólitos de Lumière. ¿Cuál es la intersección entre el cine y la filosofía? ¿Qué es un concepto filosófico? ¿Qué es un concepto cinematográfico? ¿En qué afecta un concepto la organización de la perspectiva del mundo? ¿Qué sucede con las perspectivas visuales y sonoras nacidas en el cine frente al orden de visibilidad no cinematográfico del mundo? ¿Qué es una representación después del cine? ¿Qué es el realismo con respecto a una imagen? Los temas en común, como se verá, son muchos. El cruce entre filosofía y cine no puede ser menos que edificante.

Roger Koza



Reino de los Países Bajos

1. ¿PARA QUÉ SIRVE LA FILOSOFÍA AL CRÍTICO DE CINE?

1. WHAT IS THE USE OF PHILOSOPHY FOR THE FILM CRITIC?

Film critique is a discursive practice that requires sensibility, a specific knowledge about cinema, a certain knowledge of its history, and some other kinds of knowledge that exceed cinema and that every movie puts into play. Philosophy may be the only discipline that offers a form of direct conceptualization for film critique that is not inscribed within a purely interpretative exercise. Therefore, what relation is to be established between philosophical concepts and the descriptive language of critique? How do philosophical problems arise in the discipline of cinema itself? Ultimately, what is the contribution of philosophy to cinema in general and to critique in particular?

ARMANDO CASAS · MÉXICO
JUN FUJITA HIROSE · JAPÓN
DANA LINSEN · HOLANDA
MODERA:
ROGER KOZA · ARGENTINA

La crítica cinematográfica es una práctica discursiva que comporta sensibilidad, un saber específico acerca del cine, un cierto conocimiento de su historia y un plus de saberes que exceden el cine y que toda película pone en juego. Entre las disciplinas existentes, quizá la única que aporta una forma de conceptualización directa para la crítica cinematográfica que no esté inscripta en un ejercicio meramente interpretativo es la filosofía. Por ende, ¿qué relación se establece entre los conceptos filosóficos y el lenguaje descriptivo de la crítica? ¿Cómo surgen los problemas filosóficos en la propia materia del cine? En definitiva: ¿qué le aporta la filosofía al cine en general y a la crítica en particular?

292

2. DELEUZE Y EL CINE

2. DELEUZE AND CINEMA

The books on cinema by Gilles Deleuze constituted a huge event for the intellectual field of his time. In the two volumes of his *Studies on Cinema* (*The Movement Image* and *The Time Image*) this art acquires an unexpected place in the philosophical endeavor. One of the most important thinkers of the 20th century, and of the history of philosophy in general, estimates that cinema is worthy of being thought. What is then the importance of a Deleuzian reading on cinema? What happens with his general theses and his forms of analyzing films? How do they benefit film critique and theory? How to read the Deleuze of cinema from a non-western tradition? How to appropriate his concepts from the cinematic practice itself? How to film Deleuze's vision?

THOM ANDERSEN · ESTADOS UNIDOS
JUN FUJITA HIROSE · JAPÓN
MODERA:
ROGER KOZA · ARGENTINA

Los libros sobre cine de Gilles Deleuze constituyeron todo un acontecimiento para el campo intelectual de su tiempo. El cine adquiere con los dos tomos de sus *Estudios sobre cine* (*La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*) un lugar inesperado y legítimo en el trabajo filosófico. Uno de los pensadores más importantes del siglo XX y de la historia de la filosofía en general estima que el cine es digno de ser pensado. ¿Cuál es entonces la importancia de la lectura deleuziana sobre el cine? ¿Qué sucede con sus tesis generales y sus formas de análisis de películas, y en qué benefician a la crítica y a la teoría? ¿Cómo leer al Deleuze del cine desde una tradición no occidental? ¿Cómo apropiarse de sus conceptos desde la misma práctica cinematográfica? ¿Cómo filmar la visión de Deleuze?



THOM ANDERSEN
ESTADOS UNIDOS · USA

En la década de 1960 realizó cortometrajes como *Melting* (1965), *Olivia's Place* (1966) y --- ----- en 1967. Una década después terminó el documental *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, que trata sobre el trabajo de este fotógrafo. La película fue restaurada en 2013 por el Departamento de Archivos Televisivos y Cinematográficos de la Universidad de California en Los Ángeles, y dos años después formó parte de los registros filmicos nacionales de Estados Unidos. A partir de 1987 impartió clases en el California Institute of the Arts; entre 1994 y 1995 fue programador del Filmforum y en 1995 terminó, junto a Noël Burch, *Red Hollywood*, un video crítico acerca de las obras cinematográficas creadas por las víctimas de la Lista Negra hollywoodense (trabajo que dio como resultado el libro *Les Communistes de Hollywood: Autre chose que des martyrs*, publicado en 1994); en 2003 completó el documental *Los Angeles Plays Itself*, que a través de una encuesta entre críticos llevada a cabo por la revista *Sight & Sound*, fue elegido como uno de los cincuenta mejores documentales de todos los tiempos. También dirigió *Get Out of the Car* (2010), *Reconversão* (2012) y en 2015 *The Thoughts That Once We Had*, una historia del cine personal inspirada vagamente en los libros sobre cine de Gilles Deleuze.

294

In the 1960s, he made short films, including *Melting* (1965), *Olivia's Place* (1966), and --- ----- (1967). In 1974 he completed *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, documentary film about Muybridge's photographic work. It was restored by the UCLA Film and Television Archive in 2013 and named to the U.S. National Film Registry in 2015. He has taught at the California Institute of the Arts since 1987. He was Filmforum programmer from 1994 to 1999. In 1995, with Noël Burch, he completed *Red Hollywood*, a critical video essay about the film works created by the victims of the Hollywood Blacklist. Their work on this history also produced a book, *Les Communistes de Hollywood: Autre chose que des martyrs*, published in 1994. In 2003 he completed *Los Angeles Plays Itself*, voted one of the 50 best documentaries ever made in a *Sight & Sound* critics' poll. He has also directed *Get Out of the Car* (2010), *Reconversão* (2012), and *The Thoughts That Once We Had* (2015), a personal history of cinema loosely inspired by Gilles Deleuze's books on cinema.



ARMANDO CASAS
MÉXICO · MEXICO

Es director de cine, egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y académico desde 1991 en esa misma institución. Estudió las carreras de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, y Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)

en dos ocasiones y es Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el Área de Creación Artística y Extensión de la Cultura. Asimismo, ha sido productor de más de quince largometrajes de ficción y documental, y director de los largometrajes *Un mundo raro* y *Familia Gang*, así como de decenas de cortometrajes, documentales y programas de televisión. De 2004 a 2012 fue el director del CUEC. Actualmente desarrolla, junto con Leticia Flores Farfán, un proyecto de investigación sobre cine y filosofía en la misma institución.

A film director, he studied at the UNAM Film School, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, institution where he's also worked as a professor since 1991. He also took undergraduate studies on Dramatic Literature and Theatre, also at UNAM, on the Philosophy, Literature & Communication Science Division of the Department of Political & Social Sciences. He has received grants by the National Fund for Culture & Arts (FONCA) in two different occasions. He also received the UNAM Distinction for Young Academicians in the Area of Artistic Creation & Promotion. He has produced over 15 fiction and documentary features and he also directed the feature films *Un mundo raro* and *Familia Gang*, as well as dozens of short fictions, documentaries, and TV programs. From 2004 to 2012, he was the director of the UNAM Film School, CUEC, institution where he is currently working—together with Leticia Flores Farfán—in a research project on cinema and philosophy.



JUN FUJITA HIROSE
JAPÓN · JAPAN

Es profesor titular de la Universidad Ryukoku (Kioto) y crítico de cine. Integra, desde 2002, el comité de redacción de la revista *Vertigo* (Francia). Impartió un curso de cine en el Institut Français de Tokyo. Trabaja también en torno a la política y la filosofía. Escribe principalmente en japonés y francés, pero también en español e italiano. Colaboró en los libros colectivos *Rohmer et les autres* (2007), *Deleuze et les images* (2008),

Ozu à présent (2013) y en las revistas *Crisis* (Argentina), *Le magazine littéraire* (Francia), *Alfabeta2* (Italia) y *Les cahiers du cinéma* (Francia). Tradujo al japonés *Grammatica della moltitudine* (Paolo Virno), *Arte e multitudine* y *Goodbye Mr. Socialism* (Antonio Negri). Es autor de los libros en japonés *Filosofía de la cocina* (2005), *El microcircuito en lucha* (2006), *Asambleas en lucha* (2009, junto al Colectivo Situaciones), *Así se sublevan los enamorados* (2011), *Tratado de desesperación* (2013) y *Antonio Negri, la ontología y la subjetividad* (2013). *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias* (Tinta Limón Ediciones) es su primer libro publicado en castellano. [Biografía: Tinta Limón Ediciones].

A tenured professor at the Ryukoku University (Kyoto), and a film critic, since 2002 he is part of the editorial board of *Vertigo*, a French magazine. He has lectured on cinema at the Institut Français, in Tokyo. He also works around the subjects of politics and philosophy. He writes in Japanese and French, as well as in Spanish and Italian. He has published in the collective books *Rohmer et les autres* (2007), *Deleuze et les images* (2008), *Ozu à présent* (2013), and in magazines such as *Crisis* (Argentina), *Le magazine littéraire* (France), *Alfabeta2* (Italy), and *Les cahiers du cinéma* (France). He has translated books such as *Grammatica della moltitudine* (Paolo Virno), *Arte e multitudine*, and *Goodbye Mr. Socialism* (Antonio Negri) into Japanese. Also in Japanese, he has authored the books *The Philosophy of Cooking* (2005), *The Struggling Microcircuit* (2006), *Collectives in the Struggle* (2009, together with Colectivo Situaciones), *This Is How Those Who Have Fallen in Love Riot* (2011), *A Treaty on Despair* (2013), and *Antonio Negri, la ontología y la subjetividad* (2013). *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias* (Tinta Limón Ediciones) is his first book published in Spanish [Biography: Tinta Limón Ediciones].

ROGER KOZA
ARGENTINA



Miembro de FIPRESCI y crítico de cine. Ha publicado en numerosas revistas culturales, además de los libros *Con los ojos abiertos: crítica de cine de algunas películas recientes* (2004) y el ensayo "El inconsciente de las películas", *Arte y psicoanálisis* (2005). Como editor ha realizado *Cine y Pensamiento: las charlas de Mar del Plata* (2007) y *Cine del mañana* (2010). También conduce el programa de televisión "El cinematógrafo", en Argentina.

Desde 2006 es programador de la sección Vitrina del Festival Internacional de Cine de Hamburgo, y de FICUNAM desde 2011; en 2009 fue programador invitado en el South Cinema Festival (Israel). También dirige artísticamente desde 2014, el Festival Internacional de Cine de Cosquín y fue director del Festival Nacional Río Negro Proyecta (2009-2011), ambos en Argentina. En 2015 fue curador del Tributo a Raúl Perrone: "El hombre de Ituzaingó" en la Viennale de Austria. Ha sido jurado en distintos festivales de cine internacional e interlocutor en clases magistrales de Artavazd Peleshian, Carlos Reygadas, Chantal Akerman, Darezhan Omirbayev, Alain Guiraudie, Gustavo Fontán, Sergei Loznitsa y Ali Khamraev.

A film critic and member of FIPRESCI. He has published in various cultural magazines as well as books such as *Con los ojos abiertos: crítica de cine de algunas películas recientes* (2004), and the essay "El inconsciente de las películas" ("The Unconscious in Films"), in *Arte y psicoanálisis* (2005). As an editor, he has been responsible for the books *Cine y Pensamiento: las charlas de Mar del Plata* (2007), and *Cine del mañana* (2010). He is also the host of a TV program, "El cinematógrafo", in Argentina. He is the programmer of the Vitrina Section of the Hamburg International Film Festival since 2006, and part of the FICUNAM programming team since 2011. In 2009, he was invited as a programmer for the South Cinema Festival (Israel). Since 2014, he is the Artistic Director of the Cosquín International Film Festival, in Argentina. From 2009 to 2011, he headed another film festival in Argentina, Festival Nacional Río Negro Proyecta. He has also curated a tribute to Raúl Perrone, entitled "The Man from Ituzaingó," at the Viennale, in Austria (2015). He has participated as a jury member in several international film festivals and has taken part in conversations and master-classes together with figures such as Artavazd Peleshyan, Carlos Reygadas, Chantal Akerman, Darezhan Omirbayev, Alain Guiraudie, Gustavo Fontán, Sergei Loznitsa, and Ali Khamraev.



DANA LINSEN
HOLANDA · HOLLAND

Es crítica de cine, escritora, curadora y filósofa; fundadora del Slow Criticism Project (Proyecto de Crítica Lenta), una serie de eventos y publicaciones que buscan establecer un contrapeso que se oponga a la cosificación de la crítica cinematográfica. Desde hace años escribe con regularidad en el periódico *NRC Handelsblad*, y ha sido editora de la revista holandesa de cine independiente *Filmkrant*. Recientemente escribió el libreto para ópera "Creator/Destructor – 17 Ways to Spell Boson". En 2015 y 2016 fue cocuradora de (*The Return of the*) Critics Choice en el Festival Internacional de Cine de Róterdam, donde le hizo un lugar especial al formato de video-ensayo. Es vicepresidenta de FIPRESCI y mentora dentro del programa Berlinale Talent Press. Actualmente escribe el guión para una "sinfonía de ciudad" centrada en Róterdam, "NN (Fulano de tal)", con el director Ineke Smits.

Is a critic, writer, curator and philosopher. She is the founder of the Slow Criticism Project, a series of events and publications as a counterbalance against the commodification of film criticism and a long term critic for daily newspaper *NRC Handelsblad* and editor of the Dutch independent film magazine *Filmkrant*. Recently she wrote the libretto for the opera "Creator/Destructor – 17 Ways to Spell Boson". In 2015 and 2016 she co-curated (*The Return of the*) Critics Choice at the International Film Festival Rotterdam, giving the video-essay a stage at an international film festival. She is a vice-president of FIPRESCI and a mentor at the Berlinale Talent Press. She is currently co-writing the screenplay for the Rotterdam city symphony "NN" ("John Doe") with film director Ineke Smits.

CLASES MAGISTRALES

MASTER CLASSES

CLASES MAGISTRALES

MASTER CLASSES



MIGUEL GOMES

One Thousand and One Nights—an iconic title of a non-Western tradition and also a foundational title for all literature because of the universal and imaginary matrix of stories, thousands of them, it offers. Miguel Gomes chose to seize that literary piece in order to use it as the base for the stories in his most ambitious work yet. Fiction is a central element in Gomes' films; the strange thing here is he chooses to use such a literature, full of enchantment, in order to playfully question the neo-liberal policies that are sweeping through in his country and which, somehow, pestle all forms of sensitive expression. Gomes' fictions are enchanted and enchanting. Who could take those attributes away from films such as *A cara que mereces*, *Aquele querido mês de agosto*, *Tabu* and the three films that give form to the *Arabian Nights* trilogy? The interesting thing here is to explore the way fiction works in Gomes' films, which are far from being pieces of illustrated literature. These films are already classic works of the 21st century.

FICCIONES ENCANTADAS: EL CINE DE MIGUEL GOMES

ENCHANTED FICTIONS: MIGUEL GOMES' FILMS

Las mil y una noches: un título icónico de una tradición ajena a Occidente, pero un libro fundamental para cualquier literatura, pues se trata de una matriz universal e imaginaria de la que nacen miles de historias. No es casualidad que Miguel Gomes haya elegido apropiarse de esa pieza literaria para trabajar desde allí los relatos que constituyen su obra más ambiciosa hasta el momento. La ficción

en el cine de Gomes es medular; lo extraño es que elija una literatura del encantamiento para cuestionar lúdicamente la política neoliberal que arrasa a su país y que en cierta forma hostiga cualquier forma de expresión sensible. Las ficciones de Gomes son encantadoras y encantadas. ¿Quién podrá restarle esos adjetivos a *A cara que mereces*, *Aquele querido mês de agosto*, *Tabu*

y las tres películas que constituyen *Las mil y una noches*? Lo interesante es explorar cómo funciona la ficción en el cine de Gomes, que dista de ser literatura ilustrada. Es cine clásico del siglo XXI.

CONVERSA CON TALKS WITH

JEAN-PIERRE REHM

300

PHILIPPE GRANDRIEUX

LA PERCEPCIÓN EMANCIPADA, O EL CINE DE PHILIPPE GRANDRIEUX

THE EMANCIPATED PERCEPTION,
OR PHILIPPE GRANDRIEUX'S FILMS



In Friedrich Nietzsche's *The Joyous Wisdom* there is a defying precept which is useful in order to deeply question the perception that cinema has a univocal and unavoidable destiny which is, allegedly, its capacity to tell stories. The statement goes: "Life is not a story line." If we were to substitute the word "life" for "cinema" we would immediately renounce the will for narrative and cinema could be perceived within a different set of coordinates and it would give occasion for new forms of experiencing it to arise. In Grandrieux's films narrative is not always elided, but the organization of the filmic matter is not dependent on it. In the films made by the director of *Sombre*, the intensity of light and darkness, the place of the body within a space, and the presence of nature have a perception-liberating mission. The visible order is suddenly without any of its usual references and the same happens to the sound, also intervened from a logic that upsets the perceptual instincts of the receptor, who tries to order the aural dimension in terms of an identifiable reference. Perhaps, in order to see one of Grandrieux's films it is needed to have a certain disposition to plunge into perceptual adventures. The idea here is to liberate the eye and the ear from their usual codification and understanding patters, to discover the power of a cinema that no longer responds to the need of fabricating a plot and shaping into a tale.

CONVERSA CON TALKS WITH

ROGER KOZA

Hay una sentencia desafiante en *La ciencia jovial* de Friedrich Nietzsche que resulta adecuada para problematizar a fondo un destino casi unívoco e inexcusable del que nadie parece dudar con respecto al cine y su presunta vocación de contar historias. La afirmación reza: "La vida no es un argumento". Si se sustituyera la palabra "vida"

por la palabra "cine" se estaría renunciando de inmediato a la voluntad de narrar; el cine podría concebirse entonces en otras coordenadas y provocar así otras formas de experiencia. En el cine de Grandrieux no siempre se elide el relato, pero la organización de la materia cinematográfica no se subordina a este. La intensidad de la luz y la oscuridad,

el lugar que ocupa el cuerpo en el espacio y la presencia de la naturaleza adquieren en las películas del director de *Sombre* una misión liberadora para la percepción. El orden visible pierde las referencias habituales, no menos que el orden sonoro, que también es intervenido desde una lógica que desquicia el instinto perceptivo del receptor en su afán de ordenar la dimensión sonora en consonancia con una referencia identificable. Tal vez para ver una película de Grandrieux se necesite una predisposición orgánica para lanzarse a una aventura perceptiva. De lo que se trata es de emancipar el ojo y el oído de sus habituales patrones de codificación y entendimiento, y descubrir las potencias del cine que ya no obedecen a la confección de un argumento en forma de relato.

CLASES MAGISTRALES

MASTER CLASSES



ISAAC JULIEN

IMÁGENES EN EL MUNDO.

ISAAC JULIEN: CUERPO, HISTORIA Y CAPITAL

IMAGES AROUND THE WORLD.

ISAAC JULIEN: BODY, HISTORY, AND CAPITAL

Throughout his career, first in cinema and then in contemporary art, Isaac Julien has aimed to produce images that evoke both the subjectivity of the fringes of colonialism and capitalism, and, at the same time, modernity's structures of domination. Julien's filmic work includes about ten films which are milestones for the exploration of the African diaspora and the postcolonial condition—*Frantz Fanon: Black Skin White Mask* (1996), or *BaadAsssss Cinema* (2002), which mix elements from documentary and fiction cinema with a strategic view. From the 90s onward, his work has focused on making video pieces, for museum exhibition, with a refined use of numerous screens and state-of-the-art technology, generating ambitious filmic allegories in multiple channels. Some of his most recent works are *Playtime & Kapital* (2013-2014) which are being exhibited now at Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Here, Julien takes a stand on financial capitalism, its global crisis, and the aftermath of subordination and subjectivity they caused. Cuauhtémoc Medina, MUAC's Chief Curator, will have a conversation with this artist in order to talk about the many shifts in his work.

302

CONVERSA CON
TALKS WITH

CUAUHTÉMOC MEDINA

A lo largo de su trayectoria, primero desde el cine y después desde el arte contemporáneo, Isaac Julien ha buscado producir imágenes que aluden lo mismo a la subjetividad de los márgenes del colonialismo y capitalismo, lo mismo que a las estructuras de dominación de la modernidad. El trabajo filmico de Julien incluye una decena de películas clave en la exploración de la historia de la diáspora africana y la condición del poscolonialismo, *Frantz Fanon: Black Skin White Mask* (*Frantz Fanon: Piel negra máscara blanca*) (1996) o *BaadAsssss Cinema* (2002), que mezclan de modo estratégico elementos del cine documental y la ficción. A partir de los años noventa, su obra se ha centrado en trabajos de video para exhibición, que con un depurado empleo de numerosas pantallas y la más avanzada tecnología, generan ambiciosas alegorías cinematográficas de múltiples canales. Algunos de sus trabajos más recientes son *Playtime & Kapital* (2013-2014), piezas exhibidas actualmente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo - MUAC, que toman posición acerca de la subordinación y subjetividad que produce el capitalismo financiero y su crisis global. Cuauhtémoc Medina, curador en jefe del MUAC, conversará con el artista a fin abordar los múltiples desplazamientos en su trabajo.

TALLER

WORKSHOP

TALLER

WORKSHOP

304

DOCUMENTARY PROCESSES IN WRITING

By Santiago Mitre ·
scriptwriter and film director, Argentina

Writing and image have had a rather tense relationship. A cinema script is a fundamental yet-disposable piece of material. I'm not saying anything new here. One of the many problems someone who wants to write for cinema faces is the image. How to write an image? How to describe it? How many words are needed in order to describe a framing, a movement? And to describe the tone of voice of a person or the way she moves her hands? What about the rhythm of the cuts between shots? How many pages do I need? How does a script manage to encompass the broadness and ambiguity of the image? Well, with images.

It is well known that video cameras are increasingly accessible, increasingly cheaper, that there are video cameras everywhere and they record everything. I will not abound on all the possibilities of digital recording, among which there is no more and no less than making a whole movie. Today's films are being made with cellphones, this is well known. And we do have to recognize this portability

thing can sometimes be rather useful; well, at least for me it is. That's why during the process of writing, during the process which some call 'research,' and which is often undertaken in parallel to scriptwriting itself, I always carry a camera with me.

Sometimes it is a video camera, sometimes a photo to camera, or my cellphone. If I interview someone, I record it; if I know the places I want to film in, I take pictures (because of the optics thing) and I record some more; if I meet an actor, I can record a first attempt at a scene: And so on... What is the use of this material?

The goal of this workshop is to develop ideas for fiction and to think of a way in which these ideas can be complemented with documentary processes, researching images, to enrich and empower the writing. This call, then, is open to scriptwriters and/or directors with films in their initial stages (long synopsis–treatment).

Santiago Mitre

TALLER

LOS PROCESOS DOCUMENTALES EN LA ESCRITURA

Impartido por Santiago Mitre ·
guionista y director de cine, Argentina

La escritura y la imagen tienen una relación más bien tensa. El guión de cine es un material fundamental pero descartable. No digo nada nuevo. Entre los muchos problemas que tiene alguien que quiere escribir para cine está la imagen. ¿Cómo se escribe una imagen?, ¿cómo se la describe? ¿Cuántas palabras se necesitan para describir un encuadre, un movimiento? ¿Y para describir el tono de voz de una persona o el modo en que mueve las manos? ¿Y el ritmo de corte entre planos? ¿Cuántas páginas necesito? ¿Cómo hace un guión para contener la amplitud y ambigüedad que hay en la imagen? Bueno, con imágenes.

Bien sabido es que las cámaras de video son cada vez más accesibles, cada vez más baratas, que hay cámaras de video en todos lados y que registran todo. No voy a extenderme en las posibilidades del registro digital, entre las que está, ni más ni menos, que la de hacer una película. Hoy se hacen películas con celulares, ya se sabe. Hay que reconocer que esto de la portabilidad es bastante útil algunas veces. Bueno, al menos a mí me resulta así, por eso a lo largo del proceso de escritura, durante eso que algunos llaman investigación pero que se hace muchas veces en paralelo al guión mismo, siempre tengo a mano una cámara. A veces de

video, a veces una de fotos, o el celular. Si hago una entrevista la grabo; si conozco los lugares en los que quiero filmar, saco fotos (por el tema de las ópticas) y grabo un poco más; si conozco a algún actor, puedo grabar alguna protoescena. En fin... ¿Para qué sirve este material?

El objetivo de este taller es desarrollar ideas de ficción y pensar de qué manera estas se pueden complementar con procesos documentales y de indagación con imagen para enriquecer y potenciar la escritura. La convocatoria entonces es para guionistas y/o directores con películas que estén en su estado inicial (sinopsis larga – tratamiento).

Santiago Mitre



305

CONCURSO
ALFONSO REYES
FÓSFORO

SIXTH CONTEST
ALFONSO REYES
FÓSFORO

CONCURSO DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA ALFONSO REYES FÓSFORO

SIXTH CONTEST, ALFONSO REYES FÓSFORO

WE ARE ABLE TO CONFIRM OUR
COMMITMENT TO PROMOTE A DIALOGUE
BETWEEN AUDIOVISUAL MEDIA
AND SOCIAL SCIENCES

For the sixth consecutive year, the Political and Social Sciences Department (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales) has organized, together with the UNAM Film Archives (Filmoteca), the UNAM Department of Literature Activities (Dirección de Literatura), and FICUNAM, the Film Critique Contest "Alfonso Reyes Fósforo." Also, for the sixth year, we are able to confirm our commitment to promote a dialogue between audiovisual media and social sciences.

We firmly believe inter-discipline enables us to build enriching discourses which in turn let us know more, through new languages, about various social issues. Because of it, we bring together cinema, film journalism, film critique, and audiovisual academic studies.

To read a film through the eyes of social sciences allows us to go deep into a universe of unknown spaces, times, and territories which compel us to think about our surroundings and to understand the diversity of realities that coexist in our society.

308

Today, more than ever, Mexico, and the University in specific, need to delve into those disciplines which build curiosity towards the Other, towards difference; disciplines that open ways of communication and knowledge, and above all, of social commitment.

In its six years of existence, the contest has received over 500 film criticism works from alumni and ex alumni coming not only from UNAM, but also from numerous other educational institutions. These pieces of criticism have undoubtedly enriched even the work of the very filmmakers.

For us, it is a triumph that a contest which began as a project aiming to develop academic connections between different UNAM departments has now become a space open for student participation, inter-institutional collaboration, and academic encounters.

For all of the above, we celebrate the making of the Sixth Film Critique Contest "Alfonso Reyes Fósforo," as part of the activities of the UNAM International Film Festival.

Dr. Fernando Castañeda Sabido
Director of the Political and Social Sciences
Department, UNAM

CONFIRAMOS NUESTRO COM-
PROMISO DE ENTABLAR
UN DIÁLOGO ENTRE LOS
MEDIOS AUDIOVISUALES Y LAS
CIENCIAS SOCIALES

Por sexto año consecutivo, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales ha organizado junto con la Filmoteca UNAM, la Dirección de Literatura y el FICUNAM, el Concurso de Crítica Cinematográfica "Alfonso Reyes Fósforo". También por sexto año confirmamos nuestro compromiso de entablar un diálogo entre los medios audiovisuales y las ciencias sociales.

Creemos firmemente que a través de la interdisciplina construimos discursos enriquecedores que nos permiten conocer, con nuevos lenguajes, distintas problemáticas sociales. Por ello, conjugamos el cine, el periodismo cinematográfico, la crítica de cine y el estudio de lo audiovisual.

Leer una película a través de la mirada de las ciencias sociales nos sumerge en un universo de espacios, tiempos y territorios desconocidos que nos empujan a reflexionar sobre nuestro entorno y a comprender la diversidad de realidades que coexisten en nuestra sociedad.

Méjico y la Universidad en especial, necesitan, hoy más que nunca, adentrarse en las disciplinas que construyen el interés hacia lo otro, hacia lo distinto; disciplinas que abren caminos de información y conocimiento, pero sobre todo, de compromiso social.

En estos seis años del concurso hemos recibido más de 500 críticas cinematográficas de alumnos y exalumnos provenientes no sólo de la UNAM, sino también de numerosas instituciones educativas. Críticas que han enriquecido, sin lugar a duda, el trabajo de los mismos cineastas.

Es un triunfo que este concurso que comenzó siendo una propuesta de vinculación académica, se haya convertido en un espacio de participación estudiantil, colaboración interinstitucional y encuentro académico.

Por lo anterior, celebramos la realización del Sexto Concurso de Crítica Cinematográfica "Alfonso Reyes Fósforo" en el marco del Festival Internacional de Cine UNAM.

Dr. Fernando Castañeda Sabido
Director de la Facultad de Ciencias Políticas y
Sociales UNAM

309

CONTACTO

CONTACT

529 Dragons
+33 1 4014 0755
contact@529dragons.com
Camilo Restrepo
contact@camilo-restrepol-films.net

A
Andersen, Thom
1735 Micheltorena
90026 Los Angeles, California
EUA
+323 666 6977
icepickslim@gmail.com

Anticuerpo
11 b Calzada del Panteón
6820 San Felipe del Agua,
Oaxaca
México
+52 951 1613176
Bruno Varela
miradabionica2@hotmail.com

Arizona Productions
5 bd Barbes
75018 París
Francia
+33 954 525 572
Bénédicte Thomas
benedicte@arizonafilms.net /
guillaume@arizonafilms.net

Atoms & Void
20 Brugsestraat
2587 XS, The Hague
Países Bajos
+31 6 11 00 60 99
Maria Choustova
maria.choustova@atomsvoid.com

B
Bande à Part: Escuela de Cine
de Barcelona
143 Carrer de París
08036 Barcelona
España

+34934447678
Sandra Navarro
promocion@bandeapart.org

Belva Film
14 Rigistrasse
6340 Baar
Suiza
+41 79753 38 09
Barbara Ulrich
straubhuillet@bluewin.ch

Bengala
114 Puebla
06700 Colonia Roma Norte,
Ciudad de México
México
+52 55 6721 0446
Alexandro Aldrete
alexandro@agenciacengala.com /
alexandro.aldrte@gmail.com

La Bête
117 rue de Charenton
75012 París
Francia
+33 6 86 44 27 48
Fabrizio Polpettini
fabrizio@labete.fr
Brinca Taller de animación
México
+52 01 726 2622 963
memo.rendon@gmail.com

C

Capricci Films
103 Sainte Catherine
33000 Burdeos
Francia
+33 05 35 54 51 89
Pierre Boivin
pierre.boivin@capricci.fr

Centro de Capacitación
Cinematográfica - CCC
1670 Calzada de Tlalpan
04220, Col. Country Club,
Ciudad de México
México
+52 55 4155 0090 ext. 1813 /
+52 55 4155 0092
Boris Miramontes
divulgacion@elccc.com.mx

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos - CUEC
Círculo Mario de la Cueva s/n
04510 Ciudad Universitaria,
Ciudad de México
México
+52-55 5623 3809
Adriana Chávez
adricuecunam@gmail.com

China Film (Shanghai) International
Media
12/F, 9 Donghu Road
200031 Xuhui District, Shanghai
China
+8621 56475201
Jack Lee
jack.lee@cfi-sh.com

Cinemateca Eslovena
28 Mikloši eva
1000 Ljubljana
Eslovenia
+386 1 434 25 20 /
+386 1 434 25 21
info@kinoteka.si

Cinemateca de Hamburgo
Metropolis Kino
10 Kleine Theaterstraße
D-20354 Hamburgo
Alemania
+49 (0)40 34 23 53
info@kinemathek-hamburg.de

Cinemateca Portuguesa -
Museu do Cinema
Arquivo Nacional das Imagens
em Movimento
11 Rua da República, Quinta da
Cerca
2670 - 674 Bucelas, Chamboeira,
Freixial
Portugal
+351 219 689 400
Teresa Borges
teresa.borges@cinemateca.pt /
cinemateca@cinemateca.pt

Cine Portable
62 Gral. Bustamante 82
7500887 Providencia, Santiago,
Región Metropolitana
Chile
+569 9 2319167
Jerónimo Rodríguez
rodriguez.jeronimo@gmail.com

Cineteca Nacional de México
389 Av. México
03330 Xoco, Ciudad de México
México
+52 5541551228
Alejandro Grande
agrande@cinetecanacional.net

Curta Metragens C.R.L.
Auditório Municipal
4480-715 Vila do Conde
Portugal
+351 252 646683 / +351 252
638027
Salette Ramalho
agencia@curtas.pt

El Despacho Producties
6 -2hoog Daniel Stalpertstraat
1072 XE, Amsterdam
Países Bajos
+31 6 2420 1669
Diego Gutierrez
eldespacho@gmail.com

Dirección General de Actividades
Cinematógraficas - Filmoteca
UNAM
Círculo Mario de la Cueva s/n
04510 Ciudad Universitaria,
Ciudad de México
México
+5256229588
Miguel Angel Recillas Herrera
(Subdirector de Acervo)
marh@unam.mx

Doc and Film International
13 Portefoin
75003, París
Francia
+33 1 42 77 56 87
Hannah Horner
sales@docandfilm.com

E
En el Reino
1826 Calle 16, Entre 69 y 70
1, piso Dpto. 16
Argentina
+54 2216697871
Santiago Reale
enelreinoproducciones@
hotmail.com

Epileptic Film
3 rue des Goncourt
75011 París
Francia
+33 1 43 38 67 29
Annick Lemonnier
annicklemonnier@free.fr

CONTACTO

CONTACT

Escola Superior de teatro e Cinema
22B Av. Marquês de Pombal
2700, Amadora
Portugal
+351 214989401
João Milagre
milagre23@gmail.com

Escuela Internacional de Cine y
Televisión - EICTV
Finca San Tranquilino, Km. 4 ½
carretera a Vereda Nueva
32500 San Antonio de los Baños,
Artemisa
Cuba
+53 47 383152 al 56, EXT: 557
Silvia Durán Molina
promocioninternacional@eictv.co.cu

Escuela de Cinematografía y
del Audiovisual de la Comunidad
de Madrid
3 Calle Juan de Orduña
28223 Pozuelo de Alarcón, Madrid
España
+34 915 121 060
Ismael Martín
promocion@ecam.es
ecam@ecam.es

Fahdel, Abbas
42 Emile Zola
94190 Villeneuve-Saint-Georges
Francia
+33 662297117
abbas-fahdel@wanadoo.fr

Films Boutique
184 Köpenicker Str.
10997 Berlin
Alemania
+49 30 69 53 78 50
Valeska Neu
valeska@filmsboutique.com /
info@filmsboutique.com

Finecut
102 Patio House
22-14 Bongeunsa-ro 26-gil,
Gangnam-gu, Seoul 135-907
Corea del Sur
+82 2 569 8777 /
+82 2 569 6662
Jin Lee
jinlee@finecut.co.kr

G
Giacconi, Ricardo
riccardo.giacconi@hotmail.com

Le Grec
14 rue Alexandre Parodi
75010 París
Francia
+33 (0)1 44 89 99 50 /
+33 (0)1 44 89 99 94
Marie-Anne Campos
macampos@grec-info.com

Gosfilmofond of Russia - International
Federation of Film Archives
8 Domodedovo, Óblast de Moscú
142050 Beliy Stolby Microdistrict
Rusia
+7 (495) 980-44-86 /
+7 (495) 925-35-70H
gff@gff-rf.ru

H

Hargla Company
19 Valtaiku Riga
1000 Riga
Letonia
+371 29235618
Laila Pakalnina
laila.pakalnina@inbox.lv

Ignatius Films Canada
191 San Joaquin Street
2009 San Angelo Subdivision,
Angeles City
Filipinas
+632 45 323 6899 /
+63 917 551 1434
Ferdinand Lapuz
ignatiusfilms@yahoo.ca

Instituto Mexicano de
Cinematografía - IMCINE
674 Av. Insurgentes Sur
03100 Col. del Valle,
Ciudad de México
México

+52-55 5448-5300 /
+ 52-55 5448-5399
Andres Sauceda
andressauceda.imcine@gmail.com
/ informes@imcine.gob.mx

Instituto Profesional de Arte y
Comunicación Arcos, Escuela de
Cine y Audiovisual
789 Calle Santo Domingo
8320046 Santiago Centro,
Santiago

Chile
+56-2 2 3657000 Anexo 129
Yanara Alvear Vega
extensioncineyav@arcos.cl

The Match Factory
79-81 Balthasarstr
50670 Cologne
Alemania
+49 221 539 709-0
info@matchfactory.de
Sergi Steegman
festivals@matchfactory.de

Interior XIII
106 Calle Amatlán,
06170 Col. Condesa,
Ciudad de México
México
+ 52-55 4753 6795
Sandra Gómez
contacto@interior13.com

Isaac Julien Studio
Manon Schwich
manon@isaacjulien.com

Lucia Films
219 Leibnitz
11590 Colonia Anzures,
Ciudad de México
México
+ 52-55 52810407
Lloret Gironés
lloret@luciafilms.com /
info@luciafilms.com

M
Malacosa Cine
41 int B Shakespeare
11590 Anzures, Ciudad de México
México
+52 55 65534096
Yulene Olaizola
intimidadesde@gmail.com
Rubén Imaz
rubenimaz@gmail.com

MDFF
60 Chester Avenue
M4K 2Z9 Toronto, Ontario
Canadá
+1 647 274 8553
Daniel Montgomery
daniel@mdff.ca
Nicolas Pereda
nicopereda@gmail.com

Metafilms
1703 Sanguinet
H2X 3G5 Montreal, Quebec
Canadá
+1 514 985 0340
Sylvain Corbeil
info@metafilms.ca

Michigan Films
121 Vlaamsesteenweg
1000 Bruselas
Bélgica
+32 497 87 06 31
Olivier Burlet
olivier@michiganfilms.be /
info@michiganfilms.be

Mosfilm Cinema Concern
1 Mosfilmovskaya str, Moscú
Rusia
+7 (495) 705-9300
referent@mosfilm.ru
Elena Orel
maxim47@mosfilm.ru

N
Narezo, Pablo
77 Grosse Brunnenstr.
22763 Hamburgo
Alemania
+0049(0)176 2323 8376
pablonarezo@gmail.com

CONTACTO

CONTACT

Nómadas
12 Duna
04500 Jardines del Pedregal,
Ciudad de México
México
+52 5519155161
Santiago de la Paz
santiago@nomadas.cc
Lucía Diaz
lucia@nomadas.cc
info@nomadas.cc

El Nuevo Municipio
4249 Leiva, piso 1 "39"
Buenos Aires
Argentina
+54 1148553931
Laura Bruno, Julián d'Angiolillo
elnuevomunicipio@gmail.com

O
Oleksandr Dovzhenko National
Center
1 Vasylkivska Str
03040 Kiev
Ucrania
+38 (044) 201 65 74
info@dovzhenkocentre.org

P
Patra Spanou
22 Yorck Strasse
40476 Düsseldorf
Alemania
+49 15201987294
patra.spanou@yahoo.com

P. C. Guerin & Los Films de Orfeo
70 Casp
08010 Barcelona
España
Federico Delpero Bejar
losfilmsdeorfeo@gmail.com

Praia à Noite / Tardo
4, int 3º Beco do Bugio
1100-102 Esquerdo, Lisboa
Portugal
+351 964 297 128
Leonardo Mouramateus
lmouramateus@gmail.com

R
Ring Film
38B Via Ruggero Bonghi
00184 Roma
Italia
+393488006005
Simona Chiarello Ciardo
simona@ringfilm.it / ring@ringfilm.it

S
Le Scarabée
28 rue de Rotterdam
4000 Liège
Bélgica
+32 474 811 506
Smolders Olivier
osmolders@gmail.com

Shepotinnik, Peter
ptrshepotinnik77@gmail.com

Shochiku Intl., Tokyo
4-1-1 Tsukiji
104-8422 Togeki Bldg, Chuo-ku,
Tokio
Japón
Azusa Taki
azusa_taki@shochiku.co.jp /
ibd@shochiku.co.jp

Sixpackfilm
45/13 Neubaugasse
1070 Viena
Austria
0043.1.5260990
office@sixpackfilm.com

Dietmar Schwärzler
dietmar@sixpackfilm.com

O Som e a Fúria
113 – 5º Av. Almirante Reis, Esc.
505
1150-014 Lisboa
Portugal
+351 21 358 25 18
Fabienne Martinot
fm@osomeafuria.com

Stinking Heaven, Inc.
3 79 Rogers Ave
11216 Brooklyn, Nueva York
Estados Unidos
+1 347 786 3329
Nathan Silver
silver.royaltone@gmail.com

T
Trivial Media
1660 Lapida
1602 Vicente López
Argentina
+54911 51171969
Pablo Ratto
pablo@trivialmedia.com.ar

Una Comunión
55 Marte
06300, Col. Guerrero,
Ciudad de México
México
+52 1 (55) 37 22 37 36
Paola Herrera
info@unacomunion.com

Viento del Norte Cine
52 piso 2 República de Uruguay
06000, Col. Centro, Ciudad de
México
México
+52 55124243
Carlos Sosa
carlos@lacasadecine.mx

La Unión de los Ríos,
Full House
65 rue de Dunkerque
75009 Paris
Francia
+33176216168
Versatile
amoreau@versatile-films.com

Universidad del Cine
330 Psj J.M Giuffre
1064, Buenos Aires
Argentina
+541143001413 ext. 138
Mariángela Martínez Restrepo
ucine@ucine.edu.ar

Universidad Federal Fluminense
Departamento de Cinema e Video
126 Professor Lara Vilela, IACS
São Domingos, Niterói - Rio de
Janeiro
Brasil
+21 2629 9760 / +21 2629 9761
Antonio Moreno
amoreno@oi.com.br /
cinema@uff.br

ÍNDICE POR PELÍCULAS

FILM INDEX

	231	C	289
31 · 31 Means Trouble	71	Cântico das criaturas · Cântico de las criaturas	261 270
A	39	A cara que mereces ·	
La academia de las musas · The Academy of the Muses	189	The Face You Deserve	262
Anino sa likod ng buwan · Shadow Behind the Moon	131	Casi paraíso	
L'aquarium et la nation · The Aquarium and the Nation	150	Catarsis · Catharsis	43
Aquele querido mês de agosto · Our Beloved Month of August	65	Chevalier	
El armadillo fronterizo · The Border Armadillo	269	Comoara ·	
Los ases del corral · Barnyard Aces	227	The Treasure	
The Attendant · El prefecto	227	Crates	
Ausma · Dawn	231	Cuerpo de letra · Embodied Letters	79
B	187	D	151
Battles · Batallas	41	Defectuosos · Defective	67
Bella e perduta · Lost and Beautiful	297	Dona i Ocell · Bird and Woman	105 152
Beskone nost' · Infinitas Boris sans Béatrice · Boris Without Béatrice	129	Dva Fjodora · Two Fyodors	
El buzo · The Diver	285		
Byl mesjaz maj · It Was the Month of May	101		

316

F	313	K	154
A festa e os cães · The Party and the Barking Francesca · O futebol · On football	252	Kalkitos · Khutsiev. Motor idiot! · Khutsiev: Action Starts!	
G	257	L	203
A glória de fazer cinema em Portugal · The Glory of Filmmaking in Portugal	107	Lapso · Lapse	83
"El grito", México 1968 · "The Scream", Mexico 1968	81	Las letras · The Letters	237
H		La légende dorée · The Golden Legend	85
Los herederos · The Heirs		Leobardo Barrabás, parto sin temor · Leobardo Barrabás, A Delivery Without Fear	258
El hijo · The Son		Looking for Langston · Buscando a Langston	89
Homeland (Iraq Year Zero) · Patria (Irak, año cero)	47	Lu bian ye can · Kaili Blues	139
M			103
Maestà, la Passion du Christ · Maestà, the Passion of Christ	109		51
El maestro y la flor · The Teacher and the Flower	137	La máquina · The Machine	221
I vsyo-taki ya veryu... · And Yet I Believe		Meurtrière · Lethal	115
Ícaros		As mil e uma noites: Volume 1, o inquieto · Arabian Nights - Volume 1, The Restless One	
Ijul' skij dožd' · July Rain	49	Impresión de una guerra · Impression of a War	
La impresión de una guerra · Inventário de Natal · Christmas Inventory	111	As mil e uma noites: Volume 2, o desolado · Arabian Nights - Volume 2, The Desolate One	117
Inventário de Natal · Christmas Inventory		As mil e uma noites: Volume 3, o encantado · Arabian Nights - Volume 3, The Enchanted One	317
J		Minotauro · Minotaur	53
Jigeumeun matgo geuttaeneun teullida · Right Now, Wrong Then	113	La montagne magique · The Magic Mountain	
El jinete del cubo · Cube Rider John From		Motherboard · Placa madre	156
		Motu Maeva	
		Mudar de vida · Change of Life	223

ÍNDICE POR PELÍCULAS

FILM INDEX

N

Nada ni nadie · Nothing and No One		Pre-Evolution Soccer's One-Minute Dance After a Golden Goal in the Master League · Pre evolución de la danza del futbol, con duración de un minuto, tras el gol de oro en la Master League	257	305
Noite sem distância · Night Without Distance	35 183			
Nueva vida · New Life	327 253 201		317	
	55	R	195	

O

Olas del cielo · Waves From the Sky	177	Rastreador de estatuas · The Monument Hunter	287	
The Other Side · El otro lado	260	Las razones del mundo · The Reasons in the World	173	

P

Panteón, No. 45 · Cemetery 45	179	Real Oni Gokko · TAG	181	
	193	Redemption · Redención	155	
Parque Lenin · Lenin Park	157	Riot · Disturbio	91	
Un paso hacia el camaleón · A Step Towards The Chameleon	141 57	S.	59	
La patota · Paulina	119	S.O.S.	143	

S

Samuray-S				
Sangre del mio sangue · Blood of My Blood		121	93	
Posleslovie · Afterword			256	
Pozoamargo		Sobytie · The Event	264	
Poço das almas · Well of Souls	205 95 229	Il Solengo		
		Somos lengua · Speaking Tongues	265	
		Stinking Heaven · Cielo apestoso		

T

Tabu · Tabú	266			
Tales of Two Who Dreamt · Historias de dos que soñaron				
Las tardes de Tintico · Tintico's Afternoon	263			

Territories · Territorios

The Thoughts That Once We Had · Los pensamientos que una vez tuvimos	291			
El trompetista · The Trumpeter	145			
	239	Zastava Il'ica · Bastion Il'ich	295	

V

Os verdes anos · The Green Years	293			
Vesna na Zarechnoj ulitse · Spring on Zarechnaya Street	259			
Visita ou memórias e confissões · Visit or Memories and Confessions	61			

W

While Looking for the Devil · Mientras se busca al diablo	123			
Who Killed Colin Roach? · ¿Quién mató a Colin Roach?	125			

197

Xáni Xépika (iEste flojo!) · Xáni Xépika (That Lazy Boy)	77			
--	----	--	--	--

Z

Zastava Il'ica · Bastion Il'ich	255			
---------------------------------	-----	--	--	--

175

INDICE POR REALIZADORES

DIRECTORS INDEX

A

Thom Andersen	151	Bi Gan	299-307
Julián d'Angiolillo	48	Riccardo Giacconi	35
Esteban Arrangoiz	158	Miguel Gomes	131

G

Pedro González-Rubio	95	Philippe Grandrieux	55
Andy Guérif	83	José Luis Guerín	109
Diego Gutiérrez	93	Nicolás Gutiérrez Wenhammar	97

B

Marco Bellocchio	91	Jorge Hernández Aldana	311
Andrea Bussmann	75		

C

Pablo Chavarria Gutiérrez	150	Rubén Imaz	39
Denis Côté	154		

H

Alfredo Joskowicz	242-271
Isaac Julien	59

D

Anca Damian	242-271
Danniel Danniell	67
Jocimar Dias Jr.	71

I

Rubén Imaz	39
------------	----

E

Roya Eshraghi	93
---------------	----

J

Marlen Khutsiev	273-297
Elem Klimov	155

F

Abbas Fahdel	159
Maureen Fazendeiro	161

L

Itziar Leemans	163
Leobardo López Aretche	207
Sergei Loznitsa	73

M

Pietro Marcello	121
Ernesto Martínez Bucio	135
Carlos Mignon	87
Roberto Minervini	11
Feliks Mironer	89

Santiago Mitre	45
Leonardo Mouramateus	123
Manuel Mozos	227,
Radu Muntean	225,

N

Pablo Narezo	317
João Nicolau	53

O

Sergio Oksman	41
Yulene Olaizola	153
Manoel de Oliveira	57

P

Laila Pakalnina	156
Sebastián Palominos	105
Lois Patiño	69
Nicolás Pereda	109
Raúl Perrone	315

Filipa Pinto	135
Corneliu Porumboiu	47

Z

Matteo Zoppis	311
	39
	242-271
	59

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

José Antonio García	Claudia Loredo	Micaela Patiño	Chef Josefina Santacruz
Pamela García	Claudia Lozano Bermejo	Chef Mónica Patiño	Nurith Sil
Raúl García	Christian de la Luz	Biko Pérez	Canek Sosa
Amanda de la Garza	Susan M. Chapman	Javier Pérez	Martín Soto Climent
Jorge Gaviño Ambriz	Ania Maciel	Josefina Pineda Escamilla	Linda Szkiba
José Felipe Gaytán	Reinhard Maiworm	Cristina Prado	Alejandro Tarango
Jorge González	Omar Marín	Susana Primero	Ricardo Téllez
Daniela Acosta	Maria Goretti Alfaro Ramírez	Jorge Márquez Urzúa	Enrique Torres
Estela Alcántara	Daniela Gutiérrez	Javier Martínez	Lourdes Adriana Ramírez
Marcelo Alderete	Federico Gutman	Jorge Martínez Micher	Aldo Manuel Ramos
Albino Álvarez Gómez	Anja Hahn	Sofía Mata	Magali Rangel
Abrial Alzaga	Susanne Hammer	Iris Mendieta	Mónica Rangel
Iyali Ávalos	Sr. Dolf Hogewoning	Walter Meyenberg	Miguel Ángel Recillas
Nestor Ayón	Oriol Cortés	Ana E. Millet	Jean-Pierre Rehm
Cecilia Barrionuevo	Antonio Corza	Gabriela Mora Fajardo	Mónica Reina
Charles Barthe	Pedro Costa	Mario Morales	Guillermo Reséndiz Morales
Juan Pablo Bastarrachea	David Cotero	Sara Moreira	Ester Villanueva
Noé Becerril	Pineda Covalín	Clémentine Mourão-Ferreira	Elvira Zúñiga
Salvador Becerril	Ricardo Covalín	Jenny Mügel	Elena Reygadas
Josine van den Bekerom	Noralia de la Cruz Ruiz	Abrial Mulato	Enrique Rodríguez
Salvador Benavides	Raúl Diaz-Barreiro	Tila Muñoz	Israel Rodríguez
Rocío Angélica Bermejo	Elizabeth Duarte	Dr. José Narro Robles	Y a todas las personas, instituciones, organizaciones, empresas, distribuidoras, productoras y patrocinadores que con su colaboración hicieron posible esta sexta edición FICUNAM.
Carlos Bernal	Verónica Elizondo	Boris Nelepo	Francisco Javier Rodríguez
Raúl Camargo Bórquez	Gabriela Espinosa Aguilar	José Mariano Leyva Pérez	Escaida
Damián Cano	Edgar Esquivel	Carmen Limón	Rebeca Rojas
León Cárdenas	Ángel Fernández	Ing. Armando Lodigiani Rodríguez	And to all the people, institutions, organizations, businesses, distribution and production companies, as well as the sponsors whose collaboration made this sixth FICUNAM edition possible.
Carmen Carrara	Guadalupe Ferrer	Diana López	Leonardo Román Lugo
Eduardo Carrillo	Horacio Ferro	Juan Alberto López	Jorge Rosa de Oliveira
Ricardo Carrillo	Manuel Flores	Armando López Cárdenas	Sandra Ortega García
Nelson Carro Rodríguez	Martha Flores	Gabriela López Torres	Laura Karina Rosas Paredes

322

323

DIRECTORIO

INDEX

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama
Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. César Iván Astudillo Reyes
Secretario de Atención a la Comunidad Universitaria

Dra. Mónica González Contró
Abogada General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL UNAM

Dra. María Teresa Uriarte
Coordinadora de Difusión Cultural

Mtro. Horacio Lecona
Secretario Técnico de Planeación y Programación

Mtra. Ana Elsa Pérez
Secretaría Técnica de Vinculación

Lic. Guadalupe Ferrer
Directora General de Actividades Cinematográficas

Abril Alzaga
Coordinadora Ejecutiva Cátedra Ingmar Bergman

Mtra. María del Carmen de Lara
Director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

Lic. Grisela Iglesias
Secretaría de Comunicación

Act. Mario Barreiro Perera
Secretario Administrativo

Arq. José Luis Montaño
Coordinador de Recintos

EL FESTIVAL

Eva Sangiorgi
Directora

Fernanda Becerril Chávez
*Coordinadora General
Gira y Laboratorio FICUNAM*

Roberto Madrid
Asistente de Dirección

Roger Alan Koza
Sébastien Blayac
Eva Sangiorgi
Programadores

Laura Alderete
Coordinadora de Programación

Laura Anais Vargas
Tráfico de Películas

Véronique Decroux
Productora de Programación

Ángel Romero
Asistente de Programación

Laura Alderete
Sébastien Blayac
Celia Dessardo
Comité de Preselección

Mariana Linares Cruz
Coordinadora de Difusión

Luis Rivera
Asistente de Difusión y Página Web

Yunuen Cuenca
Coordinadora Editorial

Georgina Cobos
Coordinadora de Prensa

Pablo Rendón
Gestión de Redes Sociales

Arian Sánchez
Buñuelos Comunidad Creativa
Contenido Audiovisual

Xabier Uriar
Photógrafo

Gabriela Pérez
Productora General

Mariana Juárez
Coordinadora de Producción

Mónica Cervantes
Productora Ejecutiva y Eventos

Adrián Castro Benítez
Asistente de Producción de Eventos

Andrea Sánchez
Asistente de Producción

Armando Gómez Martín
Supervisor de Materiales

Judith Gómez
Coordinadora de Salas

Erick E. Acevedo Reyes
Iván Contreras
María Alejandra Belmont
Encargados de Salas

Marisol Leal
Coordinadora de Patrocinios

Alan Huerta
Asistente de Patrocinios

Carlos Altamirano
Coordinador de Invitados

Amanda Salinas Dehesa
Asistente de Invitados

Verónica Montesinos
Relaciones Públicas

Carlos Márquez
Logística de Transporte

Yunuen Cuenca
Editora de Catálogo

Stefanía Acevedo
Investigación Editorial

Tiosha Bojorquez
Traductor

Erika Krützfeldt
Beatriz Martínez
Sabina Santana
BLAN.CO
Diseño Gráfico

Azucena Benavides
Francisco García
Say The Same Subtitles
Traducción y Subtitulaje

Teszla
Desarrollo del Sitio Web

Buñuelos Comunidad Creativa
Cineminuto

Sheila Altamirano
Coordinadora de Making-Of

Alejandra Acosta
Pedro Segura
Diario FICUNAM

Claudia Poblete
Coordinadora FICUNAM en el Centro

Eduardo Vázquez
Administrador

Julia Álvarez del Castillo Estrada
Mauricio Arechavala
Carlos David Cabrera Trejo
Karla Gabriela Compeán López
Miguel Ángel García Rosas
Alberto León Reyes
Adriana Lizbeth Márquez Torres

Etna Luis Medina
Natali Montell García
Marisol Morelos Castro
Melissa Parneid Pineda

María Inés Romero García
Liliana Sánchez Villaseñor
Eliza Andrea Sosa Hernández
María Sabina Torres Sepúlveda

Jorge Verde Flores
Servicio social

Ivette Cruz Méndez
Carlos Alberto Rodríguez Gómez
Mariana Dianela Torres Valencia

Prácticas profesionales

Kevin Joel Guzmán
Silvana Lázaro
Mariana Mendivil
Arian Sánchez Covisa

Patricio Solórzano
Making-Of

Jesús Arredondo
Antonio Ayala
Diego Cruz Cilveti
Nancy Cruz Orozco

Héctor Hachmeister
Macarena Hernández
Delia Luna
Carlos Genaro Manzo

Emilio Mendoza
Laura Miranda
Julio Montero
Ian Brandon Morales

Jorge Luis Oviedo
Javier Treviño
Isabel Torres

Cápsulas Audiovisuales

Santiago Bonilla
Reseñas



Cátedra
Ingmar
Bergman
DE CINE Y TEATRO
UNAM



FONDO MIXTO
DE PROMOCIÓN TURÍSTICA
DEL DISTRITO FEDERAL



CapitalSocial Por Ti



foro cultural de austria mex



ESTABLECIMIENTOS PARTICIPANTES



FONDAMAYORA



BUCARDÓN

SEDES



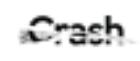
ALIADOS



PATROCINADORES



MEDIOS





Organizado por:



teatro.unam

En colaboración con:



@CatedraBergman

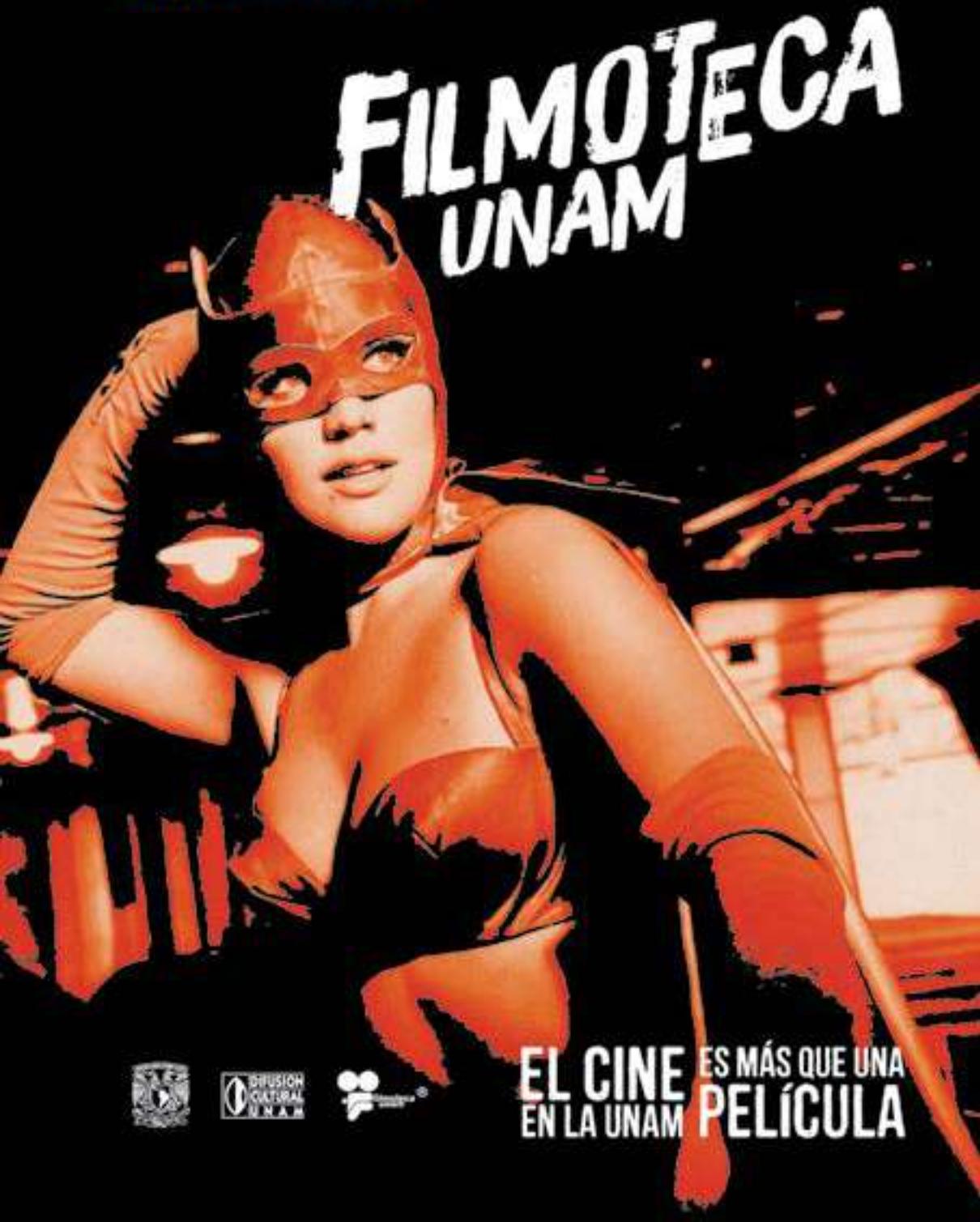
Cátedra Ingmar Bergman

Cátedra Ingmar Bergman - UNAM

catedrabergman@unam.mx
www.catedrabergman.unam.mx

WWW.FILMOTeca.UNAM.MX

La mujer en el agua / Dir. René Cardona / México / 1948



Colección Ensayos de cine y filosofía



Colección Ensayos de cine y teatro. Cátedra Ingmar Berman



leer el cine con **libros unAM**

DISPONIBLES EN LA RED DE LIBRERÍAS

HENRIQUE GONZÁLEZ CASANOVA
CAMPUS CENTRAL

JORGE CARPIZO
CASA CLUB DEL ACADÉMICO

PALACIO DE MINERÍA
CENTRO HISTÓRICO

JAIME GARCÍA TERRÉS
AVENIDA UNIVERSIDAD

JULIO TORRI
CENTRO CULTURAL
UNIVERSITARIO

TIENDA DE LA UNAM
METRO C.U.

UN PASEO POR LOS LIBROS
ZÓCALO

TIENDA EN LÍNEA
LIBROS. UNAM. MX

Colección Miradas en la oscuridad



leer el cine con **libros unAM**

DISPONIBLES EN LA RED DE LIBRERÍAS

HENRIQUE GONZÁLEZ CASANOVA
CAMPUS CENTRAL

JORGE CARPIZO
CASA CLUB DEL ACADÉMICO

PALACIO DE MINERÍA
CENTRO HISTÓRICO

JAIME GARCÍA TERRÉS
AVENIDA UNIVERSIDAD

JULIO TORRI
CENTRO CULTURAL
UNIVERSITARIO

TIENDA DE LA UNAM
METRO C.U.

UN PASEO POR LOS LIBROS
ZÓCALO



CDMX

Ciudad de México



FONDO MIXTO
DE PROMOCIÓN TURÍSTICA
DEL DISTRITO FEDERAL



CIUDAD DE MÉXICO

CAPITAL DE LOS GRANDES
EVENTOS CINEMATOGRÁFICOS

**CINE MA
MÉXICO
2016**

www.imcine.gob.mx

Presencia del cine nacional en
FICUNAM, Festival Internacional
de Cine UNAM

SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



**audiovisualmente
amigable**

La Comisión de Filmaciones de la Ciudad de México tiene como fin contribuir al desarrollo de la industria audiovisual en sus diversas manifestaciones; agilizar los procedimientos administrativos involucrados en la planeación, filmación y producción de obras audiovisuales; así como mejorar y potenciar el uso y aprovechamiento de la infraestructura fílmica de la CDMX.

Trámites que puedes realizar en la Comisión son:

- Tramitar avisos y permisos de filmación en los bienes de uso común y vías públicas de la CDMX
- Inscripción al Registro de Productores
- Inscripción al Registro de Servicios
- Tramitar descuento para películas 100% mexicanas

Servicios que encontrarás:

- Acceso al Catálogo de Locaciones
- Acceso al Catálogo de Servicios
- Información actualizada sobre trámites, procedimientos y servicios relacionados con la filmación en locaciones y en bienes de uso común de la CDMX

La Comisión de Filmaciones está ubicada en la calle República de Cuba,
Centro Histórico, 06000 Ciudad de México, D.F. Teléfono: 1719 3012 / 1719 3013

<http://www.cfilma.cultura.df.gob.mx>

www.cultura.df.gob.mx [@culturaCDMX](#) [/CulturaCDMX](#) [/Cultura Ciudad de México](#) **CapitalSocial Por Ti**



CDMX
CUIDAD DE MÉXICO



COMISIÓN DE FILMACIONES
DE LA CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA DE CULTURA CDMX presenta

Espectáculos escénicos gratuitos en plazas y espacios públicos de la CDMX

ESCENARIOS VIVOS
en tu ciudad

MÚSICA / BAILE / CONCIERTOS / RECITALES

Consulta cartelera en: www.cultura.df.gob.mx

[@culturaCDMX](#) [/CulturaCiudaddeMexico](#) [/cultura_cdmx](#) **CapitalSocial Por Ti**



CDMX
CUIDAD DE MÉXICO





Calle Moneda



La calle Moneda es de las más antiguas y emblemáticas de América. En la esquina de esta calle con la plaza Seminario se fundó la primera universidad de la Nueva España en 1551, la Real y Pontificia Universidad de México, hoy Museo de la UNAM. A unos metros se encuentra el antiguo palacio del Arzobispado, hoy Museo de la SHCP. En la esquina de Primo de Verdad se instaló, en 1539, la primera imprenta de América; más adelante, en la misma Primo de Verdad, se hallan el museo Ex Teresa Arte Actual y el Palacio de la Autonomía de la UNAM.

De nuevo en Moneda, se encuentra el Museo Nacional de las Culturas, en donde estuvo

la primera Casa de Moneda (1731); cruzando Correo Mayor está la Academia de San Carlos, fundada en 1781, que fue la primera escuela de artes del continente. Haciendo esquina con la calle Academia se halla el Templo de Santa Inés y, sobre la misma Academia del lado izquierdo, el Museo José Luis Cuevas.

Más adelante, Moneda cambia de nombre a Emiliano Zapata, llamada así porque en esta área se acuartelaron las tropas del *Caudillo del Sur* cuando vino a la ciudad de México para citarse con Pancho Villa el 4 de diciembre de 1914. La calle remata en el templo de la Santísima Trinidad, cuya fachada es un impactante ejemplo del barroco churrigueresco.

NEDERLANDS
FILM FESTIVAL



www.filmfestival.nl

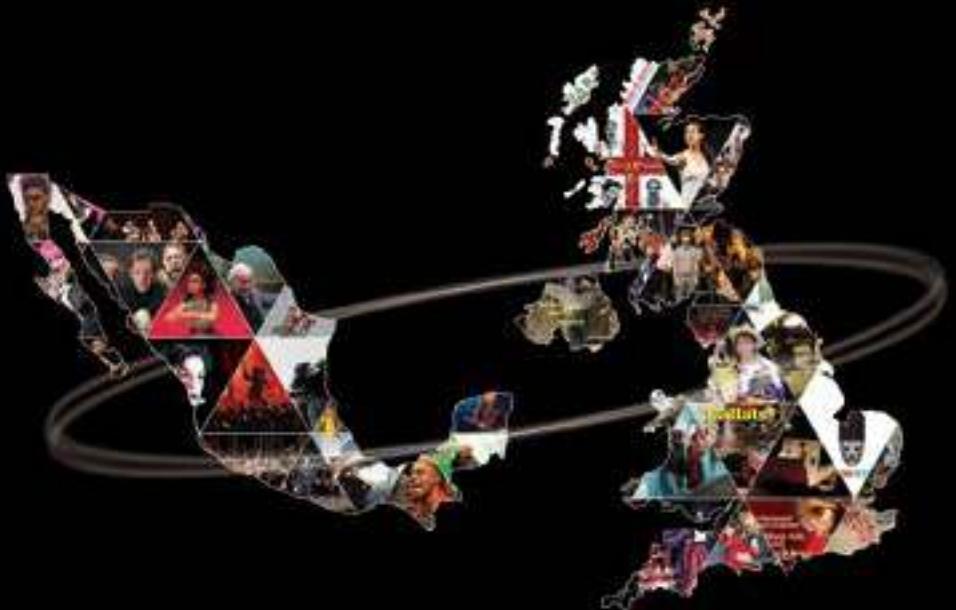
www.paisesbajos.com.mx | FB: EmbajadaPaisesBajosMexico | @NLinMexico



a member of



THE ANGLO MEXICAN FOUNDATION



Anglo Arts es la sección cultural de The Anglo Mexican Foundation, dedicada a promover la cultura británica en México y la cultura mexicana en el Reino Unido.

El programa cultural de Anglo Arts abarca un amplio espectro de actividades, como el concurso anual The Shakespeare Competition for Schools, un programa de becas para jóvenes actores; el programa para jóvenes dramaturgos mexicanos en colaboración con la Royal Court de Londres; una beca con la City Music Foundation en Londres para jóvenes músicos profesionales; MexArt, un proyecto destinado a promover el intercambio artístico bilateral y la promoción de los artes visuales y escénicas de México en el Reino Unido, además de la producción y presentación de proyectos británicos de teatro, música, artes plásticas, cine y literatura en México.

facebook.com/angloarts

[@angloarts](https://twitter.com/angloarts)

www.angloarts.mx





centro cultural de españa en méjico

El espacio para la creación española en México

Síguenos en:

ccemex.org @ccemex /ccemex
Entrada libre
Guadalupe 18 - Barrio del 97,
Centro Histórico, 06000 D.F., C.P. 10000
Tel. 5523 1905 al 28
info@ccemex.org /ccemex.org /2015

lecinéma IFAL

CINÉ INDEPENDIENTE



ESTRENOS



PREMIERES



FESTIVALES



Entrada : 45\$ / 35\$
Cinématinée : 30\$
Río Nazas 43 - Col. Cuauhtémoc, México D.F.
www.LeCinema.mx -  @_lecinema -  /lecinemaifal

Este 2016 en Simplemente
Blackmagic Design
URSA Mini 4K y URSA Mini 4.6K

¡Las cámaras portátiles 4.6K Super 35 más ligeras!



- Mayor resolución 4.6K y hasta 15 pasos de rango dinámico: más que la mayoría de las cámaras Super 35mm
- Hasta 60 cuadros por segundo en 4.6K y 150 cuadros por segundo en HD
- Monitor plegable touch screen de 5 pulgadas
- Grabador dual en 4.6K RAW y ProRes en tarjetas C-Fast 2.0
- Salida en 12G-SDI (4K60p en 1 cable)
- Monturas de lentes EF o PL con opción para B4 y control de cámara (foco, zoom, iris, color) desde el switcher ATEM
- Incluye DaVinci Resolve Studio 12



Guanajuato #7, Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F. Tel: +52 (55) 5584-2121
www.simplemente.net [@simplementemx](https://simplementemx) [t.ssimplementemx](https://simplementemx)

CINEMA UNO es
Cine Independiente
en línea

EXPRESIÓN
hecha cine.

CINEMA
UNO.com



ADVERTENCIA:

¡Alérgicos a la excelencia Abstenerse!

Teclado Inalámbrico
Bluetooth

8x DVD+R
Double Layer

Store 'n' Go®
USB 3.0

TUFF-'N'-TINY™

Mouse Ergo
Inalámbrico



Alguien ha llamado al doctor?

Cuando de tu salud se trata, Verbatim® te brinda tranquilidad como ninguna otra marca. Manteniéndote en movimiento con nuestros accesorios inalámbricos y poniendo a tu disposición la marca numero 1 en almacenamiento. Verbatim te protege. Verbatim es la cura para tus síntomas digitales.

Contacto:

Jorge A. González Fuentes Jorge.gonzalez@verbatim.com
55 5448 7760 • 55 4598 5024 verbatim.com

Verbatim
Tecnología Confiable

labodigital

POSTPRODUCCIÓN



PROCESOS
FÍLMICOS

SERVICIOS DE
DISTRIBUCIÓN Y
EXHIBICIÓN

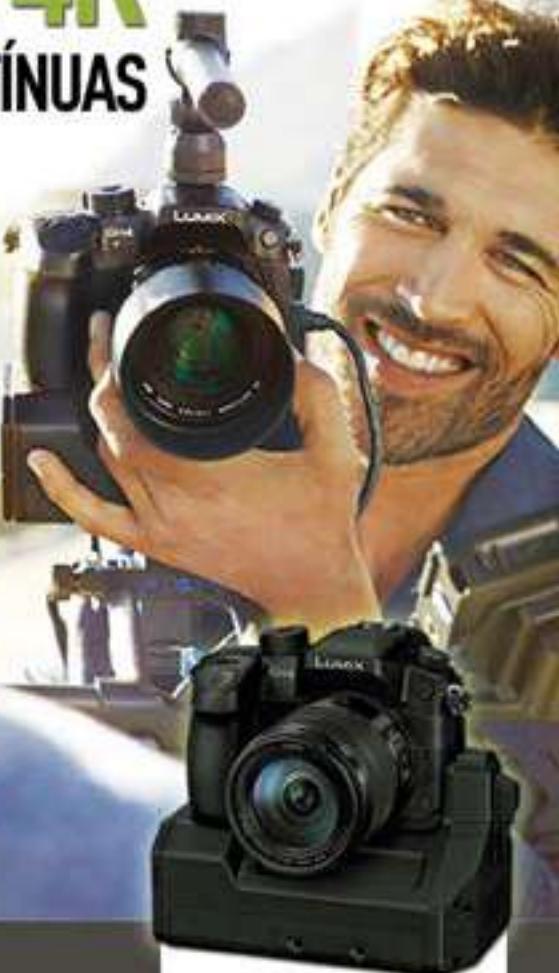


MEZCLA DE SONIDO
SALA THX

México, D.F.
+52(55).49.00.99
contacto@labodigital.com.mx

Panasonic

CAPTURA 4K 12 HRS. CONTÍNUAS



AVCCAM



Wi-Fi
CERTIFIED

CÁMARA DIGITAL AG-GH4PU

- Primer Cámara DSLR con GRABACIÓN CONTINUA (hasta 12 horas)
- Muy ligera (560 g., incluye batería y SD)
- Sensor de 4/3", 34.09 mm efectivos
- Velocidad de ISO 200-25600 (modo extendido: 100-25600)
- Pantalla táctil interactiva de 3", OLED
- Conexión Wi-Fi para manipulación a través de "IMAGE APP"

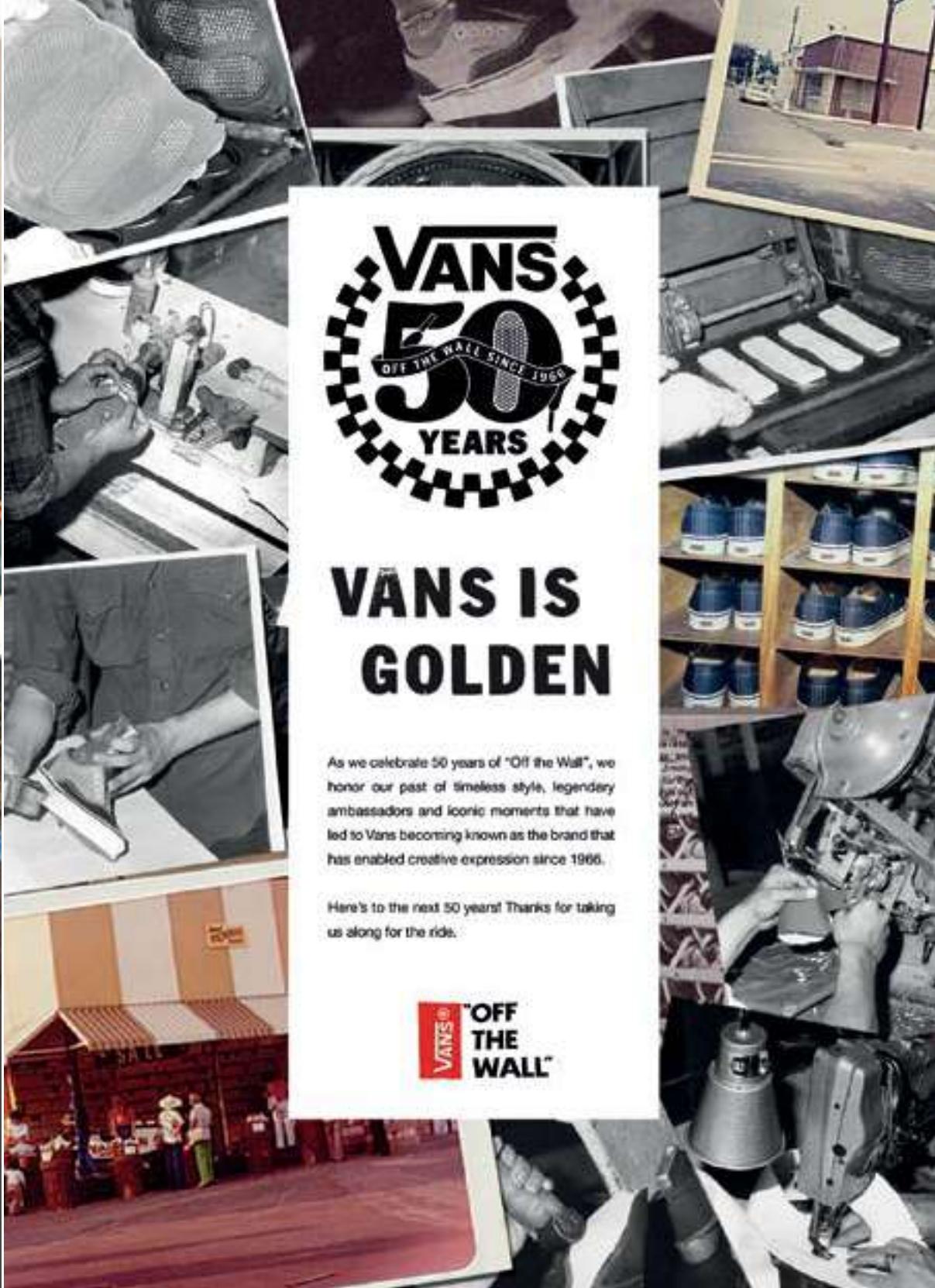
www.panasonic.com.mx



VANS IS GOLDEN

As we celebrate 50 years of "Off the Wall", we honor our past of timeless style, legendary ambassadors and iconic moments that have led to Vans becoming known as the brand that has enabled creative expression since 1966.

Here's to the next 50 years! Thanks for taking us along for the ride.



iVoy

Contacto: iVoy.mx
Llamada gratuita

Envíos desde \$50

Cobrarán envío GRATIS

Lago Morelos

Bahía Santa Barbara 24

Envíos en Sólo 90 Minutos

Es Rápido, Seguro, Rastreable y Económico. ¡Descarga nuestra App!

iVoy.

LCI ANIVERSARIO

Porque crear tiene riesgos...

Nosotros te aseguramos

50 años nos respaldan
Más de 130,000 producciones

FILMACIÓN, ANIMACIÓN, ERRORES Y OMISIONES, GARANTÍA DE BUEN FIN Y GARANTÍA DE PRODUCCIÓN

CON PRESENCIA EN:

México, Colombia, E.U.A., Brasil, Argentina, España y Canadá

Méjico: (0255) 5482 3550 - (0255) 5336 6410
Desde EEUU: (011) 9 132 7168 • (011) 23 2561
Colombia: 57 1 381 9539
[Inselldcorporativo.com](http://inselldcorporativo.com) • www.lcicorporativo.com

[Facebook](#) [Twitter](#)



Yamblet.com

tonalá
proviene del vocablo náhuatl
tonallan que significa:
**el lugar por
donde el sol sale**

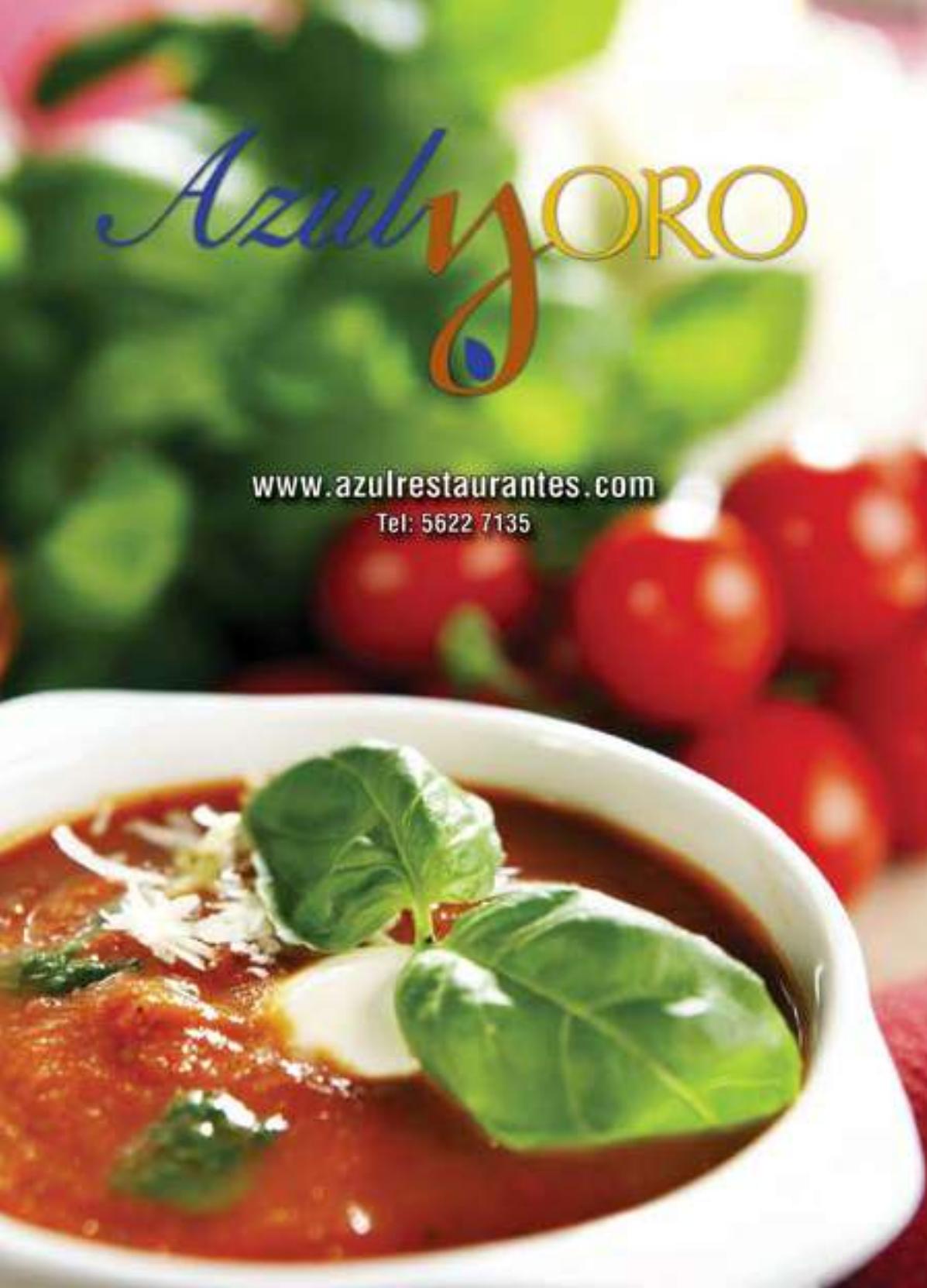
cine tonalá | méxico
roma sur, méxico d.f

cine tonalá | colombia
la merced, bogotá

próximamente: centro histórico, d.f & tijuana

www.cinetonala.com

CINE
TONALÁ



Azul Y ORO

www.azulrestaurantes.com

Tel: 5622 7135

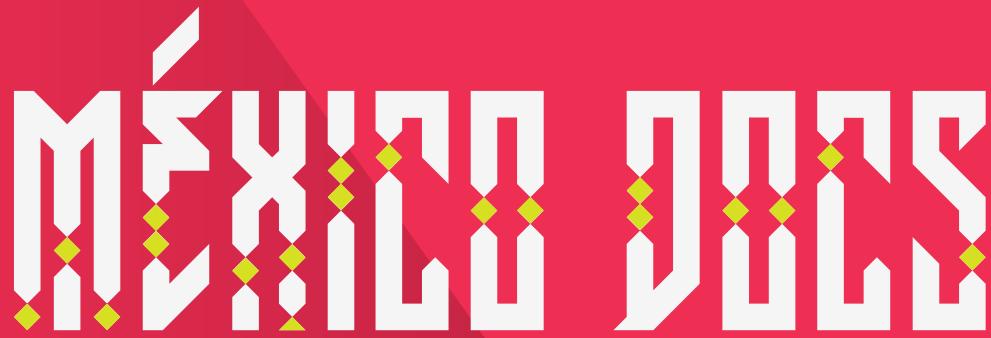
VEN A VER LO
QUE ESTÁN
HACIENDO
LOS VECINOS

MÉXICO, ESTADOS UNIDOS Y CANADÁ MUESTRAN SU MEJOR CINE AL MUNDO

9-13 NOVIEMBRE 2016



LOS CABOS
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL



PLATAFORMA PARA EL CINE DOCUMENTAL

DocsDF | DocsForum | Reto Docs | Doctubre | Docunexión



Presentado por:

DOCSDF

PRÓXIMA EDICIÓN



DEL 13 AL 24 DE ABRIL / 2016

BAFICI
[18] BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINE INDEPENDIENTE

buenosaires.gob.ar/festivales
[facebook.com/festivalesGCBA](https://www.facebook.com/festivalesGCBA)



Buenos Aires Ciudad

CAPITAL CULTURAL
DE LATINOAMERICA

57^{ESIMO} FESTIVAL DEI POPOLI

INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL



International Competition

Panorama

Filmmaker in Focus

Special Events

Tributes

Workshops

Doc at Work: The Industry Space
for Professionals

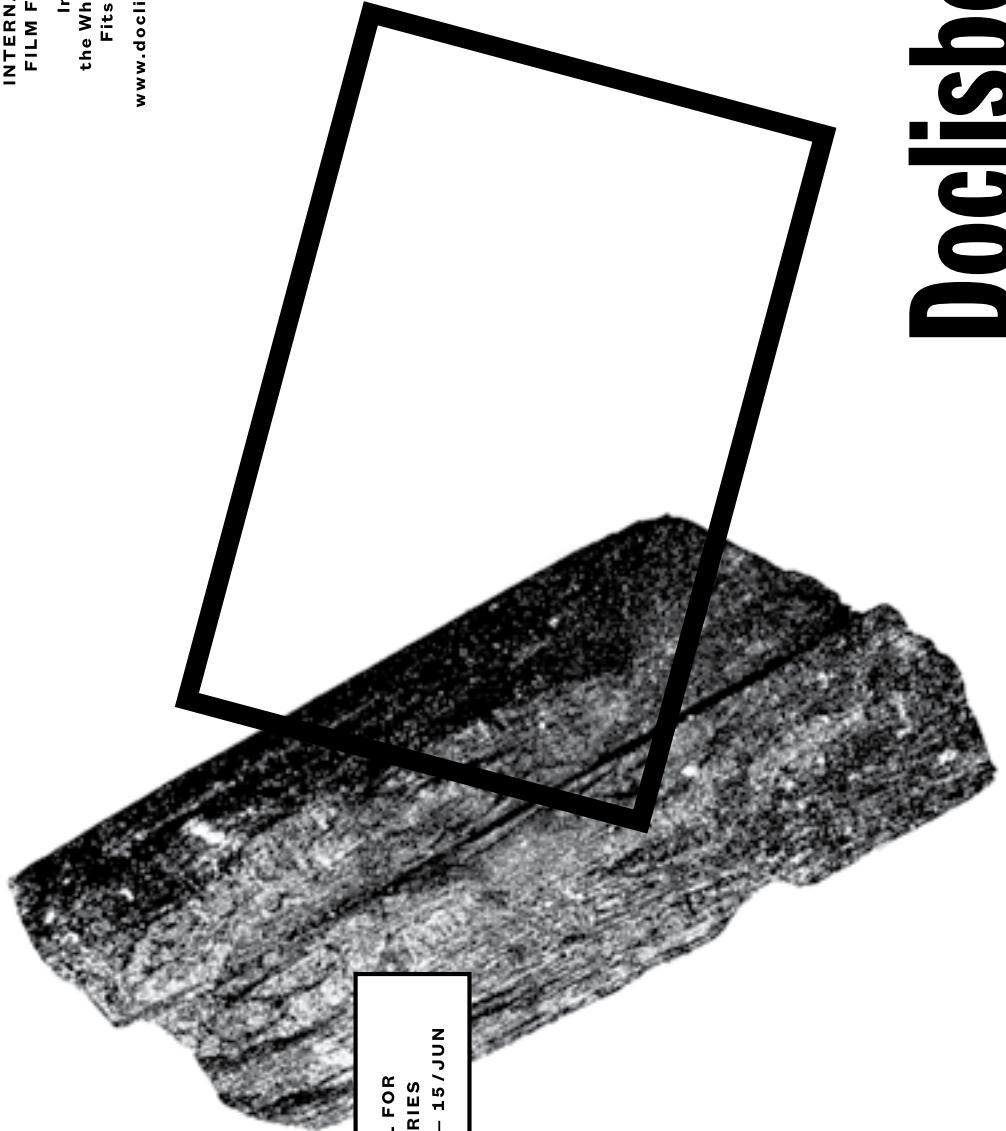
FLORENCE, ITALY / NOV-DEC 2016

#realityismore

www.festivaldeipopoli.org

14th
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
In October
the Whole World
Fits in Lisbon
www.doclisboa.org

20/30
OCT
,16



CALL FOR
ENTRIES
15/JAN — 15/JUN



CASA DO CINEMA
RUA DA ROSA, 277, 2º
1200-385 LISBON, PORTUGAL
+351 213 470 816
WWW.DOC LISBOA.ORG
WWW.APORDOC.ORG

Doclisboa

PUNTO DE VISTA

Festival Internacional de Cine Documental de Navarra

Nafarroako
Gobernua
de Navarra

Gobierno
Dokumentaleko
Nazioarteko Jaialdia

Nafarroako Zinema
Dokumentaleko
Nazioarteko Jaialdia
International
Documentary Film
Festival of Navarra

www.puntodevistafestival.com

"TRANSFORMATIVE, VITAL, TRANSCENDENT"

Ben Russell

VIENNALE

Vienna International Film Festival



TSAI MING-LIANG: «XIAO KANG», VIENNALE TRAILER 2015

OCTOBER 20 – NOVEMBER 3, 2016

www.viennale.at



Ser profesor no es una charba; es un impulso generoso y ancestral de compartir los conocimientos con pasión entre los seres humanos, eso es lo que hago yo.

Ser cineasta es una de las cosas más bellas que me ha pasado en la vida... juntar la docencia y el cine es apasionante.

En estas letras represento a la bolla de locos que siguen con pasión a sus profesores cineastas que son de lo mejor de México. Mis alumnos, que día a día me fijan más claro que serán los cineastas

que nos representarán en sus filmes y en el trabajo que hacemos al formarlos profesionalmente. Así me hubiera encantado estudiar a mí, por eso entregamos con pasión y fuerza un lugar ideal en la Universidad de la Comunicación para ser el mejor, para nunca rendirse, para vivir el cine.

*"Crecer, vivir, educarme y morir en el cine.
Pasión o Muerte todos los días de mi vida."*

Israel Moreno
Director de la Facultad de Cine
Universidad de la Comunicación

LICENCIATURA EN CINE | LICENCIADURA EN ANIMACIÓN | MAESTRÍA EN ESCRITURA CINEMATOGRÁFICA
MAESTRÍA EN CINE DOCUMENTAL | MAESTRÍA EN EFECTOS VISUALES



UC Oficial | BUC Oficial
www.uc.edu.mx

Zacatecas 120, Col. Roma
México D.F. C.P.06700



CANAL 22

EL CANAL CULTURAL DE MÉXICO

PRESENTA

CINE MEXICANO

CINE DE AUTOR

CINE DE 5 ESTRELLAS



CINE DOCUMENTAL

CINE IBEROAMERICANO

CLÁSICOS DE LUJO

CINEMA 22

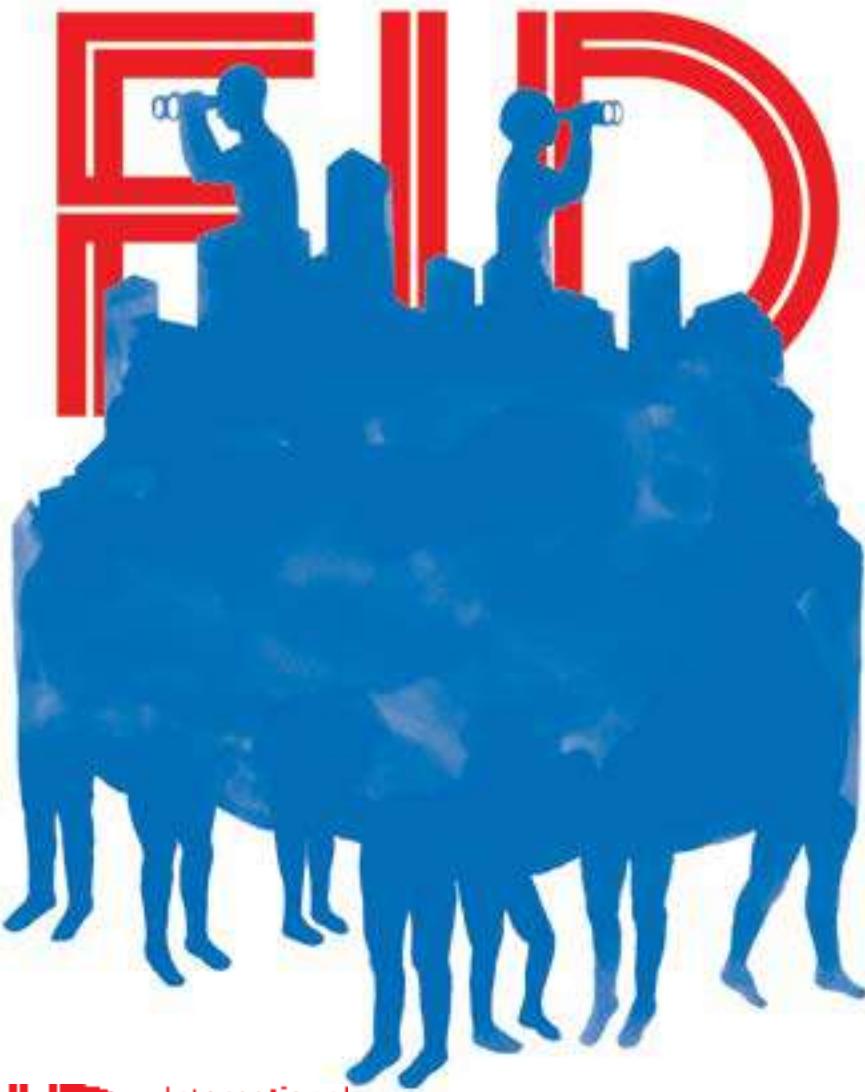
EL MEJOR CINE ESTÁ EN CANAL 22

TODOS LOS DÍAS, 22:00 h.

CONSULTA LA CARTELERA EN: CINEMA22.CANAL22.ORG.MX

#CINESINCORTES





364
FID International
Film
Festival
Marseille

27th — 12 - 18 JULY 2016

THE CALL FOR FILMS
IS AVAILABLE ONLINE
SUBMISSION DEADLINE:
— MARCH 21, 2016

FIDLab International
Coproduction
Platform

8th — 15 & 16 JULY 2016

THE CALL FOR PROJECTS
IS AVAILABLE ONLINE
SUBMISSION DEADLINE:
— FEBRUARY 26, 2016

www.fidmarseille.org
