CINEMANCIA
FESTIVAL METROPOLITANO DE CINE

1 EDICIÓN

[CINEMANCIA]

FESTIVAL METROPOLITANO DE CINE

[CINEMANCIA]

FESTIVAL METROPOLITANO DE CINE

Revisa toda nuestra
[PROGRAMACIÓN]
escaneando el código QR

Organizado por

IPMN
Imágenes para un Mundo Nuevo

Presentado por

La cultura es de todos | Mincultura

Aliados institucionales

Alcaldía de Envigado | Juntos SUMAMOS por Envigado | Débora Arango | Alcaldía de Bello

Área Metropolitana Valle de Aburrá | Futuro sostenible | comfama | CINEMATECA Municipal de Medellín

Todos somos Sabaneta, ciudad para el mundo | Alcaldía de Sabaneta | IDEA | Cinemas Procinal

Aliados y patrocinadores

CERO EN CONDUCTA revista de cine | musiKamia | CB CINE

ÍNDICE

[1] Mecamística del cine

[2–3] Preciosismos

[4] Los rostros de la barbarie

[5–6] Cartografiar el mito

[6–7] Los tramos largos de la noche

[8–9] Galería de posters

[10] Armas y cámaras

[11–12] La felicidad es una mariposa

[13–14] El cine y la consciencia

[14–16] La palabra es un cuenco vacío

Texto de
JOSÉ VAL DEL OMAR

El cine es, por encima de todo, linterna mágica. Linterna mágica que hoy tiende a utilizar la electrónica para teledistribuirse. El técnico que vive lo mágico del cine debe tener conciencia de su importante papel, debe tener conciencia de su responsabilidad. El técnico anima y conecta un gran espectáculo de conversión, de sugestión, de encanto y de conquista. Sólo se puede coaccionar la libertad del espectador cuando existe un gran motivo poético. Esta gran mecamística electrónica, debe rendir un fruto de aproximación y entendimiento: de compenetración humana. Es obligado que la técnica mágica del cine sirva a una mística de amor al prójimo.

[MECAMÍSTICA DEL CINE]

Es todavía más deseable que la magia sea la propia cristalización de la sustancia-motivo. Y es ideal que el cinematurgo (o sea, el hombre unificador de la acción cinematográfica) haya nacido poeta meca-místico.
La falta del orden jerárquico de valores éticos, es la culpable del estado actual de este casi fisiológico servicio de diversión, tan lleno de culpa como de motivos de perversión y escándalo.

Tras una cristalización técnica, justificada por el empleo de un nuevo resorte, o de un simple gran efecto emotivo de resonante repercusión metálica en las taquillas, puede disimularse y hasta se disculpa el escándalo. Todo el cine lo hacemos para quienes nos siguen. Los que nos siguen son la segunda generación emotiva de nuestro propio goce. El espectador de cualquier edad nos abre la cuna de sus sueños para que depositemos el nuestro, para que le contagiemos nuestro goce, para que sensibilicemos su conciencia.

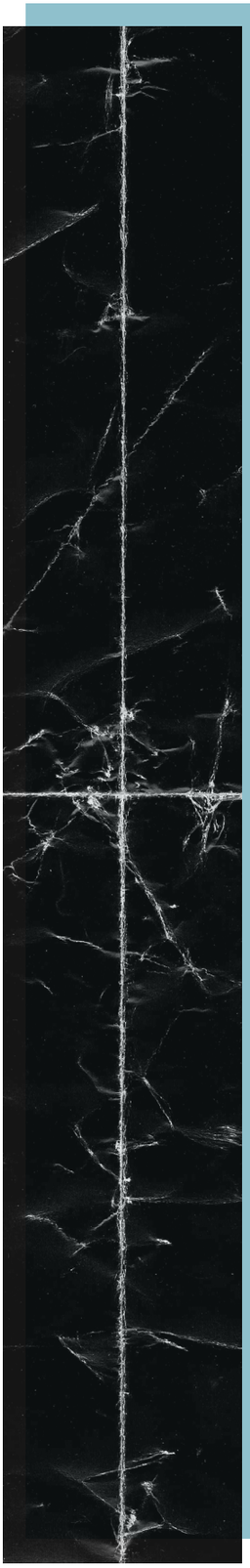
Yo denuncio como cosa casi inoperante la clasificación del público por sus edades. Para mí todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario. Mirando hacia el próximo futuro de catorce horas diarias de linterna electrónica en la casa, me atrevo a pedir un código técnico (cristalizado desde todos los puntos de vista de los rincones del planeta) de respeto al espectador. Un código que detenga, aunque se presente asistida de los máximos recursos enfáticos, aquella mercancía que viene a ensuciar la sensibilidad, tantas y tan renovadas veces, virginal de las criaturas.
Las nuevas técnicas psíquicas, en las que están entrando hoy el cine espectáculo, exigen una contracomedia, un control de la mercancía, una condensación colectiva del crimen, una distinción entre espectáculo y escándalo. El escándalo es el pecado moral hacia el que estamos más predispuestos a caer los que andamos soñando espectáculos.

Por último, no se nos diga que la sociedad se autodefiende con insensibilidad ante tanto reclamo alucinante, cuando precisamente lo que el hombre necesita hoy es apercibirse de que quedó sin carcasa, ni coraza, ni castillo, sin tiempo y sin distancias, en carne viva y muy próximo, casi incorporado, a un solo latido social.
Esta técnica imprescindible, fundamental, esencial para el cinema, vamos a llamarla, por lo que tiene de mecánica y de invisible, meca-mística.

La pura meca-mística es el arma y la fórmula capaz de combatir a los pequeños resortes al servicio de los intereses de bolsillo. Estad seguros de que todo el mundo desea un buen alimento, un cotidiano pan emotivo que le aproveche levantándole.

¿Os apercibís de que nos ha tocado, en la historia de la Humanidad, vivir la hora de la aceleración fantástica, de la automación electrónica, de la explosión de las comunicaciones humanas, la tremenda y vertiginosa idea de la unidad?

Val del Omar, José. *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre.* Ed. Elena Duque. Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2015.



[PRECIOSISMOS]

A propósito de *MORAR EN LAS MONTAÑAS FUCHUN*

Morar En las montañas Fuchun (2019), debut del director Gu Xiaogang, procura elaborar unos temas humanos que quisieran minimizarse hasta la desaparición para permitirle a la mirada deambular por locaciones, paisajes e interiores cargados de una fuerte intensidad emocional. Mientras recorremos hermosos escenarios naturales y precarias estructuras urbanas mediante extensos planos secuencia que se regodean en su propia belleza, cuatro hermanos sufren por deudas, conflictos familiares y amorosos y, sobre todo, por el repentino deterioro de la salud de la madre que todos comparten. Frecuentemente, nos preguntamos si la banalidad de los diálogos en realidad logra justificar la hermosura de los lugares donde tienen lugar. (¿Lo está la vida?)

Ante los alargues contemplativos —como frente a una joya, antigüedad o una piedra preciosa— estamos tentados o bien a dejarnos llevar por una amargura que los juzgue de artificiales y baratos o bien arrojarnos a la celebración de la belleza totalizante. Sucede que la belleza ofusca, nos exige una respuesta, aunque sea intuitiva y pasional; requiere que cedamos al encantamiento o bien que lo despreciemos vigorosamente. En ocasiones, resulta adecuado hacer una pausa y dejar de despreciar la vida. Reconocida la vulnerabilidad de estas imágenes, acariciar estos preciosismos de Xiaogang y habitarlos antes de que la construcción de un metro lleve a que se derrumben.

DEMOLIDOS

El primer derrumbe: una edificación cae sin que tengamos ningún contexto. Casi un diluvio, la versión urbana del desastre natural: ejercido por cuerpos y herramientas humanas, pero motivado por una voluntad que pareciese etérea y silenciosa. Poco después, vemos al hermano menor quitar y destruir con ira las telas que pusieron para humillarlo por sus deudas. Nos enteramos luego de que los edificios suelen ser vendidos a un proyecto inmobiliario que las derrumba para la construcción de medios de transporte.

Una banda de hombres vestidos con camisetas negras ingresa al restaurante del hermano mayor y, al ver que él no tiene intención de pagar una deuda ajena de su familiar, deciden destruir el interior antes de salir en un desfile de paraguas bajo la lluvia. Aquí el drama, aunque hace uso de la cuidada composición, pierde importancia ante la satisfacción de un movimiento registrado de manera tan minuciosa y pulida.

HORARIOS

MEDELLÍN
Teatro Comfama
Alfonso Restrepo Moreno
Jueves 2 de septiembre
6:00 PM

AJENOS

Otras pequeñas joyas en la película de Xiaogang: las que nunca conoceremos más que en descripciones envidiosas o en maquetas comerciales: el vecino tiene una piscina, una mejor ubicación, compró un dúplex la semana pasada en un gran descuento, su hogar no será derrumbado por motivaciones internas. En cambio, sí vemos muchos otros detalles preciosos: las cartas en el edificio a punto de ser demolido que un hermano encuentra y lee en voz alta. Oír su voz neutra y reconocer en las palabras de las cartas la ilusión y búsqueda de la permanencia de las relaciones humanas. ¿Quién abandonó dichas cartas? ¿Se arrepintió, acaso, recordando el abandono durante varios días, como le ocurría a nuestro personaje con las propiedades ajenas? La extrañeza en el paso del tiempo tiene su correspondencia con los motivos de belleza, ajenos o lejanos, y constituye así un misterio y un origen de tristeza.

EMPEÑADOS

Estos personajes están a punto de entregarlo todo, lo que sea necesario, para salir de deudas y de todos los inconvenientes, propios y ajenos. Las vicisitudes del día a día les impide contemplar conscientemente la belleza del entorno, sumiéndolos en preocupaciones que, comparadas con la firmeza de un río atravesando dos montañas, parecen nimiedades pasajeras: el dinero, la vivienda, la salud e incluso la muerte anónima. No es de extrañar, entonces, que la composición de los encuadres incluya al ser humano en una posición tan prescindible.

La concepción paciente del mundo, aquella que contempla la importancia del reposo para asimilar los procesos de más largo alcance, logra no sólo en muchas pinturas sino también en esta película un nivel de claridad conceptual en el ámbito compositivo y cinematográfico como pocas. Así, parece que incluso la presencia de los personajes, quienes quiera que fuesen, estuviese en constante cambio de propietario, deudor, tutor, y la rotación es algo confusa: presente, diminuta, en un barca en medio de la noche intentando atrapar peces.

ENFOCADOS

La profundidad de campo en *Morar* pone sobre la mesa la autoconciencia de los personajes sobre el cuadro que se compone a su alrededor y del cual hacen parte. Los personajes de Xiaogang -a grandes rasgos- permanecen indiferentes, admirando apenas la belleza que los rodea. Algunos se encuentran en lugares excepcionales puramente por su trabajo, como ocurre con los pescadores: estando rodeados de anécdotas, historias y dichos populares, no expresan mucha emoción por encontrarse disfrutando del paisaje. Por ende, *Morar* nos recuerda una observación de Susan Sontag sobre el cine: hizo visibles los grados de la nitidez y la opacidad asociados a la atención del ojo. Para la vista natural, siempre está enfocado el objeto de nuestra atención, al mismo nivel que todo lo que le rodea: no conoce la difuminación del paisaje ni tampoco su reverso, la difuminación del sujeto principal de la imagen.

Los personajes en *Morar* parecen en su mayoría habitar está feliz inocencia, recorrer paisajes sin preocuparse por la difuminación del fondo: la fiesta de celebración de la madre de los hermanos es claro testimonio de esto. Mesas repletas de personas en las que la cámara caza a los protagonistas, mientras los personajes están inmersos en una presencia plena y alegre que, para atender un sujeto específico, no tiene que restarle nitidez al resto. Es fácil entender por qué puede haber un abismo entre la belleza pictórica y compositiva con la experiencia crítica del espectador que juzga dichas imágenes no ya con su ojo orgánico, sino con el mecánico que —a diferencia de la pintura— le hace visible la profundidad de campo.

ILUMINADOS
POR LUZ ELÉCTRICA

A veces más intensas, en ocasiones más tenues; siempre con la incertidumbre sobre ellas, por los riesgos de cortes. En la fiesta durante la cual la madre atraviesa un episodio cardiovascular, las luces de todo el evento se van por un periodo de tiempo. A los pescadores los hemos visto en medio del agua a mitad de la noche con un bombillo diminuto, en profundo silencio. Nos preguntamos en qué momento dejará de funcionar de repente. Bajo ninguna otra luz brillan mejor los preciosismos de Xiaogang que como bajo la eléctrica, incluso si el paisaje es natural. Pequeños bombillos, habitaciones, cuerpos y conversaciones: la luz eléctrica es la única que los ilumina, cubriéndolos con la incertidumbre de la oscuridad repentina y es, por ende, la luz más bella, la más propicia para retratar la amenazante desaparición de lo humano, y a la vez aquella de la que menos dependen las montañas Fuchun.

Por Camilo Falla

[LOS ROSTROS DE LA BARBARIE]

Sobre *DE TIERRA Y PAN*

Por Sebastián Tobón

El principio fundamental que guía las T*esis sobre filosofía de la historia* de Walter Benjamin es que la historia humana, representada como una máquina desconsiderada que avanza imperturbable sobre el horror que ella misma produce, debería ser detenida de repente, con freno de mano, con una radicalidad tal que permitiese vislumbrar su injusticia, el olvido que la sostiene, la barbarie que la conduce. Lo escribía, justamente, un autor de origen judío quien, luego de huir de las fuerzas de ocupación nazis, se suicidó en la ciudad en Portbou. La historia de nuestra época avanza, pues, así: desenvolviéndose en su propio secretismo y acumulando permanentes violencias y víctimas bajo la superficie del progreso, de la necesidad, de las urgentes cuestiones globales. Se podría decir que la percepción cotidiana del mundo se condensa, justamente, en esa aturdida falsa impresión de sentido que, sin embargo, carga consigo un velo permanente de ocultamiento y de mentira. Y no se trata de insondables conspiraciones, sino, más bien, de la más simple y brutal violencia, la que sufren aquellos a los que se refería permanentemente Benjamin: la de los oprimidos, la de los desesperanzados. Es por ello que el freno de mano habría de ocuparse, en nuestro tiempo, de aquellos que, por las bien organizadas contingencias del capital y del orden global, han de sufrir en secreto el horror.

El documental *De tierra y pan* (2019), dirigido por Ehab Tarabieh y producido por la organización de derechos humanos B'Tselem, se implica vigorosamente en la tarea histórica de romper con el continuum de barbarie encubierta que deben padecer los millones de ciudadanos palestinos que soportan la ocupación israelí en la franja de Gaza y en el territorio de Cisjordania. Se lo propone a través de una ruptura estratégica con el régimen de cercamiento epistemológico en torno a la opresión de comunidades civiles palestinas en los territorios ocupados. Se trata de una película que documenta la cotidianidad de las violencias físicas y psicológicas a las que están sometidos los pobladores a manos de los soldados y de la misma comunidad israelita. El resultado cinematográfico se apoya en el denominado camara project, una medida implementada por la organización de derechos humanos B'Tselem que buscaba que los pobladores palestinos pudieran encontrar medios de defensa frente a los permanentes abusos de las fuerzas de ocupación de Israel. Gracias a este proyecto, tales pobladores no sólo han encontrado un método eficaz de defensa, o de intimidación, ante el ataque desconsiderado de las milicias allí presentes, sino que también han construído un canal de comunicación hacia el exterior, a partir del cual el mundo puede ser partícipe de las angustias que acechan en el día a día a niños, jóvenes y adultos palestinos. Aquí radica la fuerza de este trabajo que logra dar forma estética a registros, aparentemente amorfos, de un sinfín de tomas en las que el padecimiento ante el acoso es el común denominador.

En términos formales, lo que resulta conmovedor de este documental es el hecho de que abre la puerta a una realidad que, de otro modo, sería absolutamente hermética e inaccesible. El mismo hermetismo que gobernaba en los campos de concentración nazis se hace presente en este entorno, con la radical diferencia de que aquí, por cuestiones del azar, las víctimas tienen una manera de transmitirlo. De esto resulta que sus imágenes sean sumamente frágiles, pues son el testimonio improbable de unos hechos que podríamos simplemente estar ignorando. El terror, la mayor de las veces, es mudo. De ahí que la belleza que se cierne sobre esta producción tenga que ver con el afortunado acierto de darle voz y forma a la experiencia de dicho horror. Pero, adicionalmente, esta experiencia no solo se capta en la objetividad de la imagen —en los hechos que se narran—, sino que, al ser cada víctima de la circunstancia, al mismo tiempo, "director" de la imagen, se trasluce en cada relato el complejo de expresiones involuntarias propio del individuo puesto al límite: rudimentos corporales como el temblor, la agitación, la sudoración, el pánico de la huida, el enojo son parte constitutiva de la narración. En este aspecto se hace claro que lo que el espectador tiene ante sus ojos es real. El juego realidad-ficción que propone la forma del documental —en el que la materia fáctica adquiere un cierto tono de ficción en el proceso de estilización fílmica— no hace parte de la experiencia a la que apunta el trabajo de Tarabieh. Queda claro que el único momento de organización formal que se podría caracterizar como "artificial" en este documental es el del montaje y la edición; así, en la reconstrucción narrativa que lleva a cabo el filme se filtran todo el tiempo las expresiones somáticas y materiales de lo verdadero.

HORARIOS

ENVIGADO
Casa de la Cultura Miguel Uribe Restrepo
Miércoles 1 de septiembre
5:30 PM

ENVIGADO
Parque Cultural y Ambiental Otraparte
Sábado 4 de septiembre
3:00 PM

El documental está dividido en capítulos, cada uno de los cuales muestra, caleidoscópicamente, una dimensión diferente de las tensiones cotidianas: desde la relación de los niños con el ejército israelí, pasando por las expresiones censuradas de patriotismo, así como las grabaciones inintencionadas de las cámaras de vigilancia, de los negocios, hasta cuestiones que tocan abiertamente con el despojo de tierra por parte de civiles en connivencia con el ejército. De entre todos los capítulos, resalta, justamente, el que toca con este último aspecto y que es el encargado de abrir el documental. Allí el espectador asiste a una conversación no sólo inverosímil, sino desplegada en el modo de una irracionalidad que revela la profundidad del predicamento histórico que caracteriza el conflicto árabe-israelí. En esta escena de entrada —muestra cualitativa de toda la obra— aparece un hombre (judío) que reclama la mitad de la tierra de un par de granjeros palestinos. Esta tierra, según el hombre, debe ser dividida a la mitad para poder él también disfrutarla. Tal exigencia gratuita tiene como justificación el hecho incontestable de un legado divino, testimoniado en las escrituras. A este reclamo se suma la advertencia: "Esta es la tierra de Israel, bendecido sea Dios. El gran mesías vendrá en cualquier momento. Sonarán enormes trompetas y ustedes serán nuestros esclavos. Pero sólo si nosotros queremos".

Así, este ocupante ultrareligioso anunciaba, impunemente, una reclamación que, de quererlo, podría llegar a la violencia apoyada por las fuerzas militares. Sin importar que los granjeros palestinos aseguraran una tenencia legal de la tierra —demostrada en documentos legales—, este tipo de conflictos son expresión del despojo irracional al que son sometidos en los territorios ocupados por Israel.

Sin embargo, de la profundidad de la irracionalidad surge la oportunidad justa para que este documental pueda testimoniar lo que, de otra manera, permanecería anónimo y silencioso. Esta película les otorga un rostro, un nombre, un número de identificación a los portavoces de la injusticia. Al mismo tiempo, es un testimonio de los modos pacíficos de resistencia del pueblo palestino. En esto también la dirección y la producción del trabajo fílmico ofrecen un reconocimiento a todos aquellos que se comprometen con la protección de los suyos en medio de la barbarie que se repite ciegamente en la historia humana.

[CARTOGRAFIAR EL MITO]

Sobre
CARTAS DE UNA FANÁTICA DE WHISTLER A UN FANÁTICO DE CONRAD

Por Alonso Aguilar

Para los héroes míticos de los épicos poemas de Homero, el océano representaba un antagonista elemental; un inescapable ente del destino que les mantenía a la deriva indefinidamente como reprimenda por su imprudencia y orgullo. En las novelas de Melville, la naturaleza monolítica de los mares aislaba a los hombres en su propio solipsismo, obligándoles a confrontar la imposibilidad de la certeza y cargar con las cadenas de su propia obsesión. Con detallado realismo y los matices lúgubres del claroscuro barroco, los pintores del siglo de oro neerlandés abogaban por captar el dramatismo en la esencia de estas escenas de colisión entre ambición humana y poderes naturales a través de imponentes barcazas mercantiles domando la voracidad de las olas. Por otro lado, los juegos con perspectivas distorsionadas y el uso impresionista de tonalidades empleadas en la obra de Katsushika Hokusai irradiaban una intensidad primordial; un retrato perceptivo más que racional donde el temperamento de la marea queda plasmado más allá de lo meramente figurativo. Precisamente a este último sentimiento aludía Claude Debussy, cuando le dio el puntual título de "La mer" a la que es la más vibrante y audaz de sus composiciones orquestales.

Más allá de sus disímiles contextos históricos y socioculturales, y las contrastantes intencionalidades detrás de cada aproximación, este canon náutico que se ha formado en el inconsciente colectivo propicia las bases desde donde se parte a la hora de repensar la relación entre la humanidad y el mar; una multiplicidad de sensaciones que exudan gentilmente cada vez que se está cara a cara con el vasto e interminable manto del océano.

Asimismo, cada una de estas obras comparte también una limitación inherente a su forma. Por más seminal e influyente que fuera, su existencia yace dentro de los confines de su medio; una visión evocativa que a pesar de su grado de detalle o lo envolvente de su núcleo emocional, puede solo focalizar una de las tantas viñetas de lo que es un canvas aparentemente inconmensurable. Fútiles intentos por captar en stasis las mociones de su errático movimiento e interlocuciones abstractas que apelan a la hipnótica aura melancólica de su constante retumbar, carecen ambas de la espontaneidad que define a esta fuerza indivisible.

¿Se concibe mérito alguno en tan romántica aspiración? ¿Es siquiera posible intentar encuadrar lo que se asemeja más a una experiencia sensual que a una figura concreta? Tales preocupaciones guían la lúdica exploración audiovisual que es el filme Cartas de una fanática de Whistler a un fanático de Conrad, de la cineasta chilena Claudio Carreño.

Desde sus segundos iniciales, donde una cámara digital capta como el ocaso consume un horizonte inmerso en brumas desde un auto en movimiento, la voz en off de la directora asume una narración epistolar. Sus cartas están dirigidas a un Pedro del cual solo conocemos su afinidad por la literatura de Joseph Conrad, y como estas lecturas alimentan su anhelo por "un viaje en barco, como los románticos"; esos tiempos de aventura e incertidumbre cuando los mapas no terminaban de trazarse, y la reclusión en un navío significaba una forzosa introspección. Pero, ¿queda acaso algo de aquellas travesías míticas en esta época?

Si bien la pregunta se presenta de manera retórica, esta también marca el norte conceptual del largometraje de Carreño. Entendida de manera literal, la interrogante invita a reflexionar sobre el rol que este tipo de narrativas pueden tener en una contemporaneidad hastiada de estímulos y carente de un genuino sentido de asombro, sin embargo, el filme también incorpora en su búsqueda hipótesis sobre las mutaciones que estos relatos han podido tener a partir de las nuevas formas de representación, particularmente el audiovisual.

Como contraparte a la crudeza naturalista de Conrad, la voz que nos guía se decanta por la filosofía esteticista del pintor estadounidense James McNeill Whistler, quien marchó libremente entre los movimientos impresionistas y simbolistas de Francia e Inglaterra. En vez de concebir los confines del arte como una limitante, Whistler los incorporaba como una oportunidad para empezar a dejar de lado la carga de lo figurativo y la representación. Como Debussy y Hokusai, sus odas marítimas asemejan más lo sinfónico y lo sugerido, que lo explícito. Lo que lleva a una nueva duda: ¿Dónde deja esto a las imágenes?

El errante plano secuencia en cámara en mano que abre el filme se difumina y empieza a vislumbrar un lienzo antiguo. En sus manchas y patrones las texturas del óleo son casi palpables. La imagen es la de una playa. El cielo es de un tono gris y lánguido que denota aún más el turquesa de un mar picado donde se sitúa un barco. Así como la escena que le antecede, la pintura se entrelaza en una doble exposición que da lugar a una nueva. Otra perspectiva de una playa. Sin importar si es la misma o no, el momento en que ambos lienzos conviven en el encuadre conjura la percepción de movimiento. Progresivamente el cielo se esclarece, y el gran bote es suplantado por un frágil velero, el cual cuenta ahora con una espectadora en la arena, quien observa a la distancia con cierto anhelo. Quizás esa última sensación viene de las tonalidades de la pintura anterior. Puede que más bien sea una proyección del tono de la voz en off. Inclusive existe la posibilidad de que sea simplemente la proyección emocional de quien escribe en este momento. Sea cual sea su interpretación, la escena existe. Como las obras de Whistler, esta se construye desde las impresiones, lo que dificulta aún más la duda sobre el rol de las imágenes.

A pesar de que su personaje adopta un método de narración introspectivo e inequívocamente literario, Carreño no tiene interés en proponer absolutos. La siguiente secuencia del filme vuelve a las imágenes en movimiento (¿o al movimiento en la imagen?) una vez más reajustando la perspectiva con varios planos estáticos del mar desde los muelles de Valparaíso. Más allá del medio que se emplee, Cartas de una fanática de Whistler a un fanático de Conrad parece buscar en tiempo real su propia forma; construyéndola sobre la marcha a partir de los diálogos que se van estableciendo. En un instante, estos también transmutan, pasando de lo verbal al texto, y de vuelta a lo pictórico.

Mediante la narrativa empieza a crear una mitología especulativa alrededor del paso de Whistler por Chile, y la nota histórica de un bombardeo español justo en el tiempo que el pintor estaba (¿potencialmente?) en Valparaíso, nuevas herramientas se empiezan a sumar al repertorio formal de Carreño. Sinfonías clásicas acompañan el melodioso vaivén de las olas, mientras que temas de Jazz le dan un carácter atemporal, y por momentos fantasmagórico, a distintos juegos que se hacen con material de archivo: En negativo, en doble-exposición, invertido…

En *Le Tempestaire* (1947), el teórico y cineasta francés Jean Epstein aprovecha el rugir del mar como una extensión de su idea de fotogenia. La pureza poética del mar siempre había estado ahí, inspirando múltiples aproximaciones, pero es a través del lente, cuando esta se encuadra en planos por segundo, que se le añade una nueva dimensión expresiva; una epifanía cuasi-espiritual que solo puede ser captada por el artificio del cine.

En su reflexión sobre *El mundo del silencio* (1956) de Jacques-Yves Cousteau y Louis Malle, el teórico André Bazin alude a la capacidad de retratar sin filtros la realidad del interior de los océanos como la principal virtud del filme; la cámara como un mero interlocutor entre la belleza inalterada del mundo natural y el espectador.

Cartas de una fanática de Whistler a un fanático de Conrad no ve necesidad de elegir una posición o la otra. Su búsqueda, tan introspectiva como factual, habita un espacio liminal entre la abstracción de Whistler, y la fachada de representación de Conrad, y es ahí donde encuentra su relato épico de aventura e incertidumbre; en la realización de que el viaje imaginado es tan válido como el vivido. Y a veces puede incluso llegar más lejos.

HORARIOS

MEDELLÍN
PROCINAL Las Américas
Jueves 2 de septiembre
6:30 PM

MEDELLÍN
Casateatro El Poblado
Sábado 4 de septiembre
6:00 PM

ENVIGADO
Parque Cultural y Ambiental Otraparte
Martes 7 de septiembre
3:00 PM

[LOS TRAMOS LARGOS DE LA NOCHE]

Por Rodrigo Garay

Sobre *QUÉ SERÁ DEL VERANO*

No pienso en nada más que en fantasmas. En malas imprentas, sellos imperfectos y despojos de gente que algo fue, pero ya no es y ya no está. Lo que queda de ellos es su rastro marcado en un papel o en un sensor por arte de un proceso fotoquímico; cuando menos te lo esperas, vuelve esa foto o ese video para revivirlos en destellos. En el caso de Charles, el gran personaje de *Qué será del verano* (2021), el espejismo de una etapa crucial de su vida salió a la luz en una serie de videos encontrados en una handycam de segunda mano.

Aunque sale a cuadro un par de veces, lo conocemos principalmente por medio de una voz y del pulso que empuña la videocámara, dos elementos que juntos se pueden llamar mirada. La mirada de Charles está canalizada en una narración en off y en el montaje de la película, ambos realizados por el cineasta argentino Ignacio Ceroi con la participación ocasional de su novia, Mariana Martinelli. El planteamiento de *Qué será del verano* es casi tan romántico que parece dudoso: Ceroi se compró una cámara usada para grabar un viaje con Martinelli, y en ella encontró los archivos del dueño anterior, un francés ya grande llamado Charles, que filmaba sobre todo a sus perros. De alguna forma, Ceroi consiguió su correo y lo invitó a explicar sus videos por escrito.

La lectura de esas explicaciones, matizada y traducida al castellano, es lo que estructura la imagen fantasmagórica de Charles Después de un rato, va a ser imposible dejar de imaginar al francés con acento argentino: Ignacio Ceroi lo verbaliza con la cadencia lírica que acostumbra cierto tipo de cine independiente de su país (sobre todo el de Mariano Llinás) y así impulsa las imágenes que de otro modo parecerían aleatorias o simplemente caseras. Gatos que se portan como perros; asados con el enternecedor y solitario Julien; paseos a la orilla de un río; la sonrisa de Margaux, su segundo (y quizás último) gran amor. Estos recuerdos visuales, ahora dirigidos por la palabra, se encaminan hacia un autoexilio en Camerún, país a donde Charles llegó por trabajo, pero se quedó por lo que sentimos cada vez más fuertemente como la atracción de una soledad irrevocable, el impulso por entregarse al peligro cuando ya no hay nada que perder.

Estoy leyendo un libro de Victor Fan —*Cinema Approaching Reality*— donde interpreta un apunte de Jean-Paul Sartre que aplica para todo esto. En su estudio sobre la psicología de la imaginación L'Imaginaire, Sartre señaló a la fotografía como un analogon: un objeto sin vida. Contrario al análisis de la foto o el cine como seres autónomos con intenciones, ideas propias y esencias (atribuciones que se han argumentado muy seriamente —por la crítica marxista china de los años treinta, por ejemplo—, pero que no me dejan de parecer absurdas), Sartre decía que, si le tomaba una foto a su amigo Pierre, la imagen no iba a tener la esencia de Pierre por ninguna parte. Iba a ser una impresión estéril o una réplica. Sin embargo, el que mire la foto (y conozca a Pierre) va a notar ciertos rasgos que le remitan al amigo, va a sentir su ausencia en este objeto estéril y va a tener el deseo de aprehender al verdadero Pierre, dondequiera que esté. La imagen mental resultante despierta una búsqueda en el espectador, como la que provocaba el retrato de un niño en un cartón de leche estadounidense en los ochenta, o un cartel pegado en cualquier poste de casi cualquier ciudad: SE BUSCA / Responde al nombre de "Cody" / Se perdió en la Colonia Jardines de Taxqueña / Pelo café, collar azul / Recompensa $$$$.

La voz de Ignacio encarnando a Charles y los fragmentos de tiempo capturados por la videocámara dibujan la imagen mental de alguien que en realidad no conocemos. ¿En dónde están nuestros referentes para aproximarnos al francés errante? ¿A quién nos recuerda?Emprendemos la búsqueda de un desconocido que se interna en donde nadie lo va a poder alcanzar. Quizás inspirado por la revelación de un joven musulmán, quizás conmovido por una madre que busca a su hijo guerrillero, Charles se diluye cada vez más en la oscuridad de Camerún.
Nuestro personaje dejó filmados bellos planos de caminatas nocturnas o de viajes por carretera que acentúan la sensación de adentrarse en una gran mancha negra. Los largos tramos que recorre en la noche africana se acompañan de varias pérdidas (que no hay que arruinar aquí para quien no haya visto la película) y anticipan una despedida abrupta.

Vista de manera simbólica, la noche es el olvido, donde las imágenes son más difíciles de distinguir. Se mueven entre las sombras como espectros a los que les faltan piernas, brazos o rasgos de la cara. Fantasmas sin forma definida. La falta de la persona original se hace menor mientras más grande sea el olvido, pero su analogon todavía se alcanza a ver por ahí, reptando en las tinieblas. Cuando la cámara le echa una luz encima, se iluminan sus ojos; es un venado asustado o un gato que se prepara para matar, y solo así toma el cuerpo suficiente para hacerse presente: aquí estoy todavía, ven por mí.

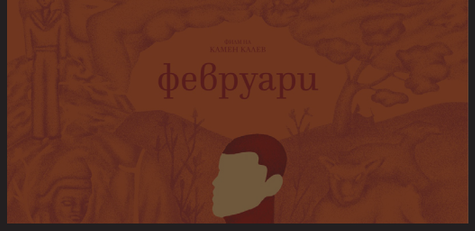
1 Fan, V. (2015). *Cinema Approaching Reality: Locating Chinese Film Theory.* [Versión Kindle]. Recuperado de Amazon.com.
2 Ídem.

HORARIOS

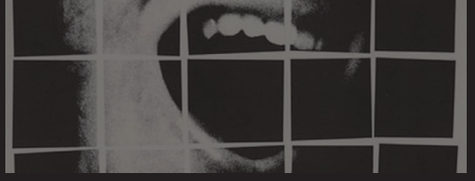
ENVIGADO
Parque Cultural y Ambiental Otraparte
Viernes 3 de septiembre
3:00 PM

MEDELLÍN
PROCINAL - Las Américas
Sábado 4 de septiembre
6:30 PM

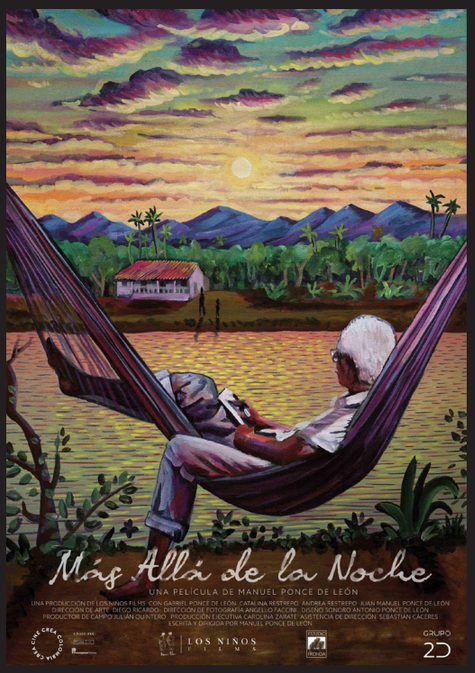
BELLO
Casa de la Cultura Cerro del Ángel
Lunes 6 de septiembre
5:00 PM

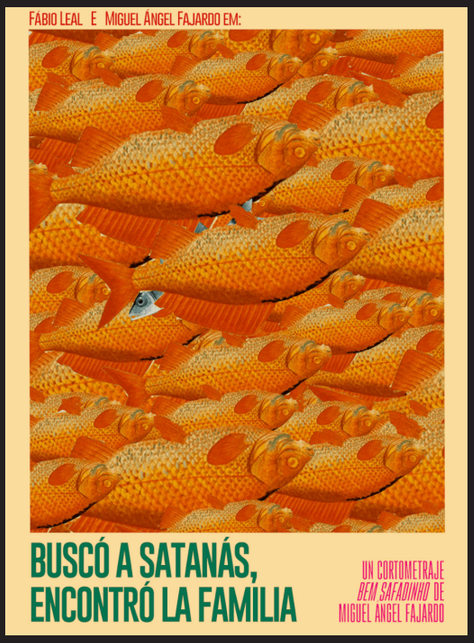

февруари

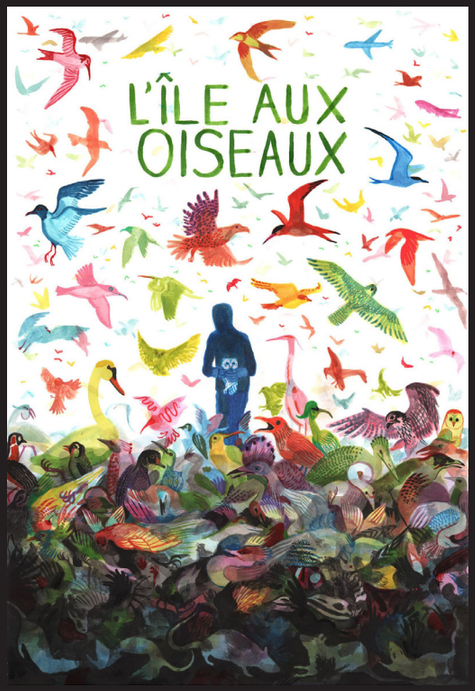
許しません
ゆきゆきて神軍
原 一男
監督作品

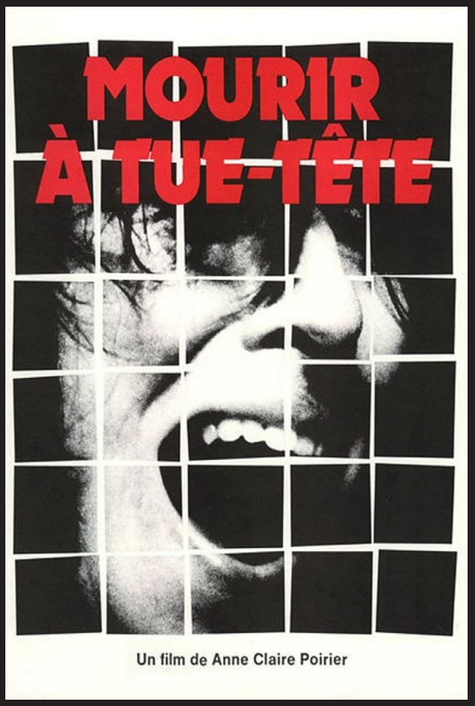


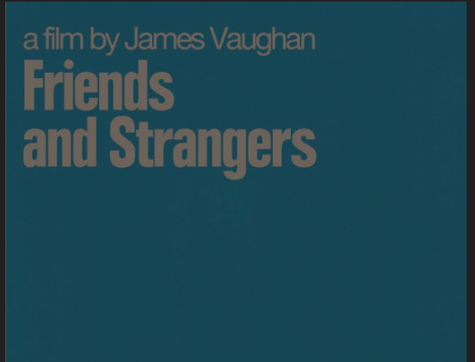
CANTO DOS OSSOS
MELHOR LONGA
MOSTRA AURORA / JURI OFICIAL
23ª MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES

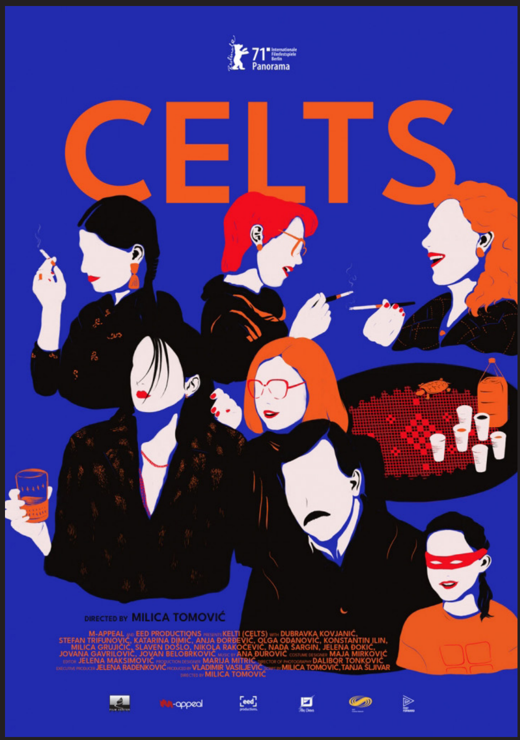

Más Allá de la Noche
UNA PELÍCULA DE MANUEL PONCE DE LEÓN
LOS NIÑOS FILMS
GRUPO 2D


FABIO LEAL E MIGUEL ÁNGEL FAJARDO EM:
BUSCÓ A SATANÁS, ENCONTRÓ LA FAMILIA
UN CORTOMETRAJE BEM SAFADINHO DE MIGUEL ANGEL FAJARDO


L'ÎLE AUX OISEAUX

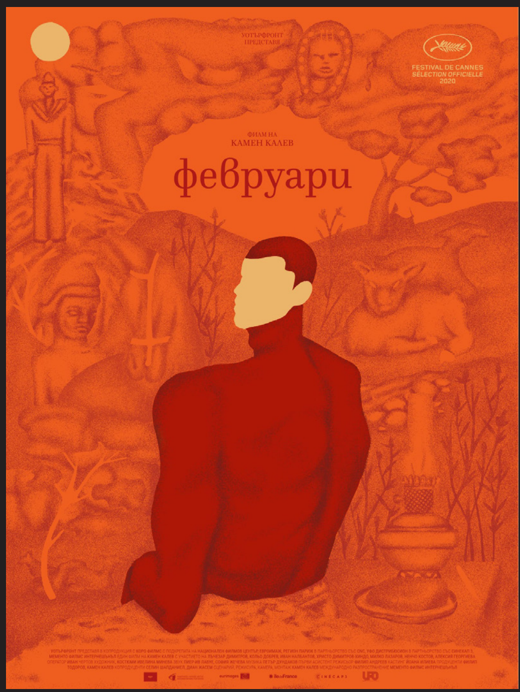

MOURIR À TUE-TÊTE
Un film de Anne Claire Poirier


a film by James Vaughan
Friends and Strangers

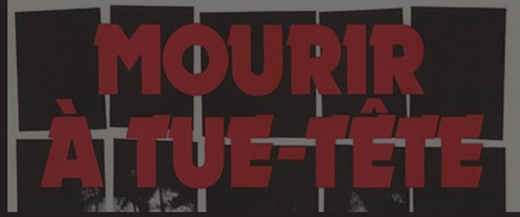


71° Panorama
CELTS
DIRECTED BY MILICA TOMOVIĆ

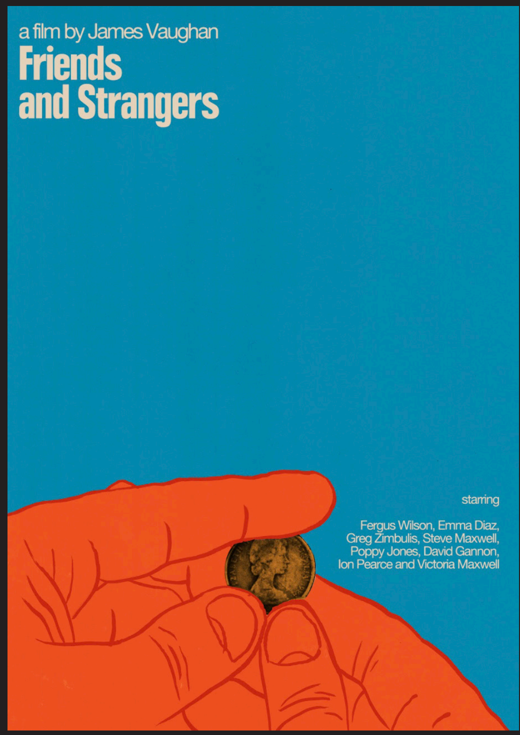
知らぬ存ぜぬは許しません
神軍平等兵、日本列島をゆく
いつでも過激／どこでも攻撃！
ゆきゆきて神軍
原　一男
監督作品



ФИЛМ НА
КАМЕН КАЛЕВ
февруари
FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
2020



MOURIR
À TUE-TÊTE



a film by James Vaughan
Friends
and Strangers
starring
Fergus Wilson, Emma Diaz,
Greg Zimbulis, Steve Maxwell,
Poppy Jones, David Gannon,
Ion Pearce and Victoria Maxwell

Les Serpents de la Lune
des Pirates
Un film de Jean-Louis Jorge
GRAND PRIX CINEMA D'AUJOURDHUI - TOULON 73

BUSCÓ A SATANÁS,
ENCONTRÓ LA FAMILIA

[ARMAS Y CÁMARAS]

Sobre *TODA LUZ EN TODAS PARTES*

Por Alejandra Meneses

En el año 2016, el director norteamericano Theo Anthony estrenó su primer largometraje documental *Rat film*. En la película, una voz en off -femenina y robótica-, se adentra en la ciudad de Baltimore a través de planos virtuales que se alternan con imágenes que muestran las dinámicas de los exterminadores de ratas, quienes han ido perfeccionando estrategias de búsqueda, persecución y "eliminación" de los roedores en los sectores más vulnerables de la ciudad. La expansión urbana, la segregación racial y económica son, a fin de cuentas, el tema central de la película. En su segundo largometraje, *Toda luz en todas partes* (2021), estrenado este año en el Festival de Sundance, Anthony amplía esta reflexión exploratoria hacia los modos de visión, vigilancia y justicia de las instituciones de poder en Baltimore.

La misma voz-bot y un texto sobreimpreso en la imagen van revelando las intenciones discursivas del montaje documental. El director se arriesga más en términos experimentales al ser la cuestión de la mirada central para la película.

Toda luz en todas partes señala los puntos ciegos en medio de un mundo completamente iluminado por las cámaras. Un cierto grado de ceguera aparece ya en la anatomía del ojo humano. Aquello que no se alcanza a ver, que aparece borroso o por fuera del marco de visión, es inventado o reconstruido de alguna manera en la memoria, para así encajar o llenar el aterrador vacío de conocimiento que parece implicar la incapacidad de ver. Así, el espectador debe interactuar con lo que ve, imaginando a su vez lo que no ve.

Los intereses de Anthony despliegan lo que ha ido aconteciendo en su ciudad natal. En el año 2015, Freddie Gray murió en Baltimore a causa de heridas propinadas estando bajo custodia de la policía. Su muerte señaló un debate que hoy permanece abierto en Estados Unidos: el abuso de la fuerza policial especialmente contra la comunidad afroamericana.

Una de las reformas que se presentó en ese momento fue la compra de cámaras para la policía. Axon International ha diseñado, creado y vendido armas (tasers) y cámaras (body cameras) partiendo del lema: transformar la seguridad pública con tecnología. Las cámaras se ajustan a los cuerpos del personal de la policía y éstas graban desde su punto de vista, funcionando como material de evidencia para casos llevados a la corte.

El contexto apela a temáticas de interés filosófico y político: la relación entre el poder y la mirada; la necesidad u obsesión -a fin de cuentas politizada- de revelar "la verdad" a través de mecanismos de visión. La narrativa emerge en el relato de *Toda luz en todas partes* alternando secuencias dentro de la sede de fabricación de la compañía Axon (su infraestructura, productos, dinámicas de marketing, etc.) con experimentos neurológicos, astroturismo, documentos de archivo de astrónomos, metodologías científicas de reconocimiento de criminales y otros mecanismos de control y vigilancia.

El documental vincula audazmente los orígenes del cine con la implementación militar de las tecnologías. El revólver fotográfico inventado por Jules Janssen en 1874 no necesariamente captura el movimiento tal cual en el mundo real, pero permitió perfeccionar las armas y alcanzar al enemigo, a pesar de que su localización esté por fuera del campo de visión del observador. Una década después de Janssen, Marey inventó el fusil fotográfico. Sus reflexiones en relación al dispositivo señalan la capacidad de la imagen de capturar detalladamente el movimiento. Si los sentidos llegan a fallarnos, las máquinas no lo harán, señalaba Marey, e incluso nos permitirán ver lo que para el ojo es invisible. Si se nos permite ver lo que no está, ¿significa que estos dispositivos registran el mundo o más bien producen nuevos mundos?

La película revela que las cámaras corporales de Axon tampoco escapan de estas primeras imprecisiones: todo parece estar más cerca de lo que

realmente está y los movimientos se presentan más bruscamente de lo experimentado en la realidad.

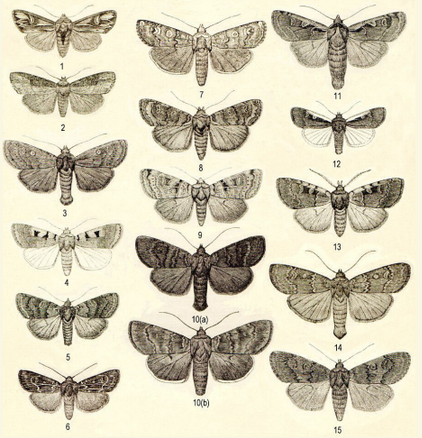
Además, las cámaras parecen liberar al observador de las imperfecciones y parcialidades de su memoria, al acceder nuevamente a lo visto. Sin embargo, lo que los oficiales hicieron permanece siendo un punto ciego.

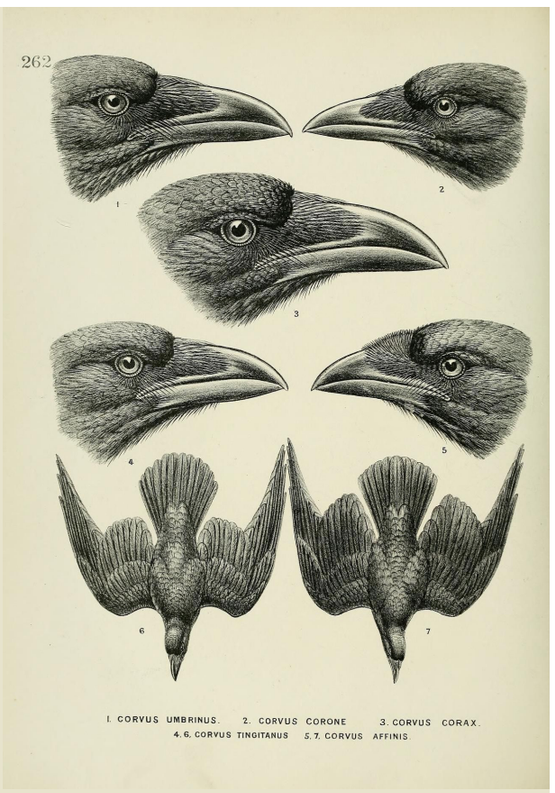
La precisión de cada dispositivo es relativa al instrumento mismo - señala la voz-bot-, por lo cual se interpreta de maneras diversas dependiendo del observador. ¿Para qué medir entonces el nivel de exactitud de la visión si esta depende de su intérprete? La película traslada la pregunta a otros lugares…

¿Desde dónde miramos en búsqueda de la exactitud, la evidencia, la verdad? Cuando una imagen habla, ¿qué nos dice? ¿Alguien habla detrás de la imagen? ¿La imagen habla por alguien?

En 1882 Alphonse Bertillon propuso la construcción de retratos hablados de los criminales a través de fotografías y mediciones antropométricas. Esta metodología permitía no dudar de la identidad de una persona, pues las mediciones físicas de su cuerpo aseguraban la individualidad, aparentemente invariable y capaz de ser probada. La construcción masiva de estas bases de datos y la naturalización de los métodos señala un dilema ético: los rasgos físicos se asocian a la tendencia al crimen. Bajo estas condiciones de vigilancia y control, la imagen del victimario precede al crimen y al criminal. La fotografía no interpela la forma en la que se crean estos prejuicios, simplemente captura una imagen. Las cámaras corporales que Axon ofrece a la policía desde el 2008 no interpelan los prejuicios de la mirada, simplemente ven.

Al debatir estas tecnologías con la comunidad de Baltimore emergen las inquietudes y disyuntivas: ya se está bajo vigilancia, entonces ¿qué puede generar la intensificación de esa vigilancia? No existen puntos objetivos de observación. El intérprete siempre puede cambiar de parecer. No hay mediciones exactas, sino exposiciones diversas de los estereotipos y las limitaciones de la mirada. La promoción de un aparente estado de bienestar sigue atada a la segregación. La ciudad permanece siendo un gran laboratorio, un experimento, un camino de regreso a *Rat film*.





[LA FELICIDAD ES UNA MARIPOSA]

Sobre *LA ISLA DE LOS PÁJAROS* Y *PYRALE*

La vida de los pájaros pareciera escapar al retrato. Si uno intenta dibujarlos, el primer gran reto es evitar el trazo, casi automático, con forma de m lánguida y deformada, que no retrata tanto al pájaro sino a la síntesis de su silueta en vuelo desprovee de identidad y carácter. Si se logra añadir mayor detalle, el reto entonces es encontrar la postura que haga justicia a su especificidad anatómica; hay en las alas de los pájaros una promesa que se nos niega permanentemente y un gesto que desconocemos y que resulta muy difícil de imitar con el lápiz.

En *The Birds of America*, no obstante, el libro más importante de ilustraciones de aves jamás hecho, John James Audubon pintó 435 gigantescas láminas de todos los pájaros que encontró en su travesía por los Estados Unidos a principios del siglo XIX. En sus prístinos retratos cada especie aparece en su entorno. Son escenas de composición dramática que arrojan luz sobre la vida silvestre de entonces y denotan el carácter y la viveza de cada ejemplar, ignorando la presencia del dibujante. Esta proeza técnica y científica, imposible de imaginar luego de la invención de la fotografía –y que supone habilidades de observación sobrehumanas– existe solo porque es una mentira. En aquel tiempo no había manera de dibujar a detalle la gracia de estos animales, tan prestos al movimiento, sin matarlos antes. Transacción particular: Audubon cargaba en una mano lápiz y papel y, en la otra, un rifle; en sus pinturas les devolvía la vida que les arrancó.

Una acción similar y contraria al mismo tiempo ejecutan Maya Kosa y Sérgio da Costa en *Bird Island* (L'Île aux oiseaux, 2019) y Roxanne Gaucherand en *Pyrale* (2020). Ambas películas se asoman a la crueldad inherente de la naturaleza y al retrato de ella, tomando lo que les sirve pero sin despojarla de su complejidad, devolviéndole cierta dignidad y ternura.

Bird Island, realizada al interior de un refugio para pájaros heridos en Ginebra, reflexiona alrededor de la vida, la muerte y su retrato, a partir de la historia de Antonin, un joven recién llegado para integrarse al equipo de trabajo del refugio y que encuentra en los pájaros en recuperación un inquietante reflejo de sí mismo.

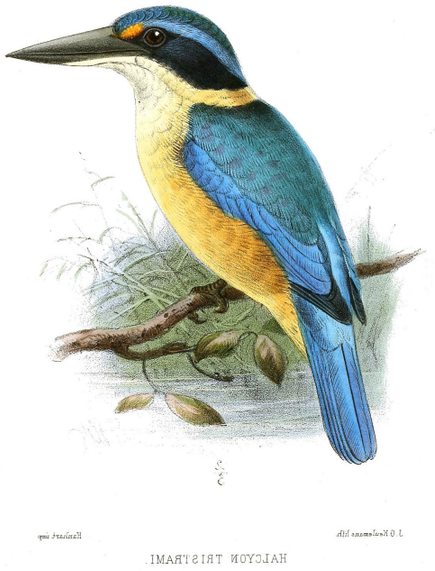
Como en la obra de Audubon, la cámara de Kosa y da Costa filma a las aves casi con interés científico: las vemos comer, descansar, volar de una rama a la otra y ser preparadas para volver al mundo, en planos precisos y bellamente compuestos. Su ritmo tranquilo y acompasado, que recuerda al leve movimiento de los árboles con el viento, fomenta la observación –como en el animalario ilustrado– pero permitiendo también a las aves mirar de vuelta. A diferencia del pincel, la cámara captura no solo el gesto sino también la mirada de los pájaros, restituyendo el misterio que el mundo fuera de sus jaulas les había quitado.

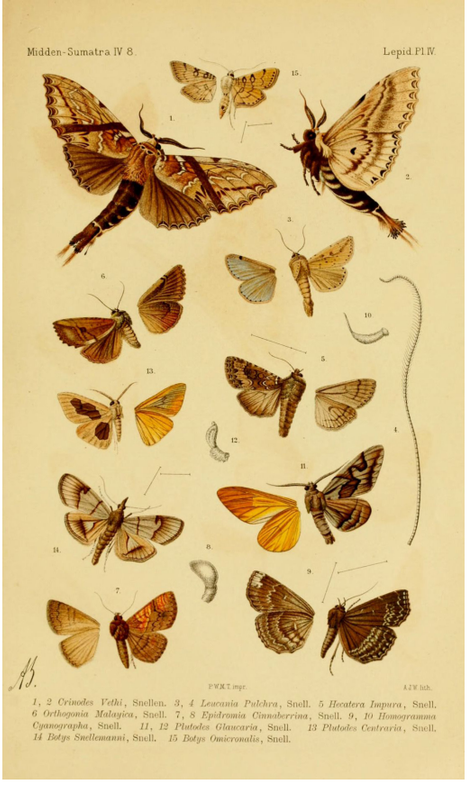
Pero la crueldad no es borrada de la película de manera definitiva, sólo está situada fuera de campo. Es la razón que impide a Antonin retomar el rumbo. Él es como uno de esos pájaros: luego de un padecimiento complicado y una recuperación larga es enviado a ese lugar que hace las veces de centro de reinserción social y, todavía herido, pasa sus días ahí, sin mucha expectativa.

Al comienzo, una secuencia nos muestra a Antonin en la meticulosa labor de alimentar a las aves en cautiverio: colocar trozos de fruta rebanada entre las ramas o poner larvas en las hendiduras del tronco de los árboles. Parece una tarea cariñosa que acerca a los humanos a la vida de estas aves desvalidas. Pero en otro momento, Paul, veterano cuidador a punto de retirarse, enseña a Antonin a matar ratones para alimentar a las aves de mayor tamaño.

Si la vida se dibuja en la mirada de los pájaros, la muerte se hace visible en el calor que escapa del delicado cuerpo recién asesinado de un pequeño ratón, observado a través de una cámara térmica. Algo se apaga, el efecto es casi tangible. Es un plano duro pero gentil, que resume la postura moral del filme. En *La isla de los pájaros* vida y muerte conviven en un equilibrio cruel pero inevitable, que da sentido al mundo.

Sin embargo, ese equilibrio muy pronto se revela amenazado. El aeropuerto próximo al refugio permite a los cineastas aprovechar el rugir de los aviones al despegar para componer el diseño sonoro del filme, constantemente en tensión con las imágenes y que en conjunto sirven para anunciar una anomalía: el incremento de pacientes en el centro alerta a sus cuidadores, algo está cambiando y las aves parecen preferir la seguridad del encierro antes que la libertad de cruzar el cielo, saturado de aviones: *"Los pájaros no pudieron adaptarse al mundo que ya no estaba hecho para ellos."* Ante esta abrumadora certeza, la mirada de los pájaros se siente distinta y la sensación que perdura es de alivio pero también de amargura, por el final que parece anunciarse.





De las mismas coordenadas estéticas y temáticas se construye *Pyrale* de Roxanne Gaucherand; coming of age romántico a medio camino entre la fábula apocalíptica y *Los pájaros (The Birds*, 1963) de Alfred Hitchcock. Como con el crecimiento de pacientes en el refugio de aves en Ginebra, *Pyrale* se desarrolla alrededor de una anomalía en la conducta animal: una gigantesca nube de polillas blancas que arrasó con una zona aledaña se aproxima a la región de Drôme, en el sureste francés, donde Lou y Sam, dos adolescentes que pasan sus vacaciones de verano juntas sin hacer nada en particular, esperan con curiosidad que la plaga llegue a su pueblo, que algo suceda.

La amenaza de invasión de proporciones bíblicas le sirve a Gaucherand para potenciar los sentimientos de sus protagonistas y enmarcar la crisis por su despertar sexual. La desesperación que asfixia a los vecinos de este pequeño pueblo va tiñendo de rojo la imagen y la cuidada fotografía del filme y el pulido diseño sonoro dan al material documental el aspecto de una película de desastres.

Aunque en un principio la cámara también filma a las polillas con interés científico, mostrando las consecuencias ecológicas de su paso por los bosques locales, por momentos también nos permite asomarnos al interior de esta nube amenazadora y descubrir la belleza en sus detalles: las delicadas manchas azules en sus alas blancas, por ejemplo, y también nos deja verlas morir, una tras otra, atrapadas en alguna de las ingeniosas trampas que los habitantes del pueblo preparan para protegerse de ellas. Vistas de esta forma, las polillas dejan de parecer una condena o el anuncio de un castigo divino, y pasan a ser víctimas también de la acción humana.

En *Pyrale* el retrato de la vida y la muerte aparece invertido: las polillas son el síntoma de un posible renacimiento. Como en *La isla de los pájaros*, vida y muerte no se sustituyen una a la otra, sino que más bien se relevan. Tal vez por eso es que a pesar de que ambas películas plantean panoramas grises, en la conclusión de cada una se dibuja un atisbo de esperanza: aunque el mundo esté llegando a su fin (al menos esa pequeña porción del mundo devorada por el fuego y el ruido), la vida resurge de una mariposa colgando de entre los dedos de una adolescente enamorada o de una lechuza que, contra todo pronóstico, vuelve a volar.

Por Eduardo Cruz

HORARIOS

SABANETA
Teatro Municipal Leonor Díaz Montoya
Domingo 5 de septiembre

BELLO
TECOC
Martes 7 de septiembre
4:00 PM

Estas
2 películas
se presentarán en
CONJUNTO

[EL CINE Y LA CONSCIENCIA]

Por Marcel Jean

Traducido por Laura Vargas Zuleta

Anne Claire Poirier es una cineasta de la consciencia. Una consciencia de ser mujer que se refleja principalmente en la elección de los temas de sus películas, pero también una consciencia de hacer cine que va acompañada de un deseo profundo de afirmarlo. Esta afirmación tiene como resultado películas que se presentan como tal, películas en las que la puesta en escena nos llama frecuentemente al orden subrayando el hecho de que nosotros, espectadores, estamos cómodamente sentados frente a una pantalla en una sala oscura.

Anne Claire Poirier nos ofrece entonces una puesta en escena que no se disimula. Tanto en sus más grandes logros — *Mourir à tue-tête [Morir gritando] y Les filles du roy [Las hijas del rey]*— como en sus intentos menos concluyentes —*La quarantaine [La cuarentena]*— supo casi siempre introducir, con frecuencia por medio de procesos simples, la perspectiva necesaria. Por personales que fueran al inicio, los dramas que constituyen el corazón de sus películas se expanden hasta volverse sociales.

Encontramos en *Mourir à tue-tête*, con seguridad la obra mejor lograda de la directora, ejemplos convincentes de este distanciamiento. Recordemos la secuencia de la violación, admirable por lo absolutamente aborrecible, en la que una cámara subjetiva nos hace ver a través de los ojos de la víctima y en la que el realismo más gráfico, el hiperrealismo, es de repente reemplazado por un plano en el que una directora y una editora (Monique Miller y Micheline Lanctôt) discuten la secuencia anterior frente a una mesa de montaje. ¿Didactismo? No. Más bien ruptura admirable del ritmo, síncopa que prolonga un tiempo fuerte, parada brusca que permite a la vez al espectador medir la amplitud de lo que vio y a la cineasta disipar toda ambigüedad sobre sus intenciones.

Es de hecho en esas rupturas de ritmo que se encuentra el arte de Anne Claire Poirier, su diseño de la puesta en escena. Sus películas son de cierto modo rapsodias cinematográficas, piezas compuestas muy libremente e inspiradas por la historia, el pasado y el presente, de las mujeres.

Por ejemplo, *Mourir à tue-tête* va de la dura secuencia de la violación a la sorprendente discusión entre la directora y la editora, y de la estilización de la secuencia del tribunal a las imágenes de archivo que tratan sobre clitodirectomía y violaciones colectivas. También en La quarantaine, película de narrativa lineal más bien convencional, Monique Mercure se dirige directamente a la cámara durante la secuencia de apertura y, más adelante, pedazos de imágenes de archivo muestran la guerra. Por su lado, *Les filles du roy* aparenta ser una película mixta, verdadero mosaico de secuencias, en la que varios elementos muy diferentes terminan por ofrecer una película de gran unidad que utiliza todos los recursos disponibles para mostrar la historia de las mujeres de Québec.

Anne Claire Poirier no habrá dirigido nunca una película que fluya alegremente de un punto al otro sin tomar un desvío, sin hacer pausas que permitan medir la distancia recorrida, evaluar el camino que queda por andar y escrutar los horizontes que rodean la ruta. Elegirá siempre hacer películas que se piensen a sí mismas, películas que contengan a la vez una reflexión sobre el mundo y una reflexión sobre su existencia.

Cuando, mientras dirigía *La fin des étés [El fin de los veranos]* en 1964, decide penetrar el corazón de la ficción, hacer una película que no tenga el alcance social que iba a caracterizar el conjunto de su obra, no se contenta con relatar simplemente una historia, sino que crea una película con una narrativa complicada por los recuerdos del personaje que encarna Geneviève Bujold. Esta película, aunque haya envejecido mal, denota la gran preocupación de la directora por la forma (una forma que, en este caso, debe mucho al director Hubert Aquin); se siente fuertemente la influencia de Resnais, ese gran hombre del cine que como tal, fue primero editor.

De hecho, fue seguramente ahí, en la sala de montaje, único lugar en el que el cine es palpable y donde es posible verlo nacer, que Anne Claire Poirier adquirió lo que designé al principio de este texto como consciencia de hacer cine. Fue ahí que estuvo en contacto directo con las múltiples posibilidades que ofrece un número determinado de pedazos de rollo. Fue también ahí que se enfrentó a los límites de esos mismos pedazos.

Entonces que no nos sorprenda que Anne Claire Poirier sienta la necesidad de recurrir a las imágenes de archivo, de navegar entre el documental y la ficción. Ella cree en el montaje y no le da miedo utilizarlo para alargar el alcance de sus películas.

CHARLA

Anne Claire Poirier: Cuerpos, biografía y política y lanzamiento de la Revista Cero en Conducta.

ENVIGADO

Teatro Municipal de Envigado

Sábado 4 de septiembre

4:00PM a 6:00PM

Que no nos sorprenda tampoco que sienta el deseo de recordarnos que estamos en el cine, que la realidad que nos muestra pasa a la vez por su ojo y por el de la cámara. En fin, que no nos sorprenda su voluntad de hacer brotar, gracias al montaje, la unidad de una película como *Les filles du roy,* una película hecha de pedazos de historia, una película de estructura compleja que se deja ver de nuevo con gusto.
Es entonces esta consciencia, esa preocupación por la construcción y del distanciamiento, lo que le da a las películas de Anne Claire Poirier un verdadero valor formal que se suma a la riqueza de su contenido. Cineasta atrevida, original, supo elevar una voz de mujer en la Oficina nacional del cine de Canada [Office National du film du Canada], imponiendo temas nuevos y esenciales. Incluso si, a los ojos de muchos, la pertinencia y la fuerza de sus objetivos se tomaron todo el espacio, no olvidemos que sus películas son de una escritura singular y nueva. Anne Claire Poirier ocupa realmente, en todos los planos, un lugar aparte en nuestro cine.

CHARLA

Conversatorio con
Paula Rodríguez Polanco,
directora de Heliconia.

ENVIGADO
Teatro Municipal de Envigado
Domingo 5 de septiembre
4:00PM a 6:00PM

[LA PALABRA ES UN CUENCO VACÍO]

Por Valentina Giraldo Sánchez

Sobre *EL EJÉRCITO DESNUDO DEL EMPERADOR SIGUE MARCHANDO*

¿Cómo hablar de la muerte? ¿cómo hacer entrar en cada letra cada uno de los cuerpos? ¿qué tantos días necesitamos para nombrar a las personas asesinadas? Repetir cada nombre, hacer que la muerte quepa en el habla, la vida sonora de la palabra pronunciada. *El ejército desnudo del emperador sigue marchando* de Kazuo Hara es un documental que sigue a Kenzo Okuzaki, un ex-soldado de la Segunda Guerra Mundial quien laboró durante la Guerra del Pacífico, en la campaña de Nueva Guinea. En el documental, Okazuki rastrea a sus diferentes superiores del ejército y analiza su contexto actual. En búsqueda de respuestas sobre antiguos compañeros asesinados, canibalismo, muertes en nombre de la patria y heridas, Okazuki les exige respuestas.

¿Qué tipo de hombre es un buen hombre? En las primeras imágenes de este largometraje Okazuki va en un carro con grandes bocinas hablando de la guerra y del honor. ¿Qué tipo de hombre es un buen hombre: el que sigue las leyes de dios o las leyes de la patria? ¿El buen hombre sigue leyes?

Según Okazuki el buen hombre tiene honor, valentía y fuerza. Este largometraje se extiende en un retrato desajustado de la venganza y del dolor, los rostros cansados y los largos silencios se suman a la fuerza de Okazuki, a su inclinación desesperada de buscarle algún sentido a la muerte. Siempre he pensado que es imposible dar cuenta de la complejidad de la muerte mediante las palabras; las palabras son un cuenco vacío con el que se desea contener el cuerpo herido de la guerra. Quizá la palabra que le habla a la muerte sea un pequeño hueco que nos ayude a resonar colectivamente, darle un eco al dolor, esperando que el sonido que retorne nos permita, al menos un poco, entender lo que sucede.

Sobre esta película versan la imposibilidad de las palabras y la necesidad de decirlas, pienso sobre qué, de todo su contenido, escribir. Escribir sobre la historia. Escribir sobre los procesos de memoria en Japón. Escribir sobre la guerra. Escribir sobre los héroes. Escribir sobre el hombre que es buen hombre.

Pienso que no quiero escribir de ninguna de esas cosas y al mismo tiempo siento que es imposible no mencionarlas. Alrededor del minuto 57 un hombre interrogado por Okazuki dice que, desde su posición en el frente de batalla, los soldados escucharon la guerra hasta que se acabó. Pienso que esta secuencia resume el cuerpo que le dará la forma desajustada a estas palabras: decir la muerte, hacerla palabra y hacerla sonido, nombrarla, sencillamente: muerte. Decirla y no necesariamente invocarla. Decirla, escribirla, pero no necesariamente resolverla, ni entenderla, ni curarla.

En toda la película hay personas hablando sobre la muerte. El hombre que cuenta que escuchó la guerra hasta el final insiste en que su superior no lo dejó aplaudir, solo podían susurrar para no alertar a tropas enemigas. Kazuo Hara filma la muerte dicha, en un documental lleno de chispazos asistimos a diferentes reuniones de personas que hablan de y con la muerte. Okuzaki instala en cada conversación un juicio. Asesinatos impunes, engaños, patrias falsas y hombres que comen la carne de otros hombres para sobrevivir en las selvas de Nueva Guinea, son algunas de las cosas que empiezan a salir en el zurcido de esta película. Buscar las versiones de lo sucedido, las verdades e intentar construir un campo fértil para la memoria. Como espectadorxs, escuchamos lo sucedido a los cuerpos.

Mientras intento descifrar mediante palabras las tramas imaginarias que nacen de mi visionado de *El ejército desnudo del emperador sigue marchando,* pienso en los actos del habla de la guerra. Casi todos los ex-militares que hablan usan la primera persona del plural, “nosotros tuvimos que comer la carne de los demás para sobrevivir”. La palabra anclada a los cimientos del hacer, “comer del otro para sobrevivir”. La palabra, en sus cimientos, al ser dicha se vuelve sonido. El sonido de la palabra muerte no es lo mismo que la palabra y que a su vez no es lo mismo que la muerte. Los sonidos de la guerra que en la selva pueden ser tan parecidos a los sonidos de la naturaleza. Truenos que pueden ser disparos y rayos que pueden ser el reflejo del estallido de una bomba. No era un trueno, era una bala. No era el cielo, eran las bombas. No eran ni truenos ni bombas ni rayos ni disparos, eran recuerdos. Recuerdos hechos palabras.

Kazuo Hara nos entrega una pieza que entreteje los verbos que pueden hacer las manos en las guerras: asesinar, disparar, desmembrar, esconder. No es lo mismo decir los verbos, tampoco es lo mismo escribirlos. Acontecemos reuniones en donde la muerte y sus verbos son hablados, yo los estoy escribiendo. Una vez más, la palabra es un cuenco vacío. La voz, ese retumbar de un cuerpo, nos habla del canibalismo en la guerra: sonidos de la carne que salen de la carne, la boca que dice lo que las tripas guardan. El alma crispada por la desesperación de entender lo sucedido en la guerra se resume en una charla en una mesa cuadrada, con personas sentadas a su alrededor. Como si se tratara de una revelación, la cara oculta del sol se revela e ilumina lo antes oscuro. Sin embargo, pareciera no ser lo suficientemente alarmante, aunque no lo hubiéramos visto, siempre ha estado con nosotrxs, las migajas de las guerras siguen ahí, incrustadas en lo más profundo. Las palabras pronunciadas en cada uno de los testimonios, vibran en sonidos. El sonido se extiende y rebota en el cuenco vacío.

Vibrar en la sonoridad de la palabra muerte, sonoridad y palabra que habitan la imposibilidad de dar cuenta de las atrocidades de la guerra. La palabra no es lo mismo que el sonido que no es lo mismo que la acción. Quizá la mejor forma de abstraer la muerte sea la resonancia, esa vibración corporal de las palabras, repetirla, como mantra:

Muuuu

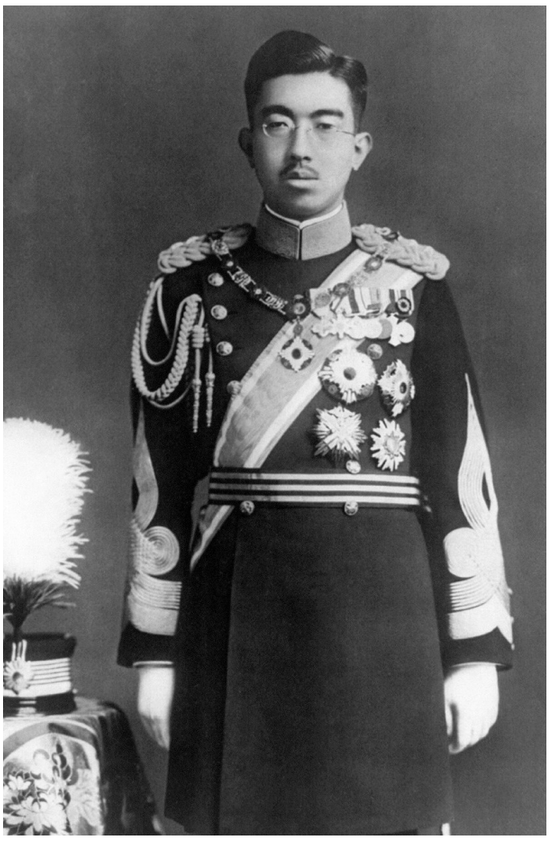
errrr

teeeeeeeeeeeeee

La muerte llega a la raíz de la palabra y del sonido: la letra e. Errar. Espeso. Especular. Espantoso. Escorpión. Esperanza. Especie. Espacio. Justo en la raíz, en la tonalidad más baja de la palabra. Una vez más, la jungla, el trueno que es disparo, el rayo que es bomba. El sonido que es ambos, la palabra que no es ninguno. Esperar. Escopeta. Escribir.

La palabra es un cuenco vacío. Acerco mi cara a esa gran vasija de la escritura y digo una palabra: muerte. El sonido choca en el fondo del cuenco de la palabra y me rebota, la muerte se me devuelve y me llena la cara de aire. Repito la muerte, la digo y dibujo mientras escribo y recuerdo *El ejército desnudo del emperador sigue marchando* de Kazuo Hara. Repito a la muerte y su sonido vuelve a mí, retorna casi imperceptible, como si se desdibujara en el aire, como si se desdibujara en la escritura.

Kazuo Hara nos inunda en una experiencia que entrama las complejidades de la muerte hecha palabra. El recorrido que hace junto con Okazuki, nos inunda en la interminable incomodidad de afrontar que la muerte no se acaba cuando se acaba la guerra. Que la muerte sigue ahí, trabajando incluso en las palabras, en los recuerdos y en las voces. La cámara filma a la muerte trabajar, justo como precisaba Jean Cocteau. Yo extiendo mis manos para escribir y los cuencos vacíos de estas letras se llenan de agua. Quizá escribirle a la muerte pueda ser un corto alivio, beber del agua del cuenco de las palabras dedicadas a lo que ya no está y alivianar un poco el ardor de pronunciar los verbos que le dieron fin a las vidas durante la guerra.



Área METROPOLITANA Valle de Aburrá
Futuro sostenible

El Área Metropolitana
del Valle de Aburrá
apoya la cultura.
Somos Futuro sostenible

CINEMANCIA
FESTIVAL
METROPOLITANO
DE CINE

Sabemos muy bien que el cine nunca morirá (siempre habrá nuevas películas por descubrir, siempre existirán esos artistas fuera de fácil clasificación que empujarán las imágenes y los sonidos hacia nuevas fronteras). Sin embargo, el año 2020 y sus secuelas nos pusieron frente a una evidencia sombría: el cine estaba ya muy lejos de las salas, de los lugares de encuentro; el cine había dejado de ser un lugar de comunión. Así es como nace ***CINEMANCIA:*** con un espíritu combativo y de persistencia. Insistimos en el desplazamiento hacia las salas, en el descubrir en medio de la oscuridad, pero no como un efecto litúrgico o como un bálsamo preciso de instrucciones. No..Creemos en el cine y en ***CINEMANCIA***: un festival que celebra y elogia el cine como un espacio para la comunión, la discusión, la expedición, para la creación de nuevas intensidades y nuevas corrientes dedicadas a la apreciación y la circulación del cine. Es una tarea grande pero estamos acá para cumplirla.

Hemos creado una programación atravesada por la necesidad de pensar el cine no sólo como un fenómeno artístico que captura las tensiones transparentes y secretas de nuestro tiempo, sino como un ecosistema vivo que requiere de espectadores inquietos, atentos y libres de prejuicios: El cine como un hábitat fértil que nos invita a crear otras relaciones con lo que nos rodea, un cine que es experiencia trascendental porque alimenta la capacidad del lenguaje para tratar y extender los misterios de todo lo que tiene vida, de todo lo que es bello, pone lágrimas en los ojos y perfora las entrañas. Presentamos un cine que no esconde sus heridas, un cine siempre dispuesto al riesgo y a los saltos sin red. Celebramos un espacio para el atrevimiento, el misterio y la materia viva.

¡NOS VEMOS, CON MUCHA ALEGRÍA, EN LAS SALAS DE CINE!