

EL CINE HISPANOAMERICANO EN EL FESTIVAL DE CANNES

DIEZ AÑOS DE COBERTURA PERIODÍSTICA
(2013-2023)

ENSAYO



COMPILADOR
CARLOS BELMONTE GREY

COLABORADOR
SERGI RAMOS



COLECCIÓN ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS DE MÉXICO
PROGRAMA DE LECTURA Y PROMOCIÓN PARA AUTORES MEXICANOS

**EL CINE HISPANOAMERICANO
EN EL FESTIVAL DE CANNES
DIEZ AÑOS DE COBERTURA PERIODÍSTICA
(2013-2023)**

CARLOS BELMONTE GREY
Compilador



COLECCIÓN
ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS DE MÉXICO

SERIE
CINE Y LITERATURA

Ejemplar de distribución gratuita
Sin fines de lucro

Cuidado de la edición:
Eduardo H. González

Diagramación y diseño de portada:
Obed González

© D. R. Carlos Belmonte Grey; Sergi Ramos,
Lluna Llecha, Juan Carlos Villegas.

© D. R. Ilustraciones de portada:
Carlos Belmonte y dominio público.

© D. R. Ilustraciones de interiores:
Carlos Belmonte

Primera edición: agosto, 2023

Hecho en México

Los autores asumen total responsabilidad por el
contenido del texto y sus posibles reclamaciones.

COLECCIÓN
ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS DE MÉXICO

SERIE
CINE Y LITERATURA

**FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO
EN COYOACÁN**

DIRECTOR
Gerardo Valenzuela Nava

COORDINADOR DEL PROGRAMA
Obed González

PRODUCCIÓN EDITORIAL
Eduardo H. González

CONSEJO EDITORIAL DE LA COLECCIÓN
Gerardo Valenzuela Nava
Obed González
Eduardo H. González

EDICIÓN
Eduardo H. González

COLECCIÓN

ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS DE MÉXICO

Con la colección Escritores Contemporáneos de México, la FILCO abre un espacio de apoyo y promoción de la literatura mexicana y escritores mexicanos contemporáneos, la cual promueve a autores noveles, autores con trayectoria que no han publicado y a autores reconocidos con trayectoria confirmada como parte de la inclusión que brinda las diferentes visiones de nuestro México que también posee distintas tradiciones y diferentes maneras de habitar el mundo.

La colección Escritores Contemporáneos de México ha sido creada con un fin estrictamente cultural, en el marco del respeto a los derechos humanos, en particular atención a las personas

con discapacidad, adultos mayores y grupos sociales vulnerables. Los libros son de distribución gratuita. Está prohibida su venta o lucro que se pudiera generar con la misma. Lo anterior en los términos del Artículo 148 de la Ley Federal de Derechos de Autor.

El libro

EL CINE HISPANOAMERICANO
EN EL FESTIVAL DE CANNES
DIEZ AÑOS DE COBERTURA PERIODÍSTICA
(2013-2023)

de la colección Escritores Contemporáneos de México es un proyecto autosustentable del PROGRAMA DE LECTURA Y PROMOCIÓN PARA AUTORES MEXICANOS, realizado por la Feria Internacional del Libro en Coyoacán.

PRÓLOGO

En otras partes del mundo existen escritores mexicanos los cuales brindan a otras partes del planeta conocimiento de la cultura mexicana a través de su trabajo. Este es el caso de Carlos Belmonte quien por medio de la revisión, investigación, análisis y reflexión del cine nacional muestra al exterior la importancia estética, argumental y simbólica de la cinematografía realizada en el país para que sea apreciada por otras culturas. Los críticos y estudiosos del cine también son escritores y dejan para la posteridad por medio de sus análisis e investigaciones parte del proceso de México, ese que queda dentro de las imágenes en movimiento. El México profundo del que escribió Bonfil Batalla y que por medio del ce-

luloide y la digitalización se exhibe de una manera abierta. Este país repleto de tradiciones y creencias en el cual su cosmogonía es algo difícil de desentrañar, pero lo más significativo es que continúa su marcha de una manera impactante por lo ambivalente que se nos presenta y, sin embargo, es parte de esa otredad que convive en sus adentros. Escritores e investigadores como Jorge Ayala Blanco, Eduardo de la Vega, Rafael Aviña, Leonardo García Tsao y Fernanda Solórzano, entre otros, al escribir en relación con el séptimo arte mexicano también hacen patente nuestra idiosincrasia. Carlos Belmonte se une a este grupo de cinéfilos que, aunque no son antropólogos, con su trabajo confirman que el mismo cine es la evidencia más visible del proceso mexicano.

Con el libro *El cine hispanoamericano en el festival de Cannes: diez años de cobertura periodística (2013-2023)*, de Carlos Belmonte Grey, se abre la Serie Cine y Literatura de la Colección Escritores Contemporáneos de México. Proyecto autosustentable del Programa de Lectura y Promoción para Autores Mexicanos, instituido por la Feria Internacional del Libro en Coyoacán. Con este tomo abre camino a aquellos escritores que radican en otra parte del mundo como es el caso de Belmonte Grey, quien labora y vive en Francia. Es una manera de empatizar con lo que él efectúa al mostrar el cine nacional en Europa para que sea conocido y reconocido. De la misma forma, la FILCO desea que su trabajo sea conocido y apreciado en México. Por lo mismo se publican los artículos dedicados al nuestro cine por parte

de él y otros colaboradores como Sergi Ramos, Lluna Llecha y Juan Carlos Villegas en esta colección que es para México, para todos ustedes que somos nosotros.

Gerardo Valenzuela Nava

**El cine hispanoamericano
en el Festival de Cannes
Diez años de cobertura periodística
(2013–2023)**

La cobertura de los festivales cinematográficos internacionales ha cambiado mucho en los últimos 10 años: se pasó de las colas análogas (hacer fila sin saber si se entrará al cine) a las proyecciones completamente online en el lugar del festival, solo esperando la entrevista en presencial (y eso a veces), pasando por supuesto por los festivales completamente digitales, y actualmente los híbridos que permiten reservar los tickets la noche (o la semana) previa a la proyección en pre-

mier para agendar el día y la entrevista (los links de visionaje son ya una cotidianidad).

Estas transiciones las hemos vivido en carne propia desde el año 2013 cuando quienes esto escriben –Carlos Belmonte Grey (fundador de la columna) y Sergi Ramos– y un par de colaboradores: Lluna Llecha con quien iniciamos este proyecto; y Juan Carlos Villegas que junto con Jánea Estrada son los cocreadores editoriales de la columna Desayuno en Tiffany's, mon ku en La Gualdra. Todo este equipo decidió hacer periodismo de festivales de cine y el primero fue Cannes. Los que hemos escrito estos artículos somos académicos universitarios en Fran-

cia especializados en cine y audiovisual, por eso el lector leerá textos que poco tienen que ver con un periodismo meramente informativo.

Decimos periodismo para simplificar el tipo de labor y cobertura que hacemos ahí. De normal se define como críticos de cine, así aparecen en el desplegado que exige el departamento de prensa del festival: Crítica. Sin embargo, los textos no tienen la misión de calificar las películas, de desmontar las historias, de denunciar las originalidades o ausencias de ellas, de dilucidar los géneros y las influencias de algunas, tampoco de dulcificar ni pavonearse en la farándula con periodismo de lentejuelas. Se trata de un

poco de todo lo anterior, salvo lo primero y último citado, pero principalmente de comprender primero y explicar después los dispositivos narrativos y fílmicos de las producciones.

En este artículo se presentan 29 artículos escritos de películas hispanoamericanas exhibidas en el Festival de Cannes desde el 2013 –salvo las ediciones de 2020 y 2021 ausentes por Covid–.

Esta selección, no exhaustiva de todo lo hispano ahí mostrado, nos muestra la presencia continua del cine y las temáticas que aún permanecen, lo mismo que los autores.

Nos ha parecido relevante proponer un recorrido por el que probablemente sea

el festival de cine más famoso del mundo, pero también el que ha proclamado a los cuatro vientos su defensa del cine de autor, desde Francia, bastión de la “excepción cultural” erigido contra la hegemonía del modelo hollywoodiense (o lo que queda de él en su última metamorfosis: las series y el cine de plataformas y las películas de superhéroes).

Sin embargo, estos diez últimos años han sido también esenciales para comprobar cómo, a partir de festivales como el de Cannes, se consolidaba un contramodelo basado en una disección de la creación cinematográfica en una serie de etapas burocráticas de financiación (fondos, resi-

dencias, laboratorios, sesiones de pitch, premios y becas destinados a proyecto, guion, producción, realización, posproducción, distribución etc.). Frente al modelo histórico de los fenecidos grandes estudios (sustituidos ahora por los líderes del tecnocomercio cultural neoliberal), el contramodelo se ha ido forjando con una frágil y laberíntica diseminación, sostenida en fondos públicos y privados multinacionales (esencialmente radicados en Europa), en las que los proyectos que se empiezan tardan varios años en finalizarse, si acaso lo consiguen.

Una parte del cine latinoamericano y, en menor medida, del cine español, ha podi-

do beneficiarse de este modelo, permitiendo que se realizaran películas que difícilmente habrían podido producirse en el seno de las industrias cinematográficas nacionales, e incluso en países donde esa industria es muy frágil o no existe (Guatemala, Costa Rica...). A partir de ahí, se ha podido observar una dicotomía entre un cine nacional para consumo interno y un cine nacional visto en festivales extranjeros. Muy pocos, como los miembros de la argentina El Pampero (representados en esta antología por Alejo Moguillansky y Luciana Acuña) consiguen encontrar otras vías para crear y ser proyectados en festivales como el de Cannes.

Como en todo modelo, aunque pretenda ser contrahegemónico, se ha consolidado también un canon, y para entenderlo es necesario tomar en cuenta la relación de fuerza entre quién financia y quién busca una financiación, que puede llegar a orientar tramas argumentales, proyectos estéticos.... La selección de películas propuesta en esta antología de reseñas críticas muestra, entre otras cosas, una tendencia afirmada a encontrar una alternativa al modelo clásico de cine social, cruzándolo con otros parámetros, entre los cuales prima el recurso recurrente a una veta del fantástico y del realismo mágico que el equipo de corresponsales de la Gualdra ha apuntado en más de una ocasión.

Para terminar, es necesario insistir aquí sobre la total libertad y confianza de las cuales hemos gozado como enviados especiales para elegir las películas que íbamos a reseñar, lo que explica que la presencia de algunas y la ausencia de otras se deba a gustos y criterios estrictamente personales.

El lector encontrará aquí las versiones integrales de los artículos publicados en La Gualdra suplemento cultural de La Jornada Zacatecas y en aquí mismo. Escritos realizados en el furor del correr festivalero, por eso se notará la emoción del momento, incluso puede haber algunos errores. Pero se conservó el ambiente de la nota y la fotografía.

Aquí se enlistan las notas seleccionadas por orden de publicación:

1.

1.1. ¿El México verdadero en Cannes? Por Carlos Belmonte Grey.

1.2. La jaula de oro aparece en Cannes Por Carlos Belmonte Grey.

1.3. Ensangrentada y bella quinceañera en Contrafábula de una niña disecada

Por Carlos Belmonte Grey.

2. 2014

2.1. Relatos Salvajes en la Competencia de Cannes. Por Carlos Belmonte Grey.

2.2. **El ardor, de Pablo Fendrik: un western mesopotámico.** Por Lluna Llecha.

2.3. **Jauja, en la Patagonia con un danés perdido.** Por Carlos Belmonte Grey.

2.4. **La cloche, una líder del movimiento lésbico parisino.** Por Carlos Belmonte Grey.

3. 2015

3.1. **Las elegidas de David Pablos en Una cierta mirada.** Por Carlos Belmonte Grey

3.2. **La tierra y la sombra colombiana en la Semana de la Crítica.** Por Carlos Belmonte Grey.

3.3. **La competición de cortometrajes de la Cinefundación. Locas perdidas de Chile.** Por Carlos Belmonte Grey.

3.4. **Fernando Pino Solanas homenajeado en el 68 Festival de Cannes; proyectan su filme Sur.** Por Carlos Belmonte Grey.

3.5. **Chronic de Michel Franco por la Palma de Oro.** Por Carlos Belmonte Grey

3.6. **El Peluquero Romántico del zacatecano Iván Ávila proyecta avances en Cannes.** Por Carlos Belmonte Grey.

4. 2016

4.1. **Julieta, de Pedro Almodóvar.** Por Lluna Llecha.

4.2. **Aquarius: un edificio y una mujer brasileños.** Por Carlos Belmonte Grey.

5. 2017

5.1. **La Familia de Gustavo Rondón Córdova primera película venezolana en la Semana de la Crítica.** Por Juan Carlos Villegas.

5.2. **Iñárritu y Lubezki con Carne y Arena (virtualmente presente, físicamente invisible) en Cannes.** Por Carlos Belmonte Grey.

5.3. **Cumbres borrascosas. La Cordillera de Santiago Mitre.** Por Sergi Ramos Alquezar

5.4. **Entrevista a Santiago Mitre.** Por Sergi Ramos Alquezar.

6. 2018

6.1. **Todos lo saben la búsqueda del padre y del secuestrado en la**

Competición por la Palma de Oro. Por Carlos Belmonte Grey.

6.2. **Petra, una tragedia griega contada por un ángel católico. Jaime Rosales presenta su nueva película en la Quincena de Realizadores.** Por Carlos Belmonte Grey.

6.3. **Un narcomundo con mujeres en extinción y la paternidad en Cómprame un revolver.** Por Carlos Belmonte Grey.

6.4. **Muere, monstruo, muere de Alejandro Fadel. Una poética del exceso.** Por Sergi Ramos.

6.5. **Carmen y Lola, de Arantxa Echevarría.** Por Sergi Ramos.

7. 2019

7.1. **Los olvidados de Luis Buñuel en Cannes Clásicos.** Por Carlos Belmonte Grey.

7.2. **Bacurau un pueblo imaginario por la Palma de Oro. Estadounidenses en cacería por diversión en Brasil.** Por Carlos Belmonte Grey.

7.3. **Dolor y Gloria de Pedro Almodóvar en Cannes. Esta es su sexta nominación por la Palma de Oro.** Por Carlos Belmonte Grey.

7.4. **Chile desde la distancia. La cordillera de los sueños de Patricio Guzmán.** Por Sergi Ramos.

7.5. **Entrevista con Patricio Guzmán y Renate Sachse.** Por Sergi Ramos.

7.6. **Gael García Bernal presenta Chicuarotes en Cannes. Un film al tono de Los olvidados de Buñuel.** Por Carlos Belmonte Grey.

7.7. **Soledad y penitencia. O que arde, de Oliver Laxe.** Por Sergi Ramos

7.8. **Malditos tiempos modernos. Por el dinero de Alejo Mogueillansky.** Por Sergi Ramos.

7.9. **Entrevista con Alejo Mogueillansky y Luciana Acuña sobre Por el dinero.** Por Sergi Ramos.

8. 2022

8.1. **Mostrar al pueblo. El Agua de Elena López Riera.** Por Sergi Ramos

8.2. **Guillermo del Toro en conferencia sorpresa: El futuro del cine.** Por Carlos Belmonte Grey.

8.3. **Goya, el ojo que escucha.** Por Carlos Belmonte Grey.

8.4. **Polaris un documental de Ainara Vera en la Acid.** Por Carlos Belmonte Grey.

8.5. **Hacia la redención. Jauría, de Andrés Ramírez Pulido.** Por Sergi Ramos

8.6. **Infierno en el Pacífico. Pacifiction de Albert Serra.** Por Sergi Ramos.

2013

¿El México verdadero en Cannes?

Por Carlos Belmonte
16 mayo, 2013



Anoche se proyectó en la sala Debussy por primera vez la película Heli, de Amat Escalante, con un lleno total y un breve pero consciente aplauso al final.

¿Qué si tendrá impacto en la crítica y en el público? Definitivamente, y lo podemos aseverar porque más de una decena del personal de prensa se salió de la sala cuando faltaban aún cerca de 30 minutos para que el film finalizara.

¿Por qué? Por la crudeza de las imágenes de una realidad que ya no pertenece al secreto de estado del gobierno mexicano; porque el relato se soporta por un referente noticioso cotidiano que circula en Europa y que no es una fantasía o una ficción.

Y porque simplemente la historia está contada con una tal frialdad que espanta hasta al más escéptico de los analistas políticos y deja sin argumentos al más

férreo defensor del discurso de la negación, “del no pasa nada”.

En un pequeño poblado del norte de México –Guanajuato, aunque no explícito–, en el semidesierto, una familia compuesta por un padre con su hija, su hijo y la esposa y el bebé de este sobreviven –casa con dos cuartos– con el salario que los hombres reciben de su trabajo en una ensambladora de piezas de coche. Sin querer, se ven involucrados en un asunto de tráfico de drogas, narcos, militares y autoridades corruptas ligadas al mundo del narco.

El film es agresivo con el espectador, poniéndole en una constante confrontación con el pudor de lo que

debe ser visto y no visto, al menos de una manera tan explícita.

Una bella muestra de la capacidad de dirección en Escalante con sus amplios planos y sus largas secuencias, contadas más por una narración de vistas que por los diálogos de sus jóvenes actores.

Mejor no les contamos más, porque preferimos que una vez salida en México vayan a verla y juzguen ustedes mismos, eso sí, con un espíritu preparado para la sorpresa.

La jaula de oro aparece en Cannes

Por Carlos Belmonte
23 mayo, 2013



Hay filmes que sólo se comprenden mejor cuando los podemos comentar con otra gente, sobre todo, cuando vienen de otro referente cultural. Porque de otra manera podemos dejarnos llevar por nuestras pasiones personales y prejuicios sociales,

religiosos, económicos, políticos y/o nacionalistas.

Así nos ha pasado con la premier de *La jaula de oro*, producida en México y dirigida por el hispanomexicano Diego Quemada-Díez en su primer largometraje. Presentada en la Sala Debussy del Palacio de Festivales de Cannes a las once de la mañana, la película había generado expectación entre los periodistas mexicanos que la tienen como la carta fuerte de México para obtener algún reconocimiento, y en el público francés que siente curiosidad, visto el impacto de *Heli*, y por supuesto, por la buena calidad de las últimas presentaciones del cine nacional.

Se apagan las luces en la sala y se enciende la pantalla donde comienza a aparecer el listado de coproductores que intervinieron para la realización de la película, pasando por el Instituto de Cinematografía Española y Francesa más el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México y otras casas productoras. Introducción un poco larga, la gente expresaba su sorpresa con bufonadas de aire, la cosa no parecía arrancar cálidamente.

Pero en cuanto la cinta abre con una toma centrada en el andador de una chabola guatemalteca, siguiendo a una chica que entra al baño de mujeres, comienza a cortarse el pelo hasta dejarlo cortito, se

quita la blusa y el sostén para, con una venda, atarse los pechos y tapar la voluptuosidad, creándose una metamorfosis de chica a chico, el ambiente fue totalmente otro en la sala.

Ella está lista para partir, lo mismo hacen otros dos chicos de 16 años que viven en la misma chabola y al parecer trabajan en el basurero como pepenadores. Los tres iniciarán un viaje rumbo a los Ángeles California como destino final. En su trayecto se les unirá un indio chiapaneco que no habla ni una pizca de español.

Debate entre amigos

La mesa está puesta, pero el arranque de la trama nos hizo pensar inmediatamente

que se trataría de otra cinta sobre migración y las crueldades de la travesía para cruzar la frontera norte, con los típicos esqueletos en el desierto, los “coyotes” fraudulentos y las policías corruptas.

Pero no –y esto fue parte del debate sostenido con nuestros recién conocidos amigos Marta Álvarez y Laureano Montero–, la película omite ese aspecto por demás tratado, se centra en un espacio menos conocido, las peripecias por el cruce de Guatemala a México, y los primeros kilómetros en el estado de Chiapas.

A manera de documental por su estructura episódica y por los 600 migran-

tes que participaron –entre otros detalles–, aunque es claramente una ficción, el film expone el viacrucis de este recorrido en donde se topan con los militares mexicanos, los miembros de pandillas armadas que secuestran únicamente a las mujeres, los extorsionadores de las familias, y en un brinco de más de tres mil kilómetros, con los grupos nacionalistas estadounidenses que vigilan la frontera mexicana.

Así, durante el trayecto algunos de los jóvenes se irán quedando en el camino por causas distintas, y el afortunado en conseguir llegar a la ciudad terminará empleado en un rastro industrial trabajando como limpiador de vísceras,

grasas y demás desperdicios que quedan bajo las mesas de corte de carnes. La elipsis del film se completa. La vuelta al principio es total, sólo se traslada a otro espacio diferente.

La historia, como hemos brevemente comentado es, sin lugar a dudas dramática, pero la narrativa fílmica huye, desde el plano de la imagen, de escenas lacrimógenas o violentas; lo que produce, creemos, una cinta sin excesos, sobria, pero que consigue el efecto de impactar conscientemente al espectador sobre una realidad actual.

La imagen indígena

El único cabo suelto, y en el que no

coincidimos con nuestros nuevos amigos, fue el papel del indio chiapaneco. Para nosotros, es la redundancia de la iconografía del indio salvaje, enraizado a la naturaleza que le ha permitido conservar su lengua sin contaminarla para nada con el castellano y que responde a instintos de supervivencia. Idea que nos parece más evidente en el momento en que el indio cae fulminado por un balazo casi a las puertas de alcanzar la ciudad americana, es decir, la civilización le está vedada.

En cambio, para ellos, el indio le ofrece mayor fuerza narrativa y emocional al film. El obstáculo de la incomunicación hablada no es barrera que impida las

relaciones humanas, al contrario, las hace más cercanas, más intensas, estrecha los vínculos de supervivencia.

En fin, ya veremos qué opina el jurado liderado por Thomas Vinterberg para la premiación en la categoría Una cierta mirada, en donde compite La jaula de oro.

**Ensangrentada y bella quinceañera
en Contrafábula de una niña disecada
Por Carlos Belmonte
25 mayo, 2013**

4 Contrafábula

Una planta que crece de la boca de una quinceañera, una cabeza de caballo cruda como platillo principal en una cena burguesa, un unicornio de cerámica con una espina al cuello, o borbotones de sangre, son algunos de los elementos aparecidos en el cortometraje *Contrafábula de una niña disecada*. En la Selección de la Cinéfondation del Festival de Cannes, el cortometraje realizado por Alejandro Iglesias Mendizábal cerró la

programación y la competencia por el Premio del Jurado concedido a los tres mejores, entre los que lamentablemente no estuvo el mexicano. Estelarizada por Meraqui Rodríguez, José Carlos Rodríguez y Virginia Araujo, el cortometraje es la tesis de licenciatura de dirección sostenida en julio del 2012 en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) de la Ciudad de México por Iglesias Mendizábal. Su trabajo fue largo, comenzó en el año 2009 con la escritura del guión; para el 2010 hizo la filmación de las escenas, un año y medio después terminó el montaje y postproducción, es decir, un proyecto de tres años que estuvo apoyado por el CCC, con 150 mil

pesos, más las facilidades del equipo técnico. La idea nació de una serie de sueños y experiencias sufridas durante una etapa especial en la vida del director mexicano pero que prefirió no revelar públicamente. Es, pues, una cinta que construye un mundo surrealista, muy cercano a Buñuel, pero sin la sensualidad característica del director español y sí, sin embargo, con chorros de sangre y dientes ensangrentados, “y yo quería más sangre”, dice y sonrío Iglesias.

Particular fiesta de quince años

La historia cuenta la cena de 15 años de una chica del medio burgués con padres severos y observadores de las “buenas

conductas". Obligada a tenerse correctamente, a mantenerse en la mesa y hacer un discurso frente a los comensales, el ambiente se vuelve casi lúgubre.

Pero repentinamente, a causa de un pinchazo con una espina que cuelga del cuello de una figura de unicornio, comienza a crecerle una planta de la boca, lo que la obliga a levantarse en un par de ocasiones de la mesa para ir: en la primera, al baño, en donde hará un recorrido por el bosque para encontrar a un caballo blanco; y en la segunda, ya con la planta más crecida, a su cuarto para intentar cortarla con tijeras o arrancarla de tajo. Pero la planta no se irá sola, se llevará toda la sangre de la festejada. El final, no

es ni la muerte ni la vida, es un estado de sonambulismo de una niña que se mantiene sentada obedeciendo las encorsetadas reglas de la buena sociedad.

Llena de símbolos, principalmente, con significación personal, el corto puede provocar: tristeza, compasión y horror; o mucha molestia, según nos expresó la actriz, nacida en Saltillo, Meraqui Rodríguez. Si bien no serviría de nada intentar encontrar en cada imagen un significado o una interpretación, porque hay cosas puestas en escena por el simple gusto de hacerlo, sí hay, en cambio, otras colocadas racionalmente y que buscan comunicar algo, de lo contrario sería una

obra que más valdría hacerla para el consumo personal, confesó Iglesias.

Aunque no ganó ningún premio en Cannes, dejó un buen sabor de boca en los espectadores y otra prueba más del trabajo cinematográfico cada vez más reconocido en el festival de cine.

2014

Relatos Salvajes en la Competencia de Cannes

Por Carlos Belmonte

19 mayo, 2014



Las primeras risas, aunque fueran negras –comentó una compañera periodista–,

de la Competición en el 67 Festival de Cannes salieron de una película argentina realizada y escrita por Damián Szifrón, *Relatos Salvajes*.

Seis cuentos cortos, sin ninguna conexión, cada uno es una historia diferente –un avionazo, un acuchillado en un restaurante, un pleito carretero, una explosión en un corralón, una boda desquiciada y un atropellamiento burgués– que lo único en común que tienen es el placer y la comedia por la violencia, “instintiva, cavernícola”, admitió el director argentino en entrevista.

Los seis episodios están planteados con la gracia, el placer y la desesperación que una persona puede resentir cuando

“mandas a cagar, splash, a un mosquito que lleva rato jodiendo”, nos comentó en exclusiva el muy platicador Szifrón.

El director había escrito 14 guiones correspondientes al mismo número de relatos, más de 700 páginas, pero decidió quedarse con sólo seis que poseían la vivacidad que él había pensado sin preocuparse de las diferencias de duración, de ambientación, es decir sin querer homogeneizar: quería parar la filmación en el momento del “orgasmo, como cuando uno tiene un orgasmo ya no querés seguir, cuando uno prefiere ir a tomarse un refresco o comer algo”, sonrió Szifrón.

Con un reparto multiestelar encabezado por Ricardo Darín, Erica Rivas y Leonardo Sbaraglia, la película ha llamado la atención de la prensa internacional porque no es común encontrar en la Selección Oficial y mucho menos en la competencia por la tan deseada Palma de Oro una cinta cómica.

La cinta es una coproducción Argentina de TELEFE con la productora de Pedro Almodóvar, "El Deseo", quien estuvo presente durante la conferencia de prensa internacional y fungió como padrino del lanzamiento internacional; además, cabe comentar, el episodio inicial -el avionazo- de los Relatos es un guiño, breve, a la última cinta de Almodóvar, Los amantes pasajeros.

Darín y Sbaraglia reconocieron que no tuvieron la opción de seleccionar ni al personaje ni el episodio, ya que Szifrón tenía todo calculado al milímetro: “Yo lo detesto, pero de una forma respetuosa”, sonrió el actor de 9 reinas, así que, tanto los diálogos, como los encuadres de la cámara estaban pensados con antelación sin libertad para la improvisación, “a los actores les doy la libertad de actuar, de dar vida a los personajes, de inyectarles la fuerza que busco, pero me gusta respetar lo que está escrito porque está bien escrito, es como si uno va al doctor porque está enfermo y el mismo enfermo le dice qué le debe recetar”, ironizó Szifrón.

La cinta nos da la impresión de estar viendo una pelea entre el coyote y el correcaminos en el desierto o de revivir alguna secuencia de violencia a lo Tarantino, en ocasiones podemos pensar que se trata de una crítica maniquea al Estado o a la burguesía, pero inmediatamente hay un contragolpe que regresa su estado de humanidad a los pobres y lacayos, lo mismo que a los ricos, hay una constante carrera por hacerse más daño, incluso hasta de “cagarse encima de un coche”, sobre el parabrisas, y con la cámara fija en el asiento del piloto para ver la escena en primer plano. Parece que el vértigo de la violencia y del humor negro no se va a detener nunca,

que la caricatura de la vida cotidiana no tiene límites y que el único motor de acción es el estrés por el dinero y la condición de clase, pero el “orgasmo” nos permite respirar entre cada fundido a negros aparecido entre episodio y episodio.

“Sensaciones universales” relacionadas con la violencia es lo que provoca *Relatos Salvajes*, a ver qué opina el jurado de la Palma de Oro.

El ardor, de Pablo Fendrik: Un western mesopotámico
Por Lluna Llecha
19 mayo, 2014

7 Gael García

Tras *El Asaltante* y *La sangre brota*, películas exhibidas en la Semana de la crítica del Festival de Cannes en 2007 y 2008 respectivamente, el argentino Pablo Fendrik vuelve con su nuevo largometraje *El Ardor*, presentado fuera de competición en sesión especial.

El mexicano Gael García Bernal (miembro del jurado de la Competición del Festival de Cannes de este año) y la brasileña Alice Braga lideran el reparto de la cinta y

Claudio Tolcachir, Chico Díaz, Jorge Sesán, Lautaro Vilo y Julián Tello lo completan.

La película se abre con un magnífico plano aéreo de la selva tropical de Misiones, en Argentina. Poco a poco la cámara se va adentrando en su espesura: plantas inmensas, frondosidad, humedad, ruidos diversos no identificados y una música extradiegética a todo volumen de acción y suspense: la atmósfera está creada de entrada y una inquietud latente invade a los espectadores.

La grandeza y el misterio del paisaje contrastan con el peligro inminente que se respira desde los primeros minutos del

filme y que dejan al espectador en un estado de angustia, tensión y malestar permanentes.

Es “una lucha entre el hombre y la naturaleza en un medio ambiente deslumbrante que cada vez está más destruido por la deforestación”, afirma Fendrik, a la vez que “una historia de venganza en un contexto social preciso: la deforestación, la expulsión violenta de las poblaciones de sus tierras”.

La película está basado en una historia real: el propietario de una estancia conocida (“La Fidelidad”, en Formosa, una provincia de Argentina) y su mujer fueron torturados por mercenarios que llegaron de noche. Tras negarse a firmar

un falso acto de venta de su terreno, el hombre fue asesinado y usaron su mano para firmar el papel. El organizador del asesinato era un gran propietario de campos de soja que quería el terreno.

A partir de esta historia, Fendrik crea una película de 100 intensos minutos en los que se combinan acción, suspense, sentimentalismo y un western que respeta sus códigos pero que se aparta del clásico; “es un western de acción al mismo tiempo que trata de cuestiones sociales”, afirma el director.

El trabajo de preproducción duró más de cuatro años y supuso mucho “trabajo, de investigación, reescrituras, búsqueda de financiación, scoutings, infinitas charlas

con diferentes proveedores de efectos, entrenadores, coproductores, ensayos, audiciones...”.

El director, que se embarcaba con esta película (con respeto a sus dos largometrajes anteriores) en un proyecto mucho más ambicioso a nivel de formato, presupuesto y casting, quería una cinta de alta calidad técnica, con muchos efectos visuales, con aventura y acción, en la que los personajes conmovieran al espectador y que “funcionara como vehículo de expresión y dispositivo de entretenimiento al mismo tiempo”.

En este sentido, la película engancha al espectador desde el primer minuto por su acción, sus guiños constantes al

western, la calidad de la fotografía y la buena interpretación de los actores.

Aunque la cinta sea previsible a ratos, exagerada a otros y que la cámara mime en exceso a un atractivo Gael García Bernal para mostrar su torso desnudo en numerosos primeros planos, Fendrik habrá alcanzado su objetivo: entretener al público amante de acción.

Una coproducción internacional

Tal como comentó el director, esta película es una de las primeras coproducciones entre América Latina, Estados Unidos y Europa y una de las producciones cinematográficas argentinas de los últimos años con mayor proyección internacional:

“Los primeros socios interesados por el proyecto eran latinoamericanos, primero Brasil con Bananeira Films y luego Canana, la casa de producción de Gael García Bernal, Diego Luna y Pablo Cruz. Bac Films, el vendedor internacional de *El ardor*, acompañado del coproductor francés, Manny Films, se embarcó más tarde en la aventura. Al final, Participant PanAmerica se unió al equipo”.

Jauja, en la Patagonia con un danés perdido

Por Carlos Belmonte

20 mayo, 2014

“Crear una película –pintarla– en la que cada plano y cada escena ofrezca el tiempo suficiente para que el espectador seleccione en donde poner sus ojos de entre todas las imágenes que ahí aparecen”, es la razón por la que el ritmo y el espacio de la cinta dirigida por Lisandro Alonso sea tan quieta y pausada. Jauja es el filme de Alonso que aparece en la Selección Oficial dentro de la Categoría Una Cierta Mirada del 67 Festival de Cannes y que cuenta con la

actuación estelar del actor estadounidense de ascendencia danesa, Viggo Mortensen.

La historia se sitúa a finales del siglo XIX en la Patagonia argentina, en donde un general danés acompañado por su hija quiere regresar a Dinamarca tras haber fracasado en la búsqueda de la mítica ciudad de Jauja, sin embargo, la milicia local, la pasión y el desierto patagónico lo bascularán en el delirio.

La cinta tomó cinco semanas de rodaje –una a finales del año 2012 y cuatro más a mediados del 2013– y no requirió de un gran presupuesto; lo complicado, según nos comentó en entrevista exclusiva Alonso, fue elegir a un actor que escapara

a interpretaciones políticas del público, porque seleccionar a algún estadounidense, alemán o italiano se hubiera podido tomar con una relación histórica directa al contexto de la película y se eliminaría el sentido místico que ella debería de causar. Por dicha razón se decidió por Mortensen (*A dangerous method*, 2011, David Cronenberg) un danés “perdido en la Patagonia que daría más curiosidad a la cinta”, comentó Alonso.

De esta manera Alonso consiguió armar un relato algo exótico “entre la Patagonia, un danés, los barcos... quería contar la historia de mostrar cómo un padre sobrevive a la desaparición de su hija,

hacer un juego cinematográfico, de tiempos, espacios, y géneros, y con todo eso mezclado ver qué podía crear de nuevo en mi película”.

Las tomas de Alonso sobre la Patagonia son amplias, muy amplias, parecen pinturas planas de una sola dimensión; sin embargo, de repente, algún personaje aparece caminando o galopando sobre un caballo, entra al cuadro por un costado y comienza a trazar una línea perpendicular, como un punto de fuga, y construye la profundidad del espacio.

En esa misma toma se escucha el trinar de algún pájaro, el viento que choca contra las rocas; repentinamente alguna taza de café raspa la mesa y de vez en cuando

algún diálogo de humanos corta la monotonía, el tiempo parece no avanzar, es un eterno presente el que se vive en la naturaleza salvaje.

Así, el tiempo y el espacio, contruidos con dicha parsimonia pueden generar dos reacciones: una, la que vimos en los espectadores sentados a nuestro lado, la somnolencia –“porque es verdad que no genera entusiasmo inmediato”, palabras de Alonso–; o, dos, la que busca Alonso, la curiosidad en la pantalla para hacer viajar al ojo. Resta ver qué opinan los espectadores cuando salga en salas de cine y por supuesto, los jurados.

La cloche, una líder del movimiento lésbico parisino

Por Carlos Belmonte

22 mayo, 2014

“Lo complicado de la lésbico-gay es salir de los circuitos que los estigmatizan y clasifican en cajones estrechos y que terminan por limitar y sesgar al público al que pueden llegar”, comentó la directora de origen cubano pero nacida en Miami –la pequeña Habana– Anna Margarita Albelo. La Cloche, apodo con el que se conoce a Albelo en París, está en Cannes como parte del jurado, encabezado por el director Bruce LaBruce, quien seleccionará a la película premiada con la

Queer Palm en su edición 2014. Albelo, efusiva y platicadora, accedió a darnos una entrevista en la que acentuó la importancia y su preocupación de conseguir llevar el cine que hace referencia a la LGBT al gran público, a los grandes aparadores, no sólo por los beneficios económicos, sino también por impulsar su reconocimiento artístico, sin importar los matices sexuales; de ahí que festivales como el de Cannes o el de Berlín sean una parada necesaria en la difusión cinematográfica.

Su primer largometraje *Who's afraid of Vagina Wolf?* (¿Quién tiene miedo de Vagina Wolf?) acaba de ser estrenado en marzo de este año en varias salas france-

sas y ha hecho ya el tour de más de una treintena de festivales internacionales.

Who's Afraid of Vagina Wolf ? Fue una idea original de la Cloche en un proyecto que tardó más de dos años en quedar terminado y que requirió el apoyo de amigos y de ocho productoras, para poder ser financiado y concluido gracias al apoyo de Ile de France.

Con esta película, esta directora quiere aportar su granito de arena a la difusión del cine lésbico-gay, aunque el problema es aparecer siempre etiquetada "Ya sea como cubana y, por tanto latina, que puede ser seleccionada por festivales de cine latino, pero no anglosajón; o a la inversa, como estadounidense, pero de

orígenes latinos que, por tanto, no llena los requisitos para esas selecciones; o bien, como cine que entra en programas de diversidad sexual pero no en las plataformas del cine ‘común’... es decir, siempre nos mantienen dentro de una comunidad”, comentó con una sonrisa de oreja a oreja.

La idea es sacar el cine lésbico del mundo underground y promoverlo entre el gran público; este tipo de cine está en peligro debido a que cada vez hay menos cintas que se hacen con esta temática y que son dirigidas por lesbianas –a diferencia del cine gay, que mantiene una mayor presencia en las pantallas–.

Notas biográficas

Sin dudar, se puede decir que Anna Margarita Albelo es una figura reconocida públicamente como una de las líderes del movimiento lésbico parisino y que hizo posible la inclusión de su comunidad en la vida social.

Durante su estancia parisina de 16 años (llegó en 1993 cuando tenía 22 años y se quedó hasta el 2008), consiguió aprender las técnicas y el lenguaje cinematográfico, y ahí realizó sus primeros cortometrajes, en gran parte gracias al apoyo de Canal Plus, Planète Lesbienne: Los Angeles (2004), Honey Bunny (2004) y A Lez in wonderland (2005).

A finales de la década de los 80 e inicios de los 90 el SIDA hizo visible a la comunidad –artística e intelectual– gay. La comunidad homosexual parisina comenzó a moverse y a organizar manifestaciones públicas para hacerse presente en el mundo heterosexual; sin embargo, la comunidad lésbica existente parecía quedar rezagada.

En ese contexto de movilización lésbica y gay en 1993 la Cloche llegó a París con la idea de aprender del cine francés y promover el cine bajo el concepto del Do it yourself, sin necesidad de buscar productores, sino sólo de crear un cine experimental y *underground*.

En París comenzó a trabajar en una tienda Sony dedicada a las cámaras en donde tenía acceso al material técnico, lo que le permitió montar talleres de creación cinematográfica siguiendo las pautas del hazlo tú mismo. Ella, junto con otras mujeres, se movilizó para conseguir que su comunidad dejara de ser invisible y comenzó a organizar manifestaciones artísticas underground, fiestas con espectáculos y apariciones en revistas y periódicos que exponían su condición de manera pública como lo estaban haciendo los hombres, lo que le dio a Anna Margarita Albelo un estatuto de líder dentro la comunidad parisina. Así, pudo crear sus primeros cortometrajes,

trabajar como periodista libre y hacerse conocer en estructuras más grandes como Canal Plus, ARTE, Pink TV, MCM, Paris Premier y Q-TV.

Ya para el año 2008 comenzó a tener relaciones con programas de apoyo a la cinematografía estadounidense y empezó a trabajar en un largometraje Papaya Factory, el cual, a causa del crash financiero del 2009 no pudo concluir; para entonces ya se había mudado de París a Nueva York y decidió quedarse, irse a vivir a Los Ángeles y construir una red de amigos interesados en inmiscuirse en la producción de su *Who's Afraid of Vagina Wolf?*

Albelo nos comentó que en junio de este año, *Who's Afraid of Vagina Wolf?*, aparecerá en los sitios de internet porque lo que ella quiere es que su película sea vista por todo el mundo. Así que ya saben visto que en México será difícil que llegue a las salas de cine, podrán encontrar la cinta sin problema.

2015

**Las elegidas de David Pablos
en Una cierta mirada
Por Carlos Belmonte
20 mayo, 2015**



En fuera de planos, con apenas alguna voz en off, la narración son las gestualiza-

ciones del rostro y, sobre todo, los sonidos de los cuerpos teniendo sexo. Las relaciones no se ven, sólo se sienten, y el espectador reconoce los gemidos de placer masculinos y los quejidos resignados de la mujer. La imagen la crea cada espectador que asiste a ese desfile de cuerpos formados por pliegues de piel flácida que se amontonan en los vientres, en las espaldas, en los traseros cubiertos por calzones casi vacíos. Cuerpos opuestos a la tersura de los rostros de las niñas, de cuerpos firmes, de miradas huecas y ojos verdes, ojerosos por el trabajo trasnochado. No se ve, pero se imagina, se huele y se siente.

Son los fuera de planos, pues, la estrategia utilizada por el director mexicano David Pablos para entramar la historia de su película ubicada en la categoría de Una Cierta Mirada del 68 Festival de Cine de Cannes: Las Elegidas. Durante la entrevista exclusiva le pedimos que nos explicara por qué decidió montar una película con esta estructura: “Desde el inicio de la película sabes que la escena va a ser inevitable, sabes que la niña va a estar con un cliente. Para mí el hecho de ver los rostros y escuchar, es tan fuerte como si lo estuvieras viendo, porque creas una imagen en la cabeza, y muchas veces es peor, y el público se convierte en creador. Y sí, creo que es mucho más

aterrador y más efectivo. No quería hacer una película sórdida. Es un tema que debería ser tratado de una manera muy delicada”.

Pablos redactó el guion de *Las Elegidas* junto al escritor mexicano Jorge Volpi –en su primer trabajo para cine–. Es la ficcionalización de la realidad sobre la trata de blancas en Tijuana. Las redes de prostitución, de padrotes, de embrutecimiento de niñas por profesionales de la “seducción” que consiguen someter a niñas para meterlas a los burdeles secuestradas. Sin embargo, la cinta evita caer en lo documental, a pesar de la información recabada durante la investigación de Pablos.

Pablos nos explicó cómo concibió la historia: “La premisa, resumir en una frase cuál es el corazón del proyecto; cuando empiezo a hacer el trabajo de investigación y conozco a chicas que fueron víctimas, una de ellas me contó que su padrote era un chico de 17 años, y con él fue su primera vez, hasta que en algún momento la golpeó y le dijo: pórtate bien para que no tenga que pegarte. Esa frase resume la película”.

Pablos, quien participara con su Ópera Prima, *La vida después*, en el Festival de Venecia 2013, ha vuelto a Cannes tras haber participado en la Semana de la Crítica de 2009 con su cortometraje *La canción de los niños muertos*. Con él son

dos los mexicanos en la Selección Oficial compitiendo por algunos de los trofeos del Festival.

La película, que costó poquito más de un millón de dólares, ha sido bien recibida por la crítica cinematográfica, consiguió conmover al espectador no solamente por su temática –la trata de blancas– sino por la forma de abordarla. Por evitar el choque con imágenes horrendas. Y es que Amat Escalante, por ejemplo, acaba de sacar su cortometraje *Esclava* sobre el mismo tema sólo que con su tono de un cine que provoca el ojo del espectador: “Cada uno tiene su estilo. Él es un muy buen director. Justo creo, que eso es lo que yo no hubiera hecho. Vaya, creo que

es fuerte, genera cosas, pero por la violencia, eeeeeh...”, comentario hecho entre dudas y risas.

Las actrices no son profesionales

Pablos volvió a utilizar la fórmula –lo hizo con *La vida después* en 2013– de no recurrir a los actores profesionales, sino a actores “naturales”, personas locales de Tijuana. Así, Nancy Talamantes (14 años) y Leidi Gutiérrez (18 años) son las jóvenes que dan vida a los personajes de la dramática historia.

De cualquier forma, fue necesario iniciar a las chicas en la actuación, para sensibilizarlas y explicarles algunos principios frente a la cámara. Ya que los únicos

actores profesionales son los que tienen el rol de los padres del joven padrote. Para enterarnos más de este proceso de actuación entrevistamos a las chicas quienes nos contaron cómo fueron reclutadas: Nancy Talamantes: “Pues yo no había tenido clases, tenía una hora libre, me había sentado en una banquita con unas compañeras, y vi que un puño de muchachas estaban encima de un muchacho gritando, exagerando, y el muchacho se me quedaba viendo mucho. Fui muy cobarde y no quería que me siguiera viendo, vino a verme y me dijo que si quería hacer casting para una película. Estaba yo muy feliz, así que pos yo estaba bien asustada, y dije pos no sé.

Le dije, tengo que preguntarle a mi mamá, 'bueno le preguntas a tu mamá y vienes para acá...' Y mi mamá me dijo, sí, si quieres ir ve. Y ya estuve ahí haciendo varias pruebas, y tras 15 días fue aceptada".

Leidi Gutiérrez: "Yo igual, estuvieron yendo a varias escuelas. Y vi un póster que había un llamado a casting... y el director de casting me dio el papelito para ir a hacerlo. Y al final quedé".

La pregunta, pensé que era obvia, ¿cómo había hecho para las escenas de sexo? Para esas escenas Pablos nunca les dijo cómo iban a ser. Sólo les dijo que hicieran diferentes expresiones y sentimientos. A Talamantes, la más pequeña, Pablos

nunca le dio una copia completa del guion, por lo que no sabía bien de qué iba la película ni cuál iba a ser el resultado de esas escenas frente a la cámara de Pablos. Gutiérrez, quizás por ser mayor de edad, sí pudo ver el guion, y sólo tuvo un poco de temor de que se le fuera a pedir alguna escena donde tuviera que mostrar más de la cuenta, “pero siempre me sentí cómoda, sólo se ven mis hombros desnudos, pero de ahí para abajo estoy vestida”.

Terminamos la entrevista y el padre de Talamantes –carpintero en Tijuana– se acerca para ver si su hija estaba bien. Y es que, me comentó “Es una niña y la voy a acompañar por donde vaya. Tengo que cuidarla”.

**La tierra y la sombra colombiana
en la Semana de la Crítica
Por Carlos Belmonte
21 mayo, 2015**

Una pequeña casa de una sola planta, de adobes y piedra, con techo a dos aguas de tejamanil, un pequeño pórtico que da sobre un terreno limitado por los extensos sembradíos de frondosa caña de azúcar, en medio –entre la casa y el sembradío– un gigantesco árbol cuya fresca sombra cubre la única banca de madera y al lado de una pequeña casa, también de madera, para los pajaritos. El plano de la cámara es grande, del conjunto. Una imagen que recuerda el

idilio de tranquilidad de la campiña. Este espacio está habitado por una madre y, a la vez, vieja abuela, su hijo, su nuera y su nieto. Sólo falta el padre ausente desde hace muchos, es un fantasma. Descrito así, personajes y ambiente, parecen jalarnos a la añoranza del idilio natural, del lugar de reposo y de la vuelta a la naturaleza.

Pero el director colombiano César Augusto Acevedo en su filme, inscrito en la sección de la Semana de la Crítica, *La tierra y la sombra* rompe ese idilio. Lo dota y baña de historias que se entraman entre la lucha social de los campesinos, la denuncia ecológica y el drama íntimo de la familia que sufre de esta realidad.

La obra fue la terapia personal del director para superar el dolor de la muerte de su madre hace ocho años y la ausencia de su padre en su vida. Desde entonces empezó a escribir y a retocar su guion, y a filmarlo el año pasado, comentó Acevedo protegido por la sombra de una sombrilla en la playa Nespresso en pleno bulevar de la Croisette.

Es por eso que el dolor personal quedó transmitido en su historia. Pero es un sufrimiento narrado más por los movimientos de la cámara que por los diálogos repetidos sobriamente, casi sin emotividad por los actores, en su mayoría no profesionales y lugareños de las azucareras.

Los *travellings* arrastran a los personajes y el escenario es casi bidimensional, no hay profundidades. La cámara recorre el espacio, acompaña a un personaje y deja rezagado al otro hasta ponerlo fuera de plano, luego va y regresa a buscarlo para juntarlos. De repente apunta a lo alto del árbol, a la casa, a las plantas respetando la mirada de los personajes, pero siempre divorciándolos. Para marcar así los ritmos de los sentimientos que entre ellos tienen y van sanando a “través de tiempos largos organizados en función no sólo del acercamiento de los cuerpos físicos, sino también remiten al encierro emocional. Es muy importante destacar el movimiento de los actores para ver cómo y dónde están”, aseveró Acevedo.

Por este tono, es obvio, subrayó reiteradamente Acevedo, que el balance de la trama recae principalmente en la narración de los sentimientos de la familia por encima de los aspectos ecológico y social. El microcosmos creado alrededor de una historia de desencuentro de una familia de campesinos avasallados por el trabajo de las azucareras, le abrió las ventanas a la realidad de la invasión y destrucción del mercado capitalista. Sin embargo, se preocupó de no caer en digresiones que nublaran la construcción de las sensaciones.

Actores no profesionales, estrategias para capacitarlos

La película no tiene más que a un solo actor profesional: “Debido a la carga dramática de la película quise hacerlo con profesionales, pero no encontré con quién hacerlo. Quería una verdad del campo. La cara, las manos, las voces de gente que trabaje en el campo”.

“Lo que sí hicimos con los actores fue que trabajamos con ellos intensivamente durante cinco semanas antes de comenzar rodaje, apoyados por Fátima Toledo. Ella hizo la preparación de la Jaula de Oro, entre otros. El método de ella es que no les dábamos el guion, sólo en la última semana preparamos un par

de escenas. La idea era recuperar la memoria sensorial de las personas, que fueran conscientes y que recuperaran sus memorias. Yo buscaba conexiones de episodios de sus vidas que tuvieran que ver con la escena que iban a representar. Por ejemplo, en la escena en la que el niño llora porque tiene que despedirse de su padre, era al final de rodaje, y era la última escena. Entonces, como habíamos trabajado como una familia durante todo el rodaje, le dijimos que tenía que despedirse de su familia y le salieron las lágrimas”.

La película por lo pronto ya atrajo las miradas de los distribuidores europeos y muy seguramente tendrá salida en cines franceses en septiembre de este año.

**La competición de cortometrajes
de la Cinefundación:
Locas perdidas de Chile
Por Carlos Belmonte
22 mayo, 2015**

Variado, temática y visualmente atractivo, fue el segundo programa de cortometrajes en competición de la Cinefundación de la 68 edición del Festival de Cine de Cannes. Cinco cortometrajes consiguieron llenar la sala Buñuel del quinto piso del palacio, a las 11 horas.

De China se presentó *Ri Guang Zhi Xia* (Under the sun) de Qiu Yang para contar el complicado momento que sufre la so-

ciudad china a causa del desarrollo acelerado y la población social. Todo dentro de una narración íntima que quiere recuperar el agobio personal del director.

En segundo lugar, de Israel, se proyectó *Asara Rehovot Mea Etsim* de Miki Polonski. Una historia de poder familiar, de infidelidad y machismo, de amor filial y de sufrimiento.

Luego de Francia llegó Leonardo de Félix Hazeaux, Thomas Nitsche, Edward Noonan, Franck Pina, Raphaëlle Plantier. Un dibujo animado que se burla, o más bien, ironiza con los descubrimientos de Leonardo Da Vinci.

De Alemania estuvo *Abwesend* (Absent)

de Eliza Petkova. El corto costó tan solo 400 euros y se planteó el drama de una madre soltera y de su hijo. Situación agudizada cuando este último ve a su mujer teniendo relaciones sexuales con un desconocido.

Y por último, de Chile *Locas Perdidas*, de Ignacio Juricic Merillán.

Las locas chilenas

El corto de Juricic nos llamó la atención por su carácter documental e histórico y, por eso, al terminar la función lo buscamos para pedirle una breve entrevista.

La historia es la represión de los homosexuales en las redadas policiales de 1996. Justo cuando los discursos se

congratulaban del final de la dictadura de Augusto Pinochet y la llegada de la democracia a Chile. *Locas Perdidas* trata de la historia de unos jóvenes travestis que hacen espectáculos nocturnos. Pero una noche la policía los apresa, los interroga pidiéndoles referencias de otros homosexuales con el pretexto de protegerlos de agresiones y, por último, les toma sus huellas digitales. La televisión los graba como la nota del día. Entonces uno de ellos regresa a su casa con la idea de huir para evitar la pena familiar, al ser descubierto por su madre en la televisión.

Juricic comentó que en esa época la sodomía estaba penada por la ley y era

delito penal. Pero desde hace algunos años se anuló y se votó el derecho a la pareja de hecho, una especie de contrato entre parejas, pero que no ofrece los mismos derechos que el matrimonio civil. “Al menos en el discurso oficial las cosas han cambiado un poco. Pero en la vida normal es común ver a lesbianas, homosexuales, trans y travestis hacerse agredir y asesinar. En Chile la violencia y la discriminación son normales. Por eso quise hacer este cortometraje rescatando acontecimiento de la historia actual chilena y recreando imágenes reales de la televisión, pero sin usar los archivos, para mostrar cómo se sigue sufriendo”, dijo Juricic. Agregó que lo peor ha sido que

actualmente los discursos de los políticos de “izquierda” dicen montar proyectos para eliminar la discriminación, pero que se han presentado casos de corrupción que muestran cómo estos grupos políticos están ligados a los pinochetistas. El cortometraje tardó un año y medio en quedar concluido. Fue el resultado del trabajo final de la Escuela Nacional de Cine. Es por eso que tan solo costó 4 mil dólares al realizador, ya que tenía diferentes apoyos universitarios.

**Fernando Pino Solanas homenajeado
en el 68 Festival de Cannes; proyectan
su filme Sur
Por Carlos Belmonte
22 mayo, 2015**



Fernando Pino Solanas es un director argentino nacido en 1936 y un represen-

tante, líder, del cine nuevo latinoamericano. De ese cine utilizado como herramienta de propaganda contra las dictaduras impuestas en los países latinoamericanos desde los años 60. Él mismo fue exiliado y acosado.

En el 68 Festival de Cannes se le ha rendido un homenaje y proyectado su filme *Sur*, con el que ganara la mejor dirección en dicho festival en su edición de 1988.

En la terraza del bar El Silencio, Solanas accedió a darnos una entrevista que duró casi 40 minutos. A pesar de las continuas llamadas que su jefe de prensa le hacía para cortar, pues estaba previsto que sólo duraría 15 minutos. Sin embargo, Solanas

sacaba algún chascarrillo para “marearlo” y seguir platicando con nosotros.

El director argentino se sabe un invitado de honor del festival. Sabe que más allá de que sus películas han sido premiadas aquí, su labor sobrepasa los premios. Y es que su generación consiguió transmitir un sentido social al arte.

El cine, nos dijo, “es arte en movimiento. Empecemos por ahí, no es información. La información está en la televisión. La televisión es el diálogo en un escenario que no se cambia. Con panorámicas que van de un lado para otro. Y ese es el cine que se ha impuesto, muy pragmático. Esa estructura llevada al cine está mechada con entremeses, con coches que van y

vienen. Pero la estructura es la misma. Para mí el cine es otra cosa: la imagen no debe de ser un fondo. Es toda una estructura que debe de expresar. Yo adoro el cine mudo. El cine mudo debe ser la base para distinguir el cine de la televisión. El cine mudo soviético. Si tengo tiempo voy a hacer una película muda”.

Es por eso que considera el cine hollywoodense como un cine sin idea, sin identidad, sin autor. Es un cine que se repite y que da la sensación de ya haberlo todo mostrado. Aunque no niega que sus directores son buenos trabajadores, conocen de técnica. Pero les falta el ser poetas y autores. El no preocuparse úni-

camente por los presupuestos y en la perfección.

Para él, los grandes autores del cine son aquellos que consiguieron dirigir actores, las cámaras y las imágenes. Llevar la mirada del espectador a la profundidad de los planos, en donde las imágenes cuenten historias y los actores las dialoguen sin necesidad de hablar.

Estas características las cumple, en el juicio de Solanas, el director mexicano Carlos Reygadas:

“Él es un artista visual. El cine es arte plástico en movimiento. Y a veces puede tener una escena dialogada. Funciona como un relato en off. Reygadas ahí tenés un buen ejemplo. Tiene un cine propio,

con identidad. Sus películas son de él. No hay que buscar la perfección, esa la puede buscar Fellini o Bergman que trabajan en el estudio y tenían con qué filmar dos semanas o más. Yo los he visto filmar a ellos. El cine de los poetas, o el que hace el cine de la poesía, es el cine de la poesía sin presupuesto. Un director como Reygadas o cualquiera de nosotros, está sin presupuesto”.

Metido en la política desde hace varios años, se ha alejado no sólo de los platós de filmación, sino que ha tenido menos tiempo de ver cine actual. Los fines de semana, comentó sentirse cansado y prefiere quedarse en casa.

Pero ya en esta etapa de su vida, la de político, está terminando. Quiere volver a los rodajes. Dice tener en mente al menos tres proyectos por filmar, y entre ellos uno en mudo.

Chronic de Michel Franco por la Palma de Oro

Por Carlos Belmonte Grey

23 mayo, 2015



“Yo todavía no estoy consciente de qué película hice. No siempre a uno le sale la

película que quiere, y esto es lo que salió”, fueron las palabras del director mexicano Michel Franco a mitad de una conferencia de prensa organizada para periodistas latinoamericanos, en la terraza del restaurante El Silencio, justo tras la proyección de su filme *Chronic*.

Fruto de la coproducción entre la propia casa de Franco, Lucía Films, con Vámonos Films y Stromboli Films, *Chronic* es la cinta mexicana de la Selección Oficial de la Competencia por la Palma de Oro en la 68 edición del Festival de Cannes.

La primera proyección de *Chronic*, en el gran teatro Lumière a las 8:30 horas, estuvo llena de expectación en los pasillos del palacio porque no se sabía si

Franco iba a repetir la dosis recetada en el año 2012 cuando, con *Después de Lucía*, se llevó el premio de Una Cierta Mirada y revolvió el estómago de más de uno.

En esta ocasión Franco, de 35 años, montó una superproducción hablada completamente en inglés y actuada por Tim Roth, Sarah Sutherland, Robin Bartlett, y la mexicana Nailea Norvind en su debut actoral en inglés.

La historia es otra vez un tema que incomoda: los oficios de las sombras, de los que trabajan con los últimos días de vida de las personas. Enfermeros asignados a personas casi desahuciadas o destinadas a un estado de vida casi ve-

getativo. La idea le vino a Franco tras la experiencia personal sufrida por la muerte de su abuela y la relación personal que esta construyó con su enfermero durante casi 6 meses. Tiempo que le permitió a este ser su amigo íntimo, conocer historias personales que ni siquiera Franco sabía y que terminó por saber gracias a las visitas, posteriores al deceso, del profesional en la casa de la familia del director mexicano.

Ver las diferentes tareas del enfermero (cambiarle el pañal, la bolsa urinaria y otras más difíciles e incluso humillantes) inspiró a Franco para ficcionar la realidad de este trabajo. Sobre todo, en lo personal, en lo íntimo y depresivo que

puede convertirse un trabajo que sirve sólo para acompañar personas al fin de sus días.

Pero su personaje está dibujado con rasgos de insensibilidad, de lentitud: “Quería hacer un personaje complejo, lejos de los estereotipos que ya se conocen de estos oficios”. La cámara se le pega al trabajo del protagonista y sus pacientes, olvidándose de todo lo que pudiera distraer al espectador del conflicto central: la depresión del enfermero y el estado emocional de sus pacientes.

Entonces, en 93 minutos, Franco muestra siempre secuencias lentas, parsimoniosas “para destilar suavemente la historia y no

entregarla toda abruptamente”. Se ve la sobriedad de un enfermero (Roth) que se involucra en diferentes vidas y muertes, sufriendo o excediendo la empatía personal con ellas.

Además del tema incómodo, Franco es fiel a ciertas estrategias de su cine como las aperturas de secuencias desde los coches y la presencia de estos en la intervención de los dramas.

Lo mismo sucede con la ausencia de música durante todo el filme: “Yo respeto tanto la música como el cine, incluso me gusta más la música que el cine, que no la mezclo a lo güey. Las voy a mezclar el día que valga la pena. Así como escojo a Tim Roth para un papel, la música la voy a

mezclar cuando valga la pena, cuando sea protagónica. Pero filmar una película y dársela a un músico que en unas dos o tres semanas le pone unos violincitos y un pianito, que es lo que hacen el 95 por ciento de los directores, es faltarle el respeto al público: aquí tienes que sentir esto y aquí lo otro. La música de Almodóvar, de Tarantino, de Allen es música de los directores que lo saben hacer. Pero apenas tengo 35 años y lo voy a hacer”.

Otra producción no anglosajona, pero hablada en inglés

Cuestionado por el corresponsal de Notimex sobre el porqué había decidido

filmar en Los Ángeles, con actores estadounidenses y en inglés, Franco comentó: “Los productores –Moisés Zonana y Gabriel Ripstein– viven o ya tenían tiempo en California. Roth vive ahí, y en fin, es ahí donde hay más actores, y ahí podía tener a los mejores actores posibles... que si viven ahí, pues hay que ir ahí”.

Después agregó: “Estábamos en el Carlton tomando unos *whiskies*, Tim con su esposa y yo con Moisés, que no es lo mismo, y él me preguntó que cuál era mi siguiente película. Le platiqué la historia. Me dijo ‘cámbialo por un hombre y yo la hago’. Y yo, ‘no, no’. Pero yo ya le había platicado que Después de Lucía era para

un hombre y al final la cambié para una mujer. Y me dijo ‘pues mira, el personaje lo puedes cambiar y hacer para mí’. Y en ese momento, ya por dentro de mí, me di dos bofetadas y me dije ‘rebobina, no siempre puedes tener a Tim en tu película’”. “El problema en un principio fue que ya se había hablado el rol para Carmen Beato, pero se lo comentamos y ella muy consciente entendió el asunto”, concluyó luego el coproductor Moisés Zonana.

Franco insistió también en que no se va a ir a filmar a esos sitios en donde hay beneficios fiscales. Sino que trata de respetar las necesidades de sus guiones. A ver cómo le va; ya que la premiación es el próximo domingo.

**El Peluquero Romántico del zacatecano
Iván Ávila proyecta avances en Cannes
Por Carlos Belmonte
23 mayo, 2015**

Sabíamos que alguien del largometraje El Peluquero Romántico andaría en Cannes y no queríamos perder la oportunidad de sacarle una entrevista a quien venía para promocionar la nueva cinta del zacatecano Iván Ávila Dueñas.

Supimos que era el productor de la cinta, Ozcar Ramírez González. Lo buscamos y enviamos mails, pero él no sabía bien qué día llegaría porque la semana pasada había nacido su bebé y no quería dejar la Ciudad de México tan fácil. Al final, a últi-

ma hora del lunes, tomó el avión hasta la ciudad de Niza y llegó el martes por la noche, unas horas antes de la proyección oficial, en la sala K del Palacio del Festival, montada con el apoyo del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG).

En su búsqueda, fuimos al stand de IMCINE en el mercado del cine; y por fin, entre entrevista y entrevista, lo cazamos por unos minutos.

“La película está casi terminada. Estamos en los últimos toques de la producción. Ya hemos tenido acercamientos de compradores y distribuidores. Y vamos a buscar también festivales”, comentó Ramírez González emocionado.

Esta es la película más cara que ha hecho Ávila Dueñas, casi 12 millones de pesos; de alguna manera es la menos intimista y, si se puede decir, más comercial, pero con el sello, con la identidad y el color que ya caracteriza el cine del zacatecano. La cinta tiene una parte de su historia filmada en Brasil. El equipo se trasladó al país sudamericano dos meses, de diciembre a enero de este año, para rodar las escenas que estaban planeadas desde el guion. Esto nos lo comentó Ozcar porque queríamos saber si el viaje respondía más la búsqueda de locaciones que gozan de exenciones fiscales, a lo que respondió: “No. Yo nunca aceptaría cambiar un guion por ir a aprovecharme de los paraísos fiscales cinematográficos”.

Aquí les transcribo la sinopsis de la cinta: “Víctor está tratando de reconstruir su vida emocional después de la muerte de su madre. Él tiene 37 años y como cualquier otro peluquero de la Ciudad de México, tiene una rutina fija: lunes a sábado de 9:00 a. m. a 7:00 p. m. asiste a la peluquería. El viernes juega dominó con sus viejos amigos. El sábado ve cómo su equipo favorito de fútbol pierde y el domingo limpia la casa. Escucha música antigua romántica y ve películas clásicas mexicanas. Nada especial parece suceder, hasta que un día el destino lo lleva a Río de Janeiro”.

El reparto está conformado por el actor de teatro Antonio Salinas, acompañado

por Carlos Valencia, Brenda Castro, Sara Juárez, Germán Betancourt, Abraham Jurado, Mayra Rivera y Antonio Bezerra. Ávila Dueñas fue nominado a los Arieles por Adán y Eva (2004) y ganó en el Festival de Sitges Cataluña el premio al mejor cortometraje por Vocación de martirio (1999). El Peluquero Romántico, coproducido por 13 Lunas y Arte Mecánica, es uno de los proyectos seleccionados en la categoría de Coproducción de la convocatoria 2014 de Ibermedia. El productor es Ozcar Ramírez González; la productora ejecutiva es Ixchel Coutiño; y el arte está a cargo de Ivonne Fuentes González.

2016

Julieta, de Pedro Almodóvar

Por Lluna Llecha

18 mayo, 2016

Julieta, del realizador español Pedro Almodóvar, se estrenó ayer en Competición Oficial para la Palma de Oro en la 69 edición del Festival de Cannes. Se trata de su vigésima película y de la quinta en Competición Oficial en Cannes como director tras Todo sobre mi madre (1999, Premio a la mejor dirección), Volver (2006, Premio al mejor guion), Abrazos rotos (2009) y La piel que habito (2011). Cinco años han transcurrido desde su última película presentada en Cannes,

aunque estuvo en el Festival en 2014 con *Relatos salvajes* que produjo con El Deseo SA, productora que creó con su hermano Agustín Almodóvar en 1985. Después de su última comedia ligera *Los amantes pasajeros* (2013), Almodóvar, más serio y profundo, vuelve al drama con uno de sus temas de predilección: las relaciones madre-hija. La cinta, que iba llamarse en un primer momento *Silencio*, salió finalmente en salas de cine con el título *Julieta* para que no se confundiera con la que el director norteamericano Martin Scorsese estrena con el mismo nombre y a poco tiempo de diferencia. El guion de la película tiene su origen literario en la escritora canadiense Alice

Munro –Premio Nobel de literatura en 2013– y más particularmente en tres de los relatos que forman parte de su obra *Escapada*: “Destino”, “Pronto” y “Silencio”. Como afirmaba el propio Almodóvar en la conferencia de prensa: “Los tres relatos tienen en común a la protagonista, Julieta, pero no son consecutivos. Son tres historias independientes y yo he tratado de unificarlas, inventándome lo que hiciera falta”.

Julieta –nombre de pila de la protagonista interpretada por dos grandes actrices españolas: Emma Suárez (Julieta adulta) y Adriana Ugarte (Julieta joven)– vive en Madrid con su hija Antía

(Priscilla Delgado, Blanca Parés y Ariadna Matín). Ambas sufren por la pérdida de Xoan (Daniel Grao), marido de Julieta y padre de Antía. Cuando Antía cumple dieciocho años abandona a su madre sin ninguna palabra de explicación. Julieta la busca por todos los medios.

La película habla de la lucha desesperada de la madre para sobrevivir a la incertidumbre e intentar descubrir qué ocurrió para que su hija desapareciera sin darle explicación alguna. Habla también del destino, del sentimiento de culpa, del misterio que empuja a los personajes a abandonar a las personas que quieren, borrándolas de su existencia como si nunca hubiesen estado allí.

Almodóvar presenta un drama –que él mismo califica de sobrio y contenido– que mezcla traición amorosa, luto, amistad exclusiva, búsqueda espiritual, fuga, culpabilidad, olvido, fatalidad a lo largo de tres décadas de la vida de una madre española entre los 25 y los 55 años aproximadamente.

Dos épocas completamente distintas se yuxtaponen en la cinta con constantes *flash-backs* para pasar de una a otra: los años 80 –años de la famosa Movida española, presente en numerosas películas de los inicios de Almodóvar– con Adriana Ugarte que encarna a una mujer sensual y enamorada –y la época actual, protagonizada por Emma Suarez,

madre secretamente atormentada, devastada por el dolor y la culpabilidad.

Almodóvar entre amor y odio

“Julieta es la madre más vulnerable, más débil, lo suyo es una resistencia pasiva. La hago víctima de pérdidas irreparables que la van minando como persona”, afirmaba Almodóvar en la conferencia de prensa.

El realizador, que se mostró atento y con sentido del humor durante toda la rueda de prensa, reconoció ser muy poco fiel a los originales que adapta, sirviéndose de estos simplemente como punto de partida. Su inspiración le llega del exterior: un relato del periódico, un libro,

una película, una conversación ajena, una pesadilla o su propio miedo.

En este caso, el libro de Munro fue tan sólo el inicio de su historia.

Cuestionado, como no podía ser de otra manera, por su implicación en el escándalo de los Panama Papers –en relación con una sociedad basada en 1991 en un paraíso fiscal–, Almodóvar supo salir muy airoso del paso con una respuesta que provocó los aplausos de algunos periodistas: “En este caso, mi hermano y yo somos meros figurantes. Si Panamá fuera una película, ni apareceríamos en los créditos. Uno de los problemas es que la prensa española lo ha tratado como si fuéramos protagonistas”.

Con estas palabras Almodóvar confirmaba la relación ambigua que mantiene actualmente con la prensa española que no le está prodigando muy buenas críticas al filme, calificado de “frío, muy complejo y desprovisto de emoción”. La crítica francesa parece más dividida al respecto. Habrá que esperar el próximo 22 de mayo para conocer los resultados del jurado.

Aquarius: un edificio y una mujer brasileños

Por Carlos Belmonte

23 mayo, 2016

Invitados, periodistas y cinéfilos suertudos, esperábamos en la Sala Teatro Lumière a que por la alfombra roja principal del Palacio del Festival de Cannes desfilaran el realizador Kleber Mendonca Filho, la primera actriz Sonia Braga (ex pareja de Robert Redford), y los actores Maeve Jinkings, Irandhir Santos, Humberto Carrão y Zoraide Coletto, para que entraran a la sala y darle el aplauso de bienvenida que da bandera verde para el inicio de la proyección de la pelí-

cula. Cuando de repente, al final de la escalinata, el equipo del film y el *crew* que estaba dentro de Palacio dieron media vuelta hacia los fotógrafos y mostraron unos letreros “En Brasil ha habido un golpe de Estado”, “No permitamos el golpe de Estado”. Al principio hubo entre los asistentes sonrisas de incompreensión hasta que se empezó a correr la explicación que los artistas hacían referencia a la deposición de la presidente de Brasil. El director del festival, Thierry Frémaux, también sorprendido les invitó a que posaran más tiempo frente a las cámaras, incluso, ya al interior del palacio animó al camarógrafo oficial a que tomara en primer plano los

carteles. La ovación fue completa para el equipo de la película *Aquarius* de la Selección Oficial –única latinoamericana– y en Competición por la Palma de Oro. *Aquarius*, dirigida por Mendonça Filho es la historia de Clara (Sonia Braga), una sesentera y antigua crítica musical, nacida en el medio burgués de Recife, Brasil. Ella vive en el edificio *Aquarius*, construido en los 40, frente al mar y sobre la burguesa avenida Boa Viagem. Clara es la única persona propietaria de un departamento que se ha mantenido firme ante las embestidas de compra de una fuerte empresa inmobiliaria que ya ha comprado el resto del edificio con el objetivo de reformarlo. Se inicia entre

ellos una guerra, Clara resistiendo y la empresa ideando maniobras que la fueren a salir. Mendonça lleva a través de esta historia en microcosmos una alegoría del amor a la tierra y la fuerza de la memoria. ¿Resistir u oponerse a actualizarse es mostrarse anticuado? Parecería la pregunta principal. Pero no es la única, también se plantea la importancia del derecho a cuidar la historia individual frente a la homogeneización de las globalizadoras. Braga, que con esta actuación, se ha apuntado como fuerte candidata a llevarse el premio a la Mejor Actriz del Festival, conserva la belleza y sensualidad que la caracterizó en la década de los 80.

Pero si en esa época era considerada un sex-symbol siempre asociado a la mujer sexualmente liberada, en esta ocasión, su personaje carga el peso de la trama y se expone en sus facetas de madre liberal, intelectual burguesa, viuda con deseo sexual y amputada de un seno cancerígeno. Mujer que no se deja aplastar por los educados rechazos de hombres que la consideran mujer incompleta o de hombres de negocios que la tratan de abuela loca. El director fue claro:

“Desde el inicio de la escritura del guion el film estaba consagrado a Clara, debíamos de estar con ella, y el punto de vista del cuadro es, la mayor parte del tiempo, el suyo.

El contacto que podemos tener con los otros se produce por su intermediación, por el de que las otras personas vienen a tocar a su puerta o a hablar con ella, o incluso porque ella va a hablar con alguien. Estar pegado al personaje de Clara es lo que permite generar una sensación de inestabilidad o de inseguridad”.

De esta manera la película tiene dos personajes principales, una mujer de edad madura y un viejo inmueble: los dos tienen más o menos la misma edad y los dos son prueba del gusto del director por conservar objetos, documentos y recuerdos. Además, son una respuesta contra la ola de “ataques” publicitarios

que “obligan” a la gente a comprar cosas que uno no necesita. Entonces, en lugar de abordar de forma frontal el problema del monopolio y la agresividad de la especulación inmobiliaria, Mendonça ha preferido tocar el asunto de una manera sutil a partir del ciudadano ordinario, del que se tiene que mudar y ver cómo su casa es destruida para levantar, en seguida, un edificio “moderno”.

El final de la película es a remarcar, porque conserva la cadencia del resto de la historia, con planos finales que reenvían inmediatamente a las imágenes del inicio, pero sin cerrar con una conclusión sobre los personajes, tal como suelen ser los códigos típicos de las histo-

rias. En fin, un filme que se presenta como un serio participante para obtener la Palma de Oro. Hoy conoceremos el palmarés completo.

2017

**La Familia de Gustavo Rondón Córdova
primera película venezolana en la
Semana de la Crítica
Por Juan Carlos Villegas
25 mayo, 2017**



En tiempos tan complicados como los que se viven actualmente en Venezuela, se presentó en el festival de Cannes la

película *La Familia*, dentro de la edición 56 de la Semana de la Crítica, un evento paralelo al Festival de Cine de Cannes, destinado al hallazgo y reconocimiento de talentos emergentes.

La Familia es una de las tres películas latinoamericanas que se presentan en esta edición de la Semana de La Crítica, junto con *Los Perros* de Marcela Said de Chile y la brasileña *Gabriel e a montanha*, de Felipe Gamarano Barbosa.

Este es el segundo largometraje de Gustavo Rondón Córdova, protagonizado por Giovanni García y Reggie Reyes, es una producción de La Pandilla Producciones en coproducción con Cine Cercano, Factor RH, Avila Films (Chile) y

Dag Hoel Filmprod (Noruega). A recordar que García, el niño, no es un actor profesional, sino un jovencito que pasó el *casting* convocado por Rondón y que tenía el objetivo de equilibrar lo profesional con lo natural. No obstante, el niño García recibió una rápida formación en los talleres montados expresamente para la película.

La historia, contada de una manera lineal y sencilla, se enmarca dentro de la actual Caracas, ciudad de contrastes en la que conviven diferentes estratos sociales, típico de las grandes capitales latinoamericanas y que, en Caracas, debido a la actual crisis económica por la que atraviesa el país, se ve incrementado ese

contraste entre ricos y pobres, y en el que los más desposeídos se ven orillados a la sobrevivencia. Es por tanto, “una película que evidentemente se vería politizada por el contexto actual, pero que no tiene nada que ver con el chavismo, ya es un contexto que viene de muy atrás”, declaró Rondón Córdova.

Pedro, un chico de 12 años, vive en un barrio marginal al lado de su padre, Andrés, se ve envuelto en una pelea con otro chico de su misma edad, al cual hiere gravemente en el cuello. Andrés se ve obligado a huir con su hijo de casa para evitar represalias de la gente del barrio violento de donde viene el chico herido, es así como Andrés tendrá que llevar

consigo a Pedro a los diferentes lugares de trabajo de donde sobreviven ambos, es así como Pedro conoce mejor a su padre y se da cuenta poco a poco de la dura situación de trabajo por la que transita diariamente para llevar de comer a su casa.

La película está, según las propias palabras de Rondón en la entrevista que nos concedió en la playa de Nespresso, planeada para “que tuviera la forma de un embudo: empezamos del anonimato de los bloques caraqueños con los niños jugando al fusilado –una metáfora de que cualquiera puede ser fusilado ahí–, esta primera secuencia no permite ver quiénes son los personajes principales,

sino que los voy desgranando y perdiendo conforme se avanza, y terminé en un filtro con los personajes individualizados y casi desnudos, tanto de lo material como de su anclaje social... además, por eso empecé la película en el complejo habitacional de estos complejos de bloques que se llaman los Súper Bloques en Caracas. Son dos bloques gigantes con una gran cantidad de apartamentos con un montón de gente en cada bloque y que no es fácil distinguirlos. Me gustó la idea de partir de un lugar donde esta historia podría pasarle a cualquiera”.

La película está bien llevada, el guion sin ser nada complicado, está bien dirigido

por el director y las actuaciones son sobrias pero convincentes, nunca se cae en el dramatismo falso ni en excesos innecesarios. Tal vez faltaría un clímax o un punto álgido que la redondeara de mejor manera, pero esto último pudiera ser solo una apreciación personal y subjetiva.

Teniendo en cuenta el contexto en el que se hizo la película, es decir, la actual crisis económica y política que atraviesa Venezuela, cabe reflexionar acerca de la importancia de que, a pesar de todo, se siga haciendo cine de calidad en Latinoamérica, un cine que es reflejo de nuestra realidad contemporánea, siem-

pre cambiante y que, pese a todo, nos sigue dando frutos culturales interesantes.

**Iñárritu y Lubezki con Carne y Arena
(virtualmente presente, físicamente
invisible) en Cannes**

Por Carlos Belmonte

26 mayo, 2017

El descriptivo promocional de la obra dice: "Delineado en tres secuencias inspiradas en hechos reales, Carne y Arena, es una instalación en Realidad Virtual que borra todas las líneas que separan habitualmente el sujeto de su observador, proponiendo a cada participante de mezclarse con los migrantes en un vasto espacio donde el primero puede literalmente caminar con los segundos, viviendo plenamente a su

lado una parte de la experiencia personal en el cruce de las fronteras”.

Estamos hablando de la instalación presentada por Alejandro González Iñárritu y su fotógrafo Emmanuel Lubezki en la 70 edición del Festival de Cannes.

En esta ocasión no están en competencia por ningún premio. Están proponiendo, en la práctica, la nueva forma de Realidad Inmersiva. Hace unos días –en la edición de la Gualdra en Cannes del 20 de mayo 2017– publicamos un texto sobre el taller de Stereopsia. La compañía se dedica a desarrollar la tecnología de la Realidad Virtual (VR, por sus siglas en inglés). Su misión es sobrepasar los límites de la tercera dimensión y llegar a la completa

inmersión; para el 2027 se podría estar planteando el abandono del primitivo método de teclear mensajes para, entonces, escribirlo solo con la mirada.

Los mexicanos, Iñárritu y Lubezki la han aplicado para crear un episodio de siete minutos de inmersión en la travesía de los migrantes por el desierto mexicano, de ahí el nombre completo de la instalación: Carne y Arena (virtualmente presente, físicamente invisible).

La instalación, sin embargo, aún no está abierta al público en general, sino que se accede por invitación. Y podemos presumir que La Gualdra y La Jornada Zacatecas fueron parte de los invitados –nos alegra porque esto prueba que el trabajo es reconocido–.

Voy a intentar contar breve y someramente la experiencia evitando caer en detalles que rompan, eventualmente, la magia del momento. En una gran nave industrial, –en el caso de Cannes se ha llevado a un hangar del aeropuerto de Cannes (a unos 6 kilómetros del palacio)– se ha construido una enorme arena cerrada por los restos del antiguo muro fronterizo México-estadounidense de la parte de Naco Arizona, la cual ha sido, desde hace cuatro meses, reemplazado por concreto (el anterior estaba hecho de materiales reciclados de la guerra de Vietnam que servían para el aterrizaje de helicópteros), en seguida, se accede a una cuarto frío lleno de zapatos de mi-

grantes desaparecidos en el desierto, uno se descalza y espera la señal para abrir la puerta. Al interior (de unos 400 metros cuadrados), hay arena del desierto en un gran cuarto oscuro, un par de asistentes colocan un chaleco –atado a una cuerda sostenida por ellos mismos–, la máscara y los audífonos. La cuerda sirve para no chocarse contra los muros físicos, puesto que en la inmersión no hay muros, sino solo el horizonte. Siete minutos increíbles. Se termina. Se pasa a un cuarto oscuro con las fotos y las historias de vida de los migrantes. La salida se hace en un estado de tal sugestión que uno no puede evitar leer esos textos que en cualquier otra

museografía seguramente pasarían inadvertidos en las paredes de la exposición. Lñárritu contribuye así a denunciar el sufrimiento de la migración quitándole la frialdad de los números de muertos y migrantes, y volviéndolo un acontecimiento cercano y más humano.

La instalación, patrocinada por Legendary Entertainment y Fondazione Prada, será llevada próximamente a Milán a la sede de Prada, al LACMA en la ciudad de Los Ángeles y a la ciudad de México en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco a partir de agosto de este año. Definitivamente a conocerla.

Cumbres borrascosas.
La Cordillera de Santiago Mitre
Por Sergi Ramos
26 mayo, 2017

La cordillera de Santiago Mitre se titula aquí en Francia El presidente, centrando la promoción del filme en el personaje de Héctor Blanco, presidente de la República Argentina, pero también en el actor que le da vida, Ricardo Darín, la cara más conocida y amable del cine argentino para el público europeo. Alrededor del actor, Santiago Mitre va a orquestar una doble partitura de géneros, que se abre como un thriller político para dar un giro inesperado antes de la primera mitad de la película.

En la primera secuencia, la cámara empieza introduciéndose en la casa Rosada, deslizándose por los pasillos, franqueando las puertas y deteniéndose para observar a los miembros del equipo presidencial, mientras surge una primera amenaza, un caso de corrupción relacionado con Marina (Dolores Fonzi), la hija del presidente Blanco. Este no aparece hasta la secuencia siguiente, aislado en una habitación del avión presidencial, que se dirige hacia Chile donde va a tener lugar un evento político de la mayor importancia. Recluido en la soledad que otorga el poder, impenetrable para los demás y para el espectador. Presidente desde hace seis meses,

electo gracias a eslóganes que lo ensalzaban como “el hombre común”, a Blanco se le acusa de pecar de inexperiencia, de ingenuidad, demasiado tierno para dar la talla en su función. Su equipo le arropa, hasta parecer dirigir sus pasos, orientar o incluso dictarle sus decisiones. Sobre todo, porque el caso de corrupción que salpica a su hija amenaza con salir a la luz, precisamente en el momento en que el presidente debe participar en una importante cumbre con los demás países latinoamericanos para iniciar un proyecto petrolero de integración regional, en el cual va a tener que demostrar sus dotes de negociación, especialmente frente al gigante brasileño

y a su presidente, pero también con el mandatario mexicano (cuyo retrato interpretado por Daniel Giménez Cacho, merece ser mencionado). Sin embargo, el film va abriendo interrogantes sobre Blanco, a medida que el presidente se sumerge en el juego de poder de las negociaciones diplomáticas y adquiere una autonomía con su equipo.

La llegada de Marina al hotel donde tiene lugar la cumbre, situado en las nevadas cimas de la cordillera de los Andes, va a abrir una serie de brechas en la imagen inmaculada del presidente, agrietando un pasado cuidadosamente maquillado y que el equipo político del presidente intenta preservar por todos los medios.

La irrupción de Marina provoca, asimismo, un giro en la película, sacándola del ámbito del thriller político para adentrarse en un drama familiar que va adquiriendo tintes fantásticos. Cuando Marina comete un intento de suicidio, Blanco hace llamar a un siquiatra chileno (Alfredo Castro) quién va a hipnotizarla para sacarla del estado de *shock* en el cual la ha sumido este gesto traumático. Bajo estado hipnótico, Marina rememora unas imágenes de su mente que implican al presidente en un turbio asunto del pasado.

Como en buena parte de la literatura fantástica, la frontera entre lo real y lo ilusorio se va volviendo cada vez más

difusa. Héctor cuestiona los recuerdos de su hija: si bien reconoce que estos fueron reales, ocurrieron antes del nacimiento de Marina, con lo que ella nunca pudo estar allí, reflejando la ambigüedad propia del género, en la cual el espectador no consigue afirmar si lo que ocurre es real o tiene un componente sobrenatural. En otra secuencia, sometido a las preguntas de una tenaz periodista política española (Elena Anaya), Héctor Blanco acabará contando su afición infantil por los cuentos de horror que le contaba su abuelo, y por un sueño recurrente que acabó teniendo, en el cuál el diablo se le presentaba bajo la forma de un zorro. Lo fantástico recurre

también a una oposición ética, en un enfrentamiento maniqueo, que encuentra un eco en una de las preguntas que le hace la periodista española: creer en el bien y el mal, y, en el caso de la política, utilizarlos para cumplir sus objetivos.

La aparición de lo fantástico muestra a Héctor bajo una luz distinta, que va a quebrantar su imagen pública perfectamente cuidada y limada de cualquier asperidad, dejando que se ciernan sobre él toda una serie de sombras y sospechas que le ennegrecen cada vez más, dándole la vuelta a los papeles que suele interpretar Ricardo Darín. La película retoma entonces los tortuosos caminos de la política, pero a través de este episo-

dio familiar marcado por el género de lo fantástico, el espectador ha podido observar lo que se esconde bajo la blanca superficie del caparazón político y sus cuestionables imágenes y verdades. Con esta película, Santiago Mitre, siguiendo la estela de otros directores argentinos como Pablo Trapero, ha decidido abandonar una estética realista con regusto social para adentrarse en las convenciones de los géneros cinematográficos, manipulándolos según su gusto.

Entrevista a Santiago Mitre

Por Sergi Ramos

26 mayo, 2017

¿En esta película vuelves a tratar de las relaciones de poder, qué nos puedes decir sobre esto?

—Si claro la política me interesa, es uno de los temas de los cuales más converso, más que el fútbol. En El Estudiante abordaba a un personaje que se iniciaba en la universidad, después lo seguía durante un tiempo, en la segunda película una mujer hacía trabajo de base y sufría las consecuencias, de ahí surgió la idea de trabajar ya sobre la política en su máxima expresión, sobre políticos reales y presi-

dentes, y apareció la idea de este personaje, que es un presidente que hace poco está en el poder, y sobre el cual hay sospechas de que no tiene poder suficiente para estar en el rol en el que está, y la idea es ver cómo ese personaje se va constituyendo en un presidente más poderoso de lo que era al principio. Contar la intimidad de un presidente me parecía interesante, para entrar en la política por la puerta de atrás y acceder a sus secretos. La película no dice demasiado quién es exactamente porque ese es el enigma que va a ir revelando. El personaje de la hija tiene problemas emocionales, que luego van abriendo puertas a zonas más profundas y ocultas del pasado del personaje.

La película da un giro fantástico...

–Me interesaba como introducir un elemento fantástico en el retrato de la política, hay una gran tradición de literatura fantástica argentina vinculado con lo político, fui muy consumidor antes en mi vida y se convirtió en inspirador en mi película, como Cortázar o Bioy Casares, u otros autores del género fantástico latinoamericano, hay una cosa inexplicable y enigmática en la política argentina, y parece que nadie está diciendo la verdad y que hay cosas ocultas que me parecía que el género fantástico entraba muy bien para hacer ese relato. Permite alejarse de retrato de la realidad y permitimos trabajo sobre

diálogos menos realistas, en relación con las pesadillas de la infancia. El riesgo del aspecto fantástico en el cine es que se interprete como metáfora, pero quería que funcionara más como modo moral que pragmático.

¿Jalaste rasgos directos de políticos reales?

—En el caso del mexicano es textual. Me dijeron que tiene cosas de Fox, pero para mí Fox es más ranchero, este es más callejero, como carismático, del que se enamoraban las chicas cuando era joven, es simpático, el rey de las fiestas. Nosotros nos divertíamos encontrando rasgos que eran de presidentes y poniéndoselos a otros, o de presidentes

antiguos, haciendo como enroques. Luego por suerte aparecen los actores que aportan cosas y acaban transformándolas en personas de ficción. Pero lo maravilloso que tiene el cine es que alguien verá esta película dentro de diez años y la verá de otra manera, trabajar la política desde elementos ficcionales hace que la película sobreviva más allá de la coyuntura.

2018

Todos lo saben

La búsqueda del padre y del secuestrado en la Competición por la Palma de Oro

Por Carlos Belmonte

10 mayo, 2018

Empiezo este comentario de la película Todos lo saben citando a Ángel Quintana, crítico de la revista Caimán y quien tiene la habilidad de ir comentando y criticando todo lo que ve (y ve casi todo en Cannes): “Farhadi puede ser un cineasta respetable cuando sus dramas se confrontan con la situación político/social de Irán, pero cuando está en tierra extranjera acaba siendo un mero director

dramático, que intenta sacar lo que puede de unos actores que, con la excepción de Barba Lennie, hacen de espectros de sí mismos”.

La crítica de Quintana la uno con un comentario que escuche de un par de colegas italianos: “al final parece ser más ‘adivina quién es el padre’ y la secuestrada pos por ahí anda”.

Todos lo saben es una cinta dirigida por el iraní Asghar Farhadi (*A Separation*, 2011) con los actores que han creado la marca España del cine actual, Javier Bardem y Penélope Cruz acompañados del otro promotor de la marca argentina, Ricardo Darín.

La historia debería centrarse en el drama de un secuestro durante una boda en España, y termina convirtiéndose en un telenovelón de rencillas familiares de un padre alcohólico que dilapidó la riqueza familiar y unos examantes que engendraron un hijo.

El recorrido, como en toda historia tipo “casa de los misterios y quién fue el asesino” va desgranando elementos para crear sospechosos más o menos previsibles. Sospechas que luego van perdiendo sustento hasta que el propio Farhadi se encarga de desvelar el secreto sin siquiera consultar la imaginación del espectador.

Cruz, en rol de esposa y mujer, pasa 110 minutos de lágrimas; Bardem, es el macho *cool*, divertido y tierno; Darín es el argentino pedante y orgulloso; los demás, son los personajes alrededor de ellos. El trío prometía, y vuelvo a citar a los colegas críticos de cine, pero al final no deja ninguna imagen o escena para recordar; tampoco para seducir al espectador.

Parece que Farhadi dejó que sus actores tuvieran espacio a la libre elección de movimientos y de ciertos diálogos, y cayó en un drama de tipo familiar. Una boda que funciona de núcleo de la tragedia no termina en “Bodas de Sangre” como bien lo comenta el propio Quintana, ni tam-

poco se vuelve una pesquisa a lo Sherlock Holmes.

Sin embargo, hay que reconocer que Farhadi continúa con su cine buscador del pasado personal y de los secretos marcantes de las historias personales. Insiste en encontrar las secuelas de cómo el presente de los individuos está sellado por su pasado en relación con la gente del entorno inmediato. Siempre matizando los clichés universales que se supone marcan a todas las personas.

Farhadi que escribió y dirigió *Todos lo saben* centró parte de su explicación en dos asuntos: primero en señalar que él se fue a vivir a España desde hace dos años para aprender la lengua y conocer la cul-

tura y así hacer un film español por su ambiente y actores, pero con el alma iraní, con su alma ahí. Sabiendo que corría el riesgo de que el espectador pensara en el escritor y director detrás de la cámara y que, por tanto, la obra no pasara por las pantallas de forma natural; el otro asunto, fue la estructura de los finales de sus historias, tenía que decidir si continuaba haciendo estos finales desconcertantes y abiertos o simplemente cerraba la historia. Decidió continuar, hacer que cuando el espectador sale de la sala siga pensando en el futuro de los personajes e interesado en imaginar que habrá pasado con ellos.

Farhadi apoya a su compatriota Panahi para venir a Cannes: director iraní censurado por el régimen.

Ya para cerrar la conferencia de prensa de casi 45 minutos y después de agradecer la simplicidad con que Bardem y Cruz trabajan y consiguen separar su vida familiar (recordar que son pareja) y profesional, hizo un llamado de apoyo para su compatriota Jafar Panahi, también en Competición por la Palma de Oro con 3 visages: “Hay dos filmes iranianos en competición. Además del mío de tipo español está el de mi amigo Yafar Panahi. Ayer le hablé ayer y yo respeto su trabajo, espero que él pueda venir. Quiero enviar este mensaje para que quienes le pueden

ayudar le dejen venir. Se trata de que él tenga la fortuna de poder, ver en la mirada de los espectadores cómo la gente recibe su filme. Espero que pueda venir. Es algo que estoy viviendo mal”.

Jafar Panahi fue condenado en 2011 a seis años de prisión y 20 años de prohibición a realizar o escribir filmes, viajar o expresarse en los medios de comunicación por “propaganda contra el régimen” después de haber defendido el movimiento de protestas en el 2009 contra la reelección del ultraconservador Mahmoud Ahmadinejad a la presidencia de la República Islámica. En el 2010 fue detenido durante dos meses y ahora tiene libertad condicional que puede ser revo-

cada en cualquier momento. Esta situación no le impidió llevarse el Oso de Oro en 2015 en Berlina por su "Taxi Tehéran", realizado clandestinamente.

Petra, una tragedia griega contada por un ángel católico

Jaime Rosales presenta su nueva película en la Quincena de Realizadores Por Carlos Belmonte

12 mayo, 2018



Petra, la nueva cinta del director español Jaime Rosales presentada en la Quincena

de Realizadores sección paralela a la Selección Oficial del Festival de Cannes, es una apuesta por entrar en el gusto del espectador y el gran público.

“Quería salir de mi cueva de comodidad. Estaba muy tranquilo ahí, medio escondido y haciendo el cine para los tres que estábamos ahí dentro. Ahora quise salir, mostrar mi cine, pero incorporando elementos menos personales y más abiertos para el gran público”, comentó Rosales en entrevista exclusiva la mañana de este 11 de mayo en la Playa de la Quincena.

Petra es una tragedia griega desfragmentada en capítulos que son brincos temporales, pero avanzando en la infor-

mación. Se trata de la búsqueda del padre, del drama del incesto, del suicidio, del asesinato, del deseo y del amor, temas universales tratados desde el dispositivo de un cine de autor. El tema del padre, opinó Rosales, fue mera coincidencia con la película de Asghar Farhadi *Todos lo saben*, que aborda también el asunto de la paternidad.

Rosales comenzó a escribir esta historia hace cuatro años, cuando había terminado *Hermonsa juventud* que trataba temas de actualidad, pero que la gente no iba a ver. En ese momento estaba leyendo libros de Patrick Modiano, y vio que en sus novelas siempre hay la búsqueda de alguien, y de ahí le vino esta

idea. Por eso se dio tiempo para escribir esta nueva película, la cual costó un millón y medio de euros y tardó en filmarse siete semanas (mayo-junio 2017), pero que apenas terminó su posproducción en abril de este año.

La cinta está actuada por Bárbara Lenni, Alex Brendemühl, Joan Botey y Marisa Paredes quienes dan vida a una familia de pasado libertino y presente partido por el odiado poder del padre, la tolerancia de la madre y el asco del hijo: Petra (Bárbara Lenni) busca a su padre porque su madre nunca se lo quiso decir, en esa búsqueda va a encontrar el amor y al padre de su hija, y la tragedia de su vida.

La cámara ángel

Al ver la película uno va sintiendo cierta tranquilidad y velocidad constante. Tono y ritmo tan apreciados y buscados explícitamente por Rosales. A pesar de la tragedia familiar no hay grandes rupturas sentimentales de los personajes, no se quiebran a llorar, a pelear, a amarse y detestarse.

El espectador es paseado por la cámara de Rosales en las habitaciones y en el campo, pero uno se tiene que preguntar ¿qué pasa, porque vamos paseándonos en primera persona?, ¿quién es el personaje que nos presta sus ojos para ver todo, y cómo es que lo vemos y escuchamos, aunque no haya nadie en las habitaciones?

Rosales utilizó lo que llama Cámara Ángel. Un movimiento de cámara subjetiva que no pertenece a ningún personaje del cuadro sino, justamente, a un ángel omnipresente. Por eso planea por los espacios, roza las orejas y ojos, cruza las habitaciones y está en dónde no hay nadie y escucha a través de las paredes.

Este recurso lo planeó desde la etapa de la escritura, porque él, al ser católico, siempre tiene la curiosidad de explicar y comprender cómo funciona esta omnipresencia de los ángeles, de la escatología católica:

«Siempre me ha obsesionado mucho, soy católico y las religiones tienen dos aspec-

tos, uno moral –en la católica la vida de Cristo– y luego las religiones tienen una propuesta de escatología. La cristiana me cuesta más asimilarla, en la moral sí me identifico mucho. Sí creo que hay algo que nos acompaña, algo que no es de este mundo, algo espiritual. Entonces al ser una tragedia griega en la que existen los dioses, ¿qué pasa si los llamamos ángeles?, algo que no es de este mundo y que no sabemos lo que es. La idea de Ángel es una cámara subjetiva... que está ahí. Lo llamamos el ángel, la voz o la mirada del Ángel

La cámara Ángel presenta la dificultad de un trazo previo de los recorridos tanto de ella como de los actores. Bien que los

diálogos estuvieran escritos y que la escena tuviera un contenido dramático estipulado, los actores tenían la libertad de moverse e improvisar, pero cuidando en no romper el eje con la cámara. Entonces el fotógrafo, también con algunas marcas a seguir, debía ser capaz de acercarse a ellos y conseguir el eje de acercamiento con los personajes porque este es el recurso que permite al espectador sentir cercanía y, eventualmente, empatía. Así, el ángel se pone en el eje frontal de los personajes y les pasa de frente, pero cuidando el contacto visual entre la cámara y el actor.

Entre el suspenso y la sorpresa, una historia fragmentada en 7 episodios

Rosales partió la línea temporal de la película en siete partes, cada una identificada con una plaqueta que abre el episodio y da información de lo que pasará.

Este recurso le sirve para crear el juego con el espectador, entre el suspenso y la sorpresa:

El suspense –comenta Rosales– se da cuando el espectador tiene más información que el personaje, y la sorpresa es al revés, el espectador tiene menos información o igual que el personaje.

Entonces las cartelas hacen avanzar la película y dan información de la historia para crear suspense. Pero no revela toda la información y así se puede crear la sorpresa. Porque el espectador anticipa el avance de la película y que vaya más rápida.

Ojalá, y sea de las películas que el espectador mexicano pueda ver.

Un narcomundo con mujeres en extinción y la paternidad en Cómprame un revolver

Por Carlos Belmonte

16 mayo, 2018

La cinta del mexicano Julio Hernández Cordón proyectada en la Quincena de Realizadores

Desde un dron, toma cenital sobre un campo terregoso del norte mexicano, un montón de pinturas de hombres muertos en la tierra en diferentes posiciones crean el escenario de una matanza, pero sin cuerpos reales. Restos de botellas, hieieras, instrumentos de música nos dicen

que la fiesta acabó en matanza. Todo el plano montado en una especie de historieta y que le quita el sentido trágico y violento. Estamos describiendo solo una de las tantas escenas de la dura farsa negra escrita y filmada por el director México-guatemalteco-estadounidense, Julio Hernández Córdón, Cómprame un revolver.

“Mi trabajo como realizador es crear imágenes que se conserven, que la historia camine, pero también que mis imágenes se sumen al imaginario del cine mexicano. Puede que mi cine no guste, pero que la gente no se olvide de él. Que las imágenes regresen constantemente. Que el arte te inspire y acompañe” apuntó

en entrevista Hernández Córdón que con esta firma su séptima película y su primera asistencia a Cannes dentro de la sección reconocida por su vanguardia en el cine de autor.

La película fue proyectada como parte de la Selección de la Quincena de los Realizadores –sección paralela a la Selección Oficial de Cannes– este lunes 5 de mayo. Las proyecciones tuvieron la presencia de Hernández Córdón, sus hijas Matilde y Fabiana Hernández actrices principales, Ángel Leonel Corral actor principal y la producción.

Hay que señalar que Hernández Córdón sigue con su estrategia de no utilizar actores profesionales, y para esta ocasión

acudió a sus propias pequeñas hijas y las puso a actuar el rol de dos niñas en medio de una tierra de narcos en donde faltan mujeres y no hay gobierno.

Cómprame un revolver es la farsa de un mundo, pues, dominado por narcos, drogas y la catástrofe es que ya se han acabado a las mujeres, las únicas que hay se esconden. Las niñas son la presa ansiada y deseada. El otro gran tesoro de los narcos es, además de la fiesta, la música y el alcohol, jugar béisbol. Por eso van de vez en cuando a uno de los pocos lugares verdes de ese terrible desierto que es el norte de México, y jugar el campo del rey de los deportes. El responsable de conservarlo es un padre

que esconde a su hija para que no se la roben, debido a que ya perdió a la mayor y a su propia mujer. Para soportar su vida se da a la fumada de todo lo que le den, a cantar y jugar con los niños rescatados del narco.

Hernández Córdón conserva su estilo de usar largos planos secuencia, pero ahora más ágiles, por ejemplo, en la escena que precede a la gran bacanal de los narcos, la llegada de los músicos tiene una duración de seis minutos: “Conseguí pulir algunas cosas de mis películas anteriores, que la narración interna sea más ágil y es menos evidente la duración en el espectador. Conseguí mezclar lo observacional con lo rítmico; el ritmo externo con el interno del montaje”.

Legalizar las drogas para dejar de pagar los platos de los consumidores

Hernández Córdón declaró, en la primera proyección de la película, estar a favor de la legalización de las drogas en México como medida para controlar la violencia y la guerra. Y es que considera que México paga con vidas el consumo de drogas de los países primermundistas, y desde hace casi 20 años que la guerra no termina y no se le ve fin.

Por eso la razón de la escena arriba comentada –los cuerpos muertos pintados en el suelo–. Su hija, Matilde iba a caminar por entre los cuerpos y no “era necesario, no quería exponerla a esa violencia. Aunque sean obviamente

cuerpos maquillados y con efectos no quería hacerla caminar... Esto ya lo había hecho en otra película que se llamó y nunca terminé Ojalá el sol no se esconda, donde todos los muertos son dibujados. En ese momento fue por estética y presupuesto que lo elegí. Y ahora pensé que eso le iba a dar un aspecto visual interesante”

Por esa razón, y por supuesto, por estética entonces decidió pintarlos.

A pesar de la dulzura, paternidad y metáfora del mundo narco, la película y el cine de Hernández Cordón evita caer en la humanización cursi de los personajes, toma distancia con ellos y no permite que las historias antagónicas queden zanjadas

por motivos políticamente correctos. De ahí que los desenlaces rompan con las convenciones del cine.

Una película en familia y con amigo

“La paternidad es el tema que más quería que pesara en la película”, por encima del asunto del narcotráfico y de las mujeres. Cómprame un revolver le permitió a Hernández Córdón pasar varios meses con sus hijas día y noche. No fueron a la escuela durante el rodaje y estuvieron con él todo el tiempo en Sonora. Desde el desayuno hasta la cena y la llevada a la cama.

Matilde, también presente en una de las dos conferencias de prensa, rio al

recordar que “era raro y difícil tener a su papá de papá y de jefe de dirección. Pero sí teníamos niñera”.

Eligió trabajar con sus hijas porque desde el inicio del proyecto había decidido y comentado con sus productores que “no iba a hacer nada que no les hiciera a mis hijas. No iba hacer nada incorrecto. Y porque muchas cosas las escribí para ellas”. Por eso su escena favorita es la final, cuando una de ellas está bateando imaginariamente, porque es un recuerdo a sus orígenes.

Si el reclutar a sus hijas para la película le pareció obvio “porque quería hacer una historia de paternidad”, también lo fue elegir a su actor principal, al músico Ángel

Leonel amigo de él en Facebook y padre de una compañera de sus hijas en la escuela: “no me gusta hacer castings, prefiero elegir según el perfil que busco. Les hago prueba de cámara y ya”.

Cómprame un revolver es una película que terminó hace tres semanas, en una producción y postproducción que empezó en octubre de 2017, pero de un proyecto pensado a mediados del 2015 con un costo de un millón de dólares, ojalá y salga pronto en los cines mexicanos.

Muere, monstruo, muere de Alejandro Fadel: Una poética del exceso
Por Sergi Ramos
16 mayo, 2018

Se presentó en la sección Una cierta mirada la segunda película del director argentino Alejandro Fadel, *Muere, monstruo, muere*, guionista habitual de una parte del cine argentino y en particular de Pablo Trapero. Estábamos a la expectativa después de habernos gustado su primer largometraje *Los Salvajes*, historia de un grupo de jóvenes delincuentes perdidos en las montañas de Córdoba, una variación onírica y contemporánea del western crepuscular.

Muere, monstruo, muere retoma la evocación de la violencia presente en su anterior película, pero dándole un giro hacia el género fantástico y el cine de terror. La primera secuencia introduce abruptamente al espectador en la estética gore, mostrando de manera gráfica la primera de las decapitaciones que van a dar pie a la trama: la investigación de una serie de asesinatos de mujeres por parte de un grupo de la policía rural en la región montañosa de Mendoza. Pronto, las pesquisas policiales dejan paso a la evocación de un triángulo de amor imposible entre una de las víctimas, su marido acusado del crimen y, presuntamente alienado, y el policía que se ocupa

de investigar el caso. La locura, como en todo relato fantástico, sugiere la presencia de un presunto monstruo, quien sería el auténtico responsable de los asesinatos.

A partir de ahí, la película va abriendo presuntas pistas sobre la existencia del monstruo y la autoría de los asesinatos, pero también entre la coexistencia entre la realidad y lo sobrenatural. A la manera del Andrej Zulawski de *Posesión*, utiliza al monstruo para reflexionar sobre la complejidad de las pulsiones que se ocultan en la psique de cada uno de los personajes, y atribuirle un cuerpo en la pantalla. Además, pretende utilizar ese tema para desmontar el género y

reflexionar sobre la propia naturaleza de la imagen y de la palabra. Multiplicando los tonos y los géneros, los recursos y los hilos narrativos, las especulaciones estéticas y psíquicas, Fadel apunta hacia muchas direcciones y, probablemente, acabe perdiendo no solo al espectador, sino a su propio relato. Una propuesta ambiciosa que acaba pecando por su exceso.

Carmen y Lola, de Arantxa Echevarría
Por Sergi Ramos
17 mayo, 2018

Se presentó en la sección paralela de la Quinzaine des réalisateurs la película Carmen y Lola, dirigida por la española Carmen Echevarría. El film es el resultado de un largo proyecto, que la realizadora emprendió para dar visibilidad a un colectivo, el de las gitanas lesbianas, que es prácticamente invisible en España. En un primer momento, su intención de entrevistarse con ellas no fructiferó, ya que tenían miedo a manifestarse y que se las reconociese. Tuvo que hacerse pasar por gitana en las redes sociales utilizadas

por lesbianas, bajo el seudónimo de “gitana guapa” (el mismo que utiliza un personaje en la película), para que tras muchos intentos consiguiera contactar con gitanas que quisieran testimoniar sobre su situación dentro de una comunidad que se caracteriza por la condena y el rechazo de la homosexualidad.

La película narra la historia de dos jóvenes gitanas cuyas vidas se acaban cruzando. Carmen se prepara para seguir el destino trazado para cualquier mujer gitana: después de dejar la escuela, se dedica a ayudar a sus padres en el mercado y en casa, y quizás trabajar de peluquera, esperando a que su familia dé el visto

bueno al casamiento con un joven gitano al que apenas conoce. Lola, al contrario, es una buena estudiante cuyo proyecto es ser maestra, y se esconde en un rincón de un cibercafé para entrar en chats donde puede conversar con lesbianas, para ir descubriendo su propia sexualidad. Y claro, Carmen y Lola se acaban encontrando, y surge inmediatamente una atracción mutua. Pero esa atracción acaba generando conflictos con su comunidad y modelando la relación que surge entre ellas, pero sobre todo termina transformándolas.

Carmen y Lola se enfrentan de manera valiente a un tema que entrecruza dos ámbitos complejos, como son el mundo

gitano y la homosexualidad. Uno de los riesgos que corría la película, especialmente comunes cuando se trata de retratar al mundo gitano, es el abuso de estereotipos que acaban simplificando la realidad. No logra siempre la directora evitar una caracterización demasiado marcada de algunos personajes, en particular los secundarios, aunque podemos preguntarnos si es posible escapar del empleo de modelos cuando se trata de cruzar dos cuestiones tan complejas.

Es notable también la interpretación de unos actores que no son profesionales, y que resultan en su mayoría convincentes, en particular en el caso de las dos protagonistas.

Sin embargo, la interpretación se ve algo lastrada por una guionización excesiva, aunque vaya adquiriendo fluidez a medida que transcurre la película. Las escenas en las que mejor funciona esta química, como las de la boda, son las que parecen haber sido rodadas capturando lo que iba se iba generando frente a la cámara, con una menor planificación. A pesar de estas imperfecciones, la ópera prima de Arantxa Echevarría consigue darle voz a este colectivo desgraciadamente invisible.

2019

Los olvidados de Luis Buñuel en Cannes Clásicos

Por Carlos Belmonte

16 mayo, 2019

A 58 años de haber ganado el Premio de Mejor Dirección por Luis Buñuel en 1951, Los olvidados vuelve al palacio de festival para ser proyectada en la Selección de los Clásico de Cannes.

Quizás esta sea la obra mayor de Buñuel en México y una de las más aclamadas por el cineasta. Cineasta, por cierto, homenajeado en el histórico festival de cine con una Sala dentro del Palacio que lleva su nombre, La Sala Buñuel, lugar de la dicha proyección.

En el homenaje estuvo presente la directora del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), María Novaro acompañada de otras personalidades.

Los olvidados en Cannes

Los olvidados convulsionaron en 1951 al mundo del cine y del aparato político mexicano por la cruda proyección internacional que esta película hacía de un país en pleno milagro de modernización.

Era la primera vez que la cinematografía nacional recibía un premio de renombre internacional, pero, sobre todo, se le otorgaba a una cinta que escapaba a los límites de tolerancia de la censura política

y de la crítica intelectual, y que además no encajaba con los cánones del nacionalismo revolucionario.

La culpa era de un controvertido exiliado español muy amigo de Salvador Dalí, con aires de surrealista y ánimos de subvertir la cultura: Luis Buñuel.

Buñuel llegaba a México y de golpe cuestionaba la imagen de la barriada de Ismael Rodríguez y sus personajes mártires como Pepe el Toro (Pedro Infante), su pobreza ingenua (Nosotros los pobres, 1948) y la bondadosa resignación a su mundo incompatible con el de los ricos.

En Los olvidados los personajes son seres que deambulan en los suburbios entre

terrenos baldíos y basureros donde se reúnen pandillas de jóvenes, músicos ciegos, madres despreocupadas de sus hijos y violadas por sus padres, niños abandonados a la merced de pederastas burgueses y programas de regeneración de criticable éxito.

Ambiente endulzado con el jugueteo de Buñuel: sus perros, patos, gallinas y huevos como redundancias y reminiscencias de sus placeres por subvertir la realidad al mostrar que no es monolítica. Esta propuesta escapaba a la ambición de un país moderno y progresista que cumplía con un cierto programa revolucionario y por eso no gustaba al gobierno alemanista que había tratado de censurarla.

Buñuel recibió el apoyo en México de un poeta y crítico de la identidad del mexicano y su soledad, Octavio Paz.

Paz escribió: “Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio” (El Poeta Buñuel, por Octavio Paz, 4 de abril, 1951).

Estas líneas aparecen en el último párrafo del folleto que Paz escribió para explicar la película antes de su presentación en el festival (10 de abril, 1951) y que él mismo repartió de su propia mano fuera del palacio.

Además, consiguió el apoyo de otros intelectuales como Cocteau, Chagall,

Picasso y Prévert para que asistieran a Cannes dando impulso al rescate de un filme que parecía estaba destinado al ostracismo.

Y así sucedió. Al regresar el filme con la “Palma de Oro” los críticos mexicanos la revaloraron y le otorgaron 11 premios Ariel incluido director (Luis Buñuel), mejor joven actor para Roberto Cobo y guionista para Luis Alcoriza.

Actualmente, en México la película es aún motivo de polémica, pero también de idolatría y reconocimiento. Menos mal.

Bacurau un pueblo imaginario por la Palma de Oro: estadounidenses en cacería por diversión en Brasil

Por Carlos Belmonte

17 mayo, 2019

¿Y si de repente nos diéramos cuenta de que nuestro pueblo ha sido borrado del mapa satelital, que no salimos más sobre el mapa de Google, que se va la red de telefonía, que desde hace meses nos han bloqueado el agua y desde unas semanas los caminos de tierra que comunican con la ciudad más cercana?

Podríamos aportar de respuesta que se trata de un cine de horror, de extraterrestres o de zombis. Pero no, se trata de

una metáfora o, quizás simplemente, de un hipérbaton utilizado por los directores brasileños Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho para exhibir el nazismo y el imperialismo estadounidense en su película *Bacarau*.

Seleccionada en la Competencia Oficial por la Palma de Oro del 72 Festival de Cine de Cannes, *Bacarau* es la historia de un pueblo ubicado en lo profundo de la Sierra Verde relativamente cercana a Sao Paola, en donde los pobladores se han organizado para defender el agua y protegerse de las invasiones del alcalde de la región. Y finalmente, para defender también del *hobby* de cacería organizado por estadounidenses de visita y con la

única misión de divertirse desapareciendo un pueblo.

Mendonça fue nominado también para la Palma de Oro en 2016 por su *Aquarius*, con una fuerte denuncia a la destrucción inmobiliaria por la especulación y, además, en pleno desfile de la Alfombra Roja, denunció el golpe de Estado vivido en Brasil contra la presidente Dilma Rousseff. Volvió a recurrir a la actriz Sônia Braga acompañada de Udo Kier y Barbara Colen.

Ahora vuelve con una cinta más frontal a la violencia, aunque situada en un lugar imaginario, declaró Mendoza: “El proyecto inicio en 2009, teníamos la idea...

Queríamos hacer algo del género *western*, con atmosferas desérticas, pueblos hambrientos y de una sola calle, pero no teníamos muy claro cuál sería el drama”. De ahí la creación de una historia de pistoleros acechando un pueblo.

Si bien hay elementos de otros géneros, como la ciencia ficción, el *slash*, el *western* por supuesto, aparece uno más local, en cangazo muy ligado al imaginario cinematográfico de la región del Sertao ligado a la literatura del Brasil exótico.

Para conseguir esta mezcla de género manteniendo un ritmo de suspenso y violencia la película está creada a través de planos únicos, con pocas contratomas o reajustes de ángulo. Entonces, las dos

cámaras del rodaje estuvieron constantemente montadas en railes y no recurrieron a las *steadicams*, eso facilitaría los movimientos de cámara y el ritmo, “los operadores contaron 200 metros de railes montados en dos meses”, ha comentado Juliano Dornelles.

Bacurau, el pueblo imaginario que quiere estar escondido

Incluso el nombre del pueblo imaginario Bacurau, en portugués, representa una palabra polisémica con una fuerte connotación regional. La palabra quiere decir que es la última oportunidad de volver su casa. O es un pájaro de hábitos nocturnos que se camufla en

los árboles. Es una palabra corta y fuerte que evoca misterio de alguna cosa que está frente a nosotros, pero que no podemos ver. Solo será vista si ella quiere ser vista. El pueblo imaginario de Bacurau debía tener esta áurea, escondido y prefiere no ser visto y si es visto y visitado solo quiere ser visitado en paz.

Por eso los directores declararon: “No se trata de ver el tema como un presagio de la vida política futura o inmediata de Brasil. Pero lo que se ve actualmente en la política real parece salido de la ciencia ficción. Pero claro, hemos ido un poco más lejos”.

Bacurau forma parte de las películas que se involucran en los sentimientos de ven-

ganza y de confrontación ante los Estados Fallidos. La población crea su organización y se autoprotege, aunque no puede ser autosuficiente. Pero los estigmas, en ese lugar imaginario, están borrados, las putas viven integradas, los homosexuales y lesbianas no son señalados, el Robín Hood es, por supuesto, protegido, las madres son las sabias y líderes de la comunidad, y el naturismo es visto natural.

Dolor y Gloria de Pedro Almodóvar en Cannes: Esta es su sexta nominación por la Palma de Oro

Por Carlos Belmonte Grey

20 mayo, 2019

Hace dos años era el presidente del Jurado de la Competencia por la Palma de Oro en Cannes, fue nominado por ese premio con sus películas Julieta (2016), La piel que habito (2011), Los abrazos rotos (2009), Volver (2006) y Todo sobre mi madre (1999), pero nunca se llevó la Palma, y ahora vuelve con Dolor y Gloria a competir, Pedro Almodóvar de nueva cuenta en Cannes.

En esta nueva película Almodóvar parece cerrar la trilogía, no buscada, de auto referencias biográficas que empezó con *La ley del deseo* en 1987 y *La mala educación* en 2004. Tres películas protagonizadas por personajes masculinos directores de cine, impulsadas por el deseo y con la ficción cinematográfica como pilares de narración: “Ficción y vida forman parte de la misma moneda, y la vida siempre incluye dolor y deseo”, explicó Almodóvar.

Almodóvar en la piel de Antonio Banderas

Almodóvar se coloca en una situación de puesta en abismo durante todo el largo-

metraje y aprovecha para filmarse en tres momentos de su vida: su niñez al lado de su madre, su madurez y esplendor al lado de su madre, y su edad actual con los dolores físicos, la nostalgia del gran amor y el duelo por la muerte de su madre.

Para esta nostálgica pieza volvió a llamar a su actor de juventudes, Antonio Banderas, y su actriz de éxitos, Penélope Cruz. Los dos acompañados por Asier Etxeandia, Leonardo Sbaraglia, Nora Navas y Julieta Serrano. Y como es de autoreferencia, no podía haber estado escrita por otra persona más que por el mismo director, Almodóvar.

Antonio Banderas fue peinado, vestido y decorado como si fuera el propio Almo-

dóvar. El director de arte de la película, Luis Alvaine, estuvo yendo a la casa del director de *Volver* para tomar ideas de decorados e incluso para tomar prestados objetos personales con los que convive cotidianamente.

Por eso el icono de la movida española ha conservado su gusto por los decorados de colores brillantes, pero en vez de la energía de sus anteriores personajes, ahora ha querido mantener coherencia con su edad, el ritmo de los desplazamientos respeta los andares de un señor de 70 años con problemas de espalda y la fatiga de 40 años de vida artística y de algunos excesos.

Hay entonces tres tiempos que en el efecto espejo de un espectador avisado lo pueden llevar a una cuarta temporalidad, esa que nos envía a pensar constantemente en el autor de la obra, en el Almodóvar de carne y hueso, en la persona que ha decidido ponerle personajes a su vida y filmarlos como para verse en ellos y fantasear en cómo él se veía.

Momentos claves para cada episodio: su primer deseo homosexual en la niñez; su madre enferma y muerte en su madurez; y el regreso de su gran amor y restauración de sus películas, de sus amistades y de su salud en su actual vejez.

La madre amortajada

Además de los grandes amores pasionales de Banderas-Almodóvar está la adoración que él tenía por su madre. Una madre que, aunque comprensiva con la vida del hijo, estuvo decepcionada de que no hubiera sido el hijo “normal” que cualquiera vecina hubiera querido tener. Sin embargo, para el director se convirtió en su guía y trató de cumplir hasta el deseo de cómo quería que fuera amortajada “Si ves que me atan los pies –suelen hacerlo para que los pies no caigan a los lados– tú me los desatas y dices que te lo he pedido yo. Al lugar donde voy quiero entrar muy ligera”. Un recuerdo recuperado en la historia y que

a Pedro siempre hacía llorar cuando lo escribía en la computadora.

Chávela Vargas y La noche de mi amor

Entre los diferentes episodios en los que se divide la película no podía faltar una mención a la cantante mexicana Chávela Vargas. Recuerdos ligados a los deseos y amores de su época en la movida:

Quiero la alegría de un barco volviendo
Mil campanas de gloria tañendo
Para brindar la noche de mi amor

Chile desde la distancia.
La cordillera de los sueños de Patricio Guzmán
Por Sergi Ramos
21 mayo, 2019

El cineasta chileno Patricio Guzmán presentó fuera de competición *La cordillera de los sueños*, el tercer y último episodio de su trilogía que inició con *Nostalgia de la luz* (2010) y prolongó con *El botón de nácar* (2015). Los tres documentales parten del mismo postulado creativo: explorar un espacio del territorio chileno, íntimamente asociado a un elemento físico, para buscar en él las huellas del tiempo que

marcaron la historia de Chile y, en particular, el periodo que él retrató en su obra magna La batalla de Chile, el gobierno de Salvador Allende y su traumático final con el golpe de estado y la dictadura de Augusto Pinochet, que para él supuso el exilio.

Última parada

En Nostalgia de la luz, Patricio Guzmán recorría el desierto de Atacama, cruzando en su investigación distintos momentos de la historia de Chile que apenas aparecían o habían sido borrados de la historia y de la memoria del país, como la explotación obrera en la minería en siglo XIX, sobre todo los desaparecidos de la

dictadura, detenidos, ejecutados y enterrados en este territorio. El botón de nácar, a partir de una reflexión sobre el océano y el agua, viajaba hasta el extremo opuesto del país, la Patagonia, para seguir las huellas de los indígenas patagones, su aculturación y posterior desaparición, y cruzarlas con las de los detenidos desaparecidos en sus aguas. La cordillera de los sueños acomete un tercer recorrido para llevarnos hasta la cordillera de los Andes. A partir de este espacio, y cómo en las películas anteriores, Guzmán interroga la historia y la memoria de su país. Pero esta vez se asoma más explícitamente a su propia memoria, anclada en el tiempo pretérito

de la infancia, a partir de su condición de exiliado, que le mantiene en una representación del pasado que le impide reconocerse en la imagen, o los olores, que le ofrece el Chile del presente.

La cordillera aparece sobre todo como un espacio olvidado e incluso ignorado por los chilenos y el propio realizador. Para entenderlo, Guzmán empieza entrevistando a artistas y en particular a escultores, que tallan sus bloques de piedra y le otorgan una dimensión simbólica. Pero la densidad granítica de la cordillera parece resistírsele a Guzmán como objeto de estudio, y acaba suscitando un cambio de enfoque.

Mirador de las ruinas

Las imágenes de una erupción volcánica sirven de puente para evocar el golpe de Estado, como un eco del bombardeo del Palacio de la Moneda y para echar una mirada retrospectiva hacia el pasado y hacia su propio trabajo como creador de memoria fílmica, volviendo de manera reflexiva sobre su propia obra en lo que se intuye como un balance de su propia carrera. Para abrir su propia visión de exiliado, utiliza el trabajo de Pablo Salas, un cineasta del interior, archivista audiovisual de la historia de la oposición y su represión y que conecta también con ese Chile del presente que parece escapársele.

Por el camino, Guzmán ha abandonado la cordillera, desplazándose hacia Santiago. Pero en la ciudad se alzan otras cumbres, la de las ruinas ocasionadas por las políticas neoliberales. Entre ellas, se encuentra la casa donde Guzmán pasó su infancia. Desde la cima, Patricio Guzmán ha podido contemplar el Chile de hoy y el del ayer, propio y extraño, y contemplar el futuro, quizás, con un atisbo de desencantada esperanza.

**Entrevista con Patricio Guzmán y
Renate Sachse
Por Sergi Ramos
21 mayo, 2019**

Conversamos con el cineasta Patricio Guzmán y su productora Renate Sachse sobre su última película, La cordillera de los Sueños.

¿Por qué sigues haciendo películas sobre Chile, a pesar de vivir en Francia?

Patricio Guzmán: Es un tema que me apasiona. No me siento un cineasta libre. Tengo un pasado del cual no me puedo desprender, siempre me lleva por el mismo camino. No estoy abierto a otros

problemas. En Francia, que es el corazón de Europa, hay muchos otros problemas interesantes sólo que no me atraen. Chile siempre aparece en mi cabeza. Pero no quiero volver a Chile, no me sentiría cómodo.

Renate Sachse: Hay que añadir, es que el país de Patricio es un país imaginario, pero ya no es el país que existe.

Patricio Guzmán: Es posible que tengas razón. Un escritor, o un cineasta vive en su propio mundo, es un mundo personal tuyo, como un planeta, que no tiene que ver con los países. Viví en siete países diferentes. El exilio es un tránsito. Pierdes un país y te ganas otro. Y te acostumbras a ese movimiento. Al final de ese movi-

miento te queda un recuerdo, que es el primer país, Chile. Tal vez ese primer momento es lo que te retiene. Es muy rara la nacionalidad en general. Es un libro abierto, uno puede inventar lo que quiere, construirla. Por supuesto hay países distintos. Europa es uno, Norteamérica otro, y Latinoamérica y Asia también.

En la película, comentas que Chile debe ser reconstruido, y hablas de preservar la memoria.

Patricio Guzmán: Yo creo que sí, que recordando se puede restaurar el país, en el fondo, Chile depende de la memoria, si quiere ser un gran país. Es un país que no

ha tomado conciencia de lo que pasó, y no sé qué va a pasar.

¿Cómo ves la violencia en las calles de París, protagonizada por los chalecos amarillos?

Patricio Guzmán: No tengo la sensación de vivir en un país violento, como Francia es ahora. La violencia comenzó hace cinco meses, no antes. La situación es grave, difícil. Creo que el Estado no sabe qué hacer. En Chile lo saben, la represión es total, una policía muy eficaz incluso hoy. En Francia no hay tradición de represión. Por ello la situación en Francia es más complicada que en Chile, más inestable. Hay posibilidad de que los ciu-

dadanos contravengan la ley, e incluso podrían llegar destruir el Estado. No se sabe qué puede pasar.

Renate Sachse: No comparto esa visión. El problema de Francia es que es un país democrático, con libertades democráticas. Aplicar la represión en Francia exige una habilidad política que los políticos actualmente no tienen.

**Gael García Bernal presenta
Chicuarotes en Cannes:
Un film al tono de Los olvidados
de Buñuel
Por Carlos Belmonte
22 mayo, 2019**



Gael García Bernal vuelve como director en el Festival de Cannes con *Chicuarotes*. Seleccionada en la categoría Proyecciones Especiales de la Selección Oficial, García Bernal es la única presencia mexicana, además de González Iñárritu como presidente del jurado de la Palma de Oro, en esta 72 edición de Cannes.

Muchas expectativas habían despertado: que si lo suyo es actuar, que sus intentos de dirección no responden con su calidad de actuación, que si sería otra comedia juvenil. En fin, que *Chicuarotes* en premier en Cannes ha sido una agradable y cruda sorpresa.

Gael García Bernal estuvo acompañado por Diego Luna, por el propio Iñárritu que

se escapó al menos para la presentación, por los directores Walter Salles y Fatih Akin, por su novia Fernanda y por todo el equipo de jóvenes actores, Benny Emmanuel, Gabriel Carbajal y Leidi Gutiérrez.

Por supuesto que estaba emocionado porque, aunque es ya, un habitual de Cannes, al grado de que el Delegado General del Festival Thierry Frémaux fue el presentador de la noche, siempre es un riesgo volver a dirigir. En Cannes ha estado, entre otras ocasiones, en 2000 con Amores Perros, en 2003 con La mala educación, en 2007 con su largo nominado a la Cámara de Oro Deficit y hace cinco años fue parte del jurado por la Palma de Oro.

Los olvidados de García Bernal

Hace 50 años Luis Buñuel hacía temblar a Cannes y a México con su naturalista película *Los Olvidados*, ahora García Bernal recupera ese tono para llevarnos a un pueblo al sur de la ciudad de México y nos mete en un lugar de Estado fallido.

Los jóvenes lo mismo tratan de sacarse algo de dinero en los peseros haciendo números cómicos que asaltándolos, o tratando de robar tiendas de lencería, o intentado comprar plaza en algún sindicato o secuestrando al hijo de carnicero del pueblo.

Cualquier medio sirve para escapar de la miseria, de la violencia familiar, de la selva social, de la marginación.

La policía no solo es corrupta por dinero, sino también por sexo. La caricatura del Estado está resumida en dos mujeres obesas policías que prefieren tirarse al galán del pueblo en lugar de detenerlo por robo.

García Bernal aprovecha una trama transversal, una familia disfuncional, para ramificarla en capítulos y cada uno es una tragedia: el hermano homosexual, la hermana facilitita, la madre violentada, el padre jugador y borracho, y el hijo ladrón. El naturalismo de Chicuarotes se reduce a la idea de huir a cualquier precio.

No hay principio humano que impida a los jóvenes a huir: Golpear, robar, violar, matar. Todo vale y ni el amor romántico o maternal lo detiene.

El inicio de Chicuarotes puede llevar al espectador a sentirse en un *road movie* urbana. La movilidad de los peseros y la vitalidad de los jóvenes parece que no se detendrá. Los *travelings* constantes insisten en la sensación de velocidad y de cambio. Pero no, el problema es que en esos pueblos nada cambia y la ley la hacen los pobladores.

El mensaje crudo de Chicuarotes, aunque crudo y naturalista, queda manipulado por la agencia que García Bernal da a los personajes femeninos. Ya nos estáticos ni dóciles, están empoderados y hacen bascular las tramas.

Chicuarotes saldrá este 28 de junio en salas mexicanas. Seguro que dará de qué hablar.

Soledad y penitencia. O que arde,
de Oliver Laxe
Por Sergi Ramos
23 mayo, 2019

Sin ninguna duda, el inicio de *O que arde* (*Lo que arde*) contiene la secuencia más fascinante de las vistas en todo el festival. En un bosque, de noche, dos excavadoras titánicas van avanzando con estruendo, derrumbando árboles que se desploman los unos tras los otros. A través de los ojos de los conductores, y con la única iluminación provista por las máquinas, los vemos caer uno tras otro, con un ritmo implacable. De pronto, de entre las sombras, surge un eucalipto

centenario, gigantesco. Las máquinas se detienen, como paralizadas frente a la grandeza que de él se desprende.

El medio y el hombre

Tras este prólogo, la película empieza su parte más narrativa, describiendo la vida rural en la provincia de Lugo, en Galicia, a través de los ojos de Amador, un vaquero que sale de la cárcel después de haber sido condenado por pirómano y por quemar uno de los bosques de la provincia. Laxe elabora aquí una narración de tiempo pausado, que funciona a base de pinceladas de la vida cotidiana, del trabajo del campo, así como de la relación familiar de Amador

con su madre, Benedicta. Del mismo modo, su trabajo con actores no profesionales, los propios habitantes del lugar, consolida harmónicamente esta aproximación casi documental.

Laxe va construyendo poco a poco un retrato de Amador, sugiriendo pistas narrativas que deja abiertas las más de las veces, como por ejemplo la relación entre él y la veterinaria del pueblo. Laxe confía en la imagen y la contención expresiva, a lo que contribuye la propia taciturnidad del personaje.

Este ritmo además remite a la inclusión del hombre en la temporalidad del mundo rural y de la naturaleza, y a una cierta armonía con el medio natural, e

incluso con la sociedad de los hombres. A pesar de haber incendiado un bosque vecino, los habitantes del pueblo le dedican una broma al volver “¿llevas fuego?”, que a la vez le advierte que no han olvidado, pero que consienten que vuelva a vivir entre ellos.

Trágica repetición

La última parte de la película es la filmación de un nuevo incendio forestal, también provocado. La secuencia, otra vez sobrecogedora, demuestra un dominio del ritmo y del montaje que acentúa el verismo en la descripción de la solidaridad humana contra el fuego, así como las emociones que esa tragedia genera en los habitantes.

Este tercer largometraje, presentado en la sección *Un certain regard* es, sin duda, el más conseguido del director franco-gallego, verdadera obra de madurez que logra elaborar una restitución perfectamente controlada del mundo que pretende retratar, quizás con la excepción de una decisión narrativa, en su final, una desentonación con todo lo que precede.

**Malditos tiempos modernos.
Por el dinero de Alejo Moguillansky
Por Sergi Ramos
24 mayo, 2019**

Alejo Moguillansky junto con el equipo de El Pampero presentó en la Quincena de los realizadores Por el dinero, su cuarto largometraje. Se trata de la primera vez que una película de esta productora argentina, que ha decidido hacer cine sin pasar por los canales de la industria, se presentaba en el festival.

Del teatro al cine

En una playa colombiana aparecen los cadáveres de unos naufragos y un solo

superviviente, un francés llamado Matthieu. Son encontrados por una pareja de extraños policías bigotudos, armados de vaporizadores de tabaco, que le interrogan. Por el dinero empieza con una clara referencia al *slapstick* y a la farsa, reinventando los policías de las películas de la Keystone, introduciendo elementos de comedia que en las películas de Moguillansky derivan siempre hacia la sátira.

El interrogatorio de Matthieu vuelve sobre la identidad de los cadáveres, una *troupe* de teatro de la cual él formó parte, en una jubilosa secuencia que empieza con el trabajo del equipo montando el escenario y termina con ellos circulando a

toda velocidad por las calles de la ciudad. Introduce los dos parámetros sobre los que se va a estructurar toda la película. El frenesí de los movimientos de los personajes y la voz en *off* resaltan la dedicación pasional hacia el teatro, pero también sus límites económicos: no sólo su dedicación al arte no les permite ganar dinero, sino que tienen que encontrar otros trabajos para pagar los gastos de sus obras.

El precio de la creación

De este modo la película inicia una reflexión explícita, pero cinematográficamente compleja, retomando algunos de los rasgos característicos presentes en la

obra anterior de Moguillansky. Por el dinero parte de una obra de teatro del mismo nombre, que montaron los propios miembros del equipo hace algunos años, que giraba en torno a la precariedad económica, expresada a través de varios recursos escénicos: testimonios autobiográficos, canciones punk y una puesta en escena del cálculo total de sus facturas para ver si alcanzaban el nivel económico de la clase media argentina.

La restitución de una situación real es un primer recurso reflexivo, uno sólo de los muchos que Moguillansky utiliza. La voz en *off*, omnipresente aquí como en anteriores películas, mantiene un tono

lírigo y reivindicativo, pero que funciona muchas veces en contraste con la picardía y lo grotesco que van tomando las desventuras de la *troupe*, que los llevará hasta Colombia para participar en un festival de teatro que acabará causando su muerte.

A partir de esta experiencia real, Por el dinero construye una delirante sátira sobre las dificultades económicas que atraviesa la creación cuando pretende mantenerse al margen de los canales de financiación industriales o institucionales. Pero se convierte, sobre todo, en un homenaje a la febrilidad del impulso creativo.

**Entrevista con Alejo Moguillansky
y Luciana Acuña sobre Por el dinero
Por Sergi Ramos
24 mayo, 2019**

Durante el pasado festival de Cannes tuvimos la suerte de poder entrevistar a Alejo Moguillansky y Luciana Acuña, dos miembros del colectivo argentino El Pampero Cine. Presentaban su último trabajo, Por el dinero.

Sergi Ramos: ¿Contadnos qué es El Pampero?

Alejo Moguillansky: El Pampero Cine es una organización situada en Buenos Aires que creamos hace ya 15 años junto a otros tres cineastas, Mariano Llinás,

Agustín Mendilaharsu y Laura Citarella y, básicamente, hacemos películas. Hay ciertos matices, que son que nunca El Pampero hizo cine de forma industrial, siempre se orientó a investigar la producción, exhibición e incluso ahora distribución de películas por fuera de los esquemas industriales y tratando siempre de reinventarse un poco a sí mismos. También un poco fóbicos y críticos de un sistema industrial donde un cineasta tarda cinco años para filmar una película. El Pampero siempre tuvo una necesidad de tener una relación directa con estar más cerca de lo que inventó Lumière. Agarrar una cámara y filmar. Viste que en el cine contemporáneo cada vez es más

difícil esa idea. Cada vez hay más mediación para hacer una película, que si *pitchs*, *forums* labs... y el nivel de burocracia alrededor de una película es mucho.

¿Cómo filmaba Chaplin? Todos los días de su vida. Ensayaban, filmaban, editaban y sacaban la película. El Pampero no es mucho más que eso, volver a hacer cine como lo hacía Chaplin.

SR: ¿Cuál es vuestro proceso creativo?

AM: No hay una regla. En general el punto de partida rara vez es un guion, sino una situación real que provoca material documental y que rápidamente se va rodeando de ficción, se va construyendo dramaturgia. Muchas veces la historia de

la película es la historia de sí misma, de cómo se fue construyendo. Hay poco material inventado, sobre todo, en temas argumentales.

Luciana Acuña: Tampoco la construcción de los personajes es psicológica o tradicional. Los personajes tienen mucho que ver con las personas que los interpretan, son más funcionales, más roles que caracteres.

AM: Y por otro lado hay una especie de voluntad de dar un tono musical a las películas, y ahí tiene mucho que ver el trabajo con Luciana, ella es coreógrafa y bailarina y yo soy director de cine y montajista.

SR: ¿Cuál es el punto de partida de la película?

AM: La película parte de una obra de teatro que pusimos en escena unos años antes, que también se llamaba Por el dinero. Se trata casi más de un documental sobre esa experiencia que de una película de ficción, sobre los problemas económicos reales con los que nos encontramos hoy para poder realizar nuestras creaciones. En el contexto más general de la crisis en la que está sumida Argentina, la obra la tuvimos que montar con un presupuesto de 10.000 pesos (6000 pesos mexicanos). Esta situación económica se acabó convirtiendo en el propio argumento de la obra.

SR: También está muy presente esta relación con otras artes en tus demás películas.

AM: A mí me interesa filmar a los artistas, sin que sea algo premeditado. Me interesa el proceso de creación en sí mismo, y filmarlo. Aunque esto es infilmable por otro lado, porque ¿cómo filmas un proceso de creación?

LA: Algo que siempre decís que es lindo es que te gusta filmar a los artistas en estado de creación, con esa fragilidad que tiene un artista en el momento que crea, el abismo tan grande con el que uno se enfrenta, filmar a alguien en un estado de desnudez.

2022

**Mostrar al pueblo.
El Agua de Elena López Riera
Por Sergi Ramos
23 mayo, 2022**

La valenciana Elena López Riera presentó su primer largometraje en la Quinzaine des réalisateurs. La directora apuesta por una inscripción en una zona geográfica que le es cercana, Orihuela, el pueblo donde nació, recordando el principio de que lo local es lo global, y que, para emocionar al público internacional, nada mejor que volver a las raíces.

La esencia de la tragedia

La trama se limita de manera parecida a una historia esencial, despojada de

subterfugios y recovecos, contada mil veces, no por repetitiva sino por fundamental: el primer amor entre Ana y José, una joven y un joven, con los obstáculos planteados por las estructuras sociales, ya sean las familiares o las de la sociedad que les rodea, en este caso los vecinos del pueblo. Cabe añadir que estos jóvenes están movidos por dos fuerzas divergentes: Ana desea escapar del pueblo, donde le falta el aire, mientras que Jose quiere quedarse tras pasar una misteriosa temporada fuera.

A esta historia se le añaden los personajes que rodean al grupo, y en particular la relación que une a Ana con su madre y su abuela, mujeres fuertes e independientes

que han tomado las riendas de su vida. Como las amigas de Ana, dispuestas a no dejar que su vida amorosa y sexual se les escape de las manos. Del lado de los hombres, los personajes masculinos tienen sus propios agravios, padres y amigos marcados por el rencor y la rivalidad. Todos, situados en una encrucijada que los tensiona entre la voluntad de emanciparse y el peso de la comunidad y la tradición.

Leyenda y modernidad

Desde este punto de vista, el film remite a una estructura intemporal y dramática hasta cierto punto lorquiana. En particular, la película, como su título lo

indica, utiliza el motivo del agua para introducir una dimensión fantástica sino mítica. La leyenda de una mujer elegida por el río para convertirse en su esposa, apartándola del mundo de los hombres y poseyendo su cuerpo. Leyenda perfectamente asumida por las mujeres del lugar, Ana se preguntará si su singularidad e inquietud no son la señal de que el río la llama para sí.

Sin embargo, Elena López Riera combina esta referencia al mito con una modernidad plenamente asumida, que expresa con los recursos de un realismo documental. En primer lugar, con los actores, que en su mayoría son no profesionales, pero cuya interpretación

se integra plenamente en la trama argumental. Pero también por la voluntad de retratar la realidad del pueblo, ya sea el trabajo en la fábrica local, o una carrera de palomas cuyos rituales (pintar previamente a los animales de vivos colores, los preparativos de la competición y la propia carrera) ya fueron el objeto de uno de sus cortometrajes anteriores.

El propio motivo del agua va más allá del carácter legendario para integrarse en la realidad, al ser contado en forma de entrevistas por las mujeres del lugar. Pero también al relacionarse con la actividad agrícola de la región, basada en el cultivo de las naranjas, siempre dificultado por la sequía endémica.

La película muestra, sin embargo, la otra cara del agua, recuperando imágenes de una inundación ocurrida unas décadas antes, pero también filmando otras inundaciones ocurridas durante el rodaje. En este tiempo cíclico del mito, marcado por la vuelta de las catástrofes naturales, Ana conseguirá encontrar su propia voz y abrir el camino hacia su emancipación como joven mujer.

Hacia un cine auténticamente popular

Hay que destacar también que, en un festival que multiplica las proyecciones de películas francesas incapaces de contar otra cosa que no sea la crónica de una clase intelectual, artística y burguesa,

El Agua se impone como una verdadera propuesta de un cine popular. Esto es, no el que se dirige desde las grandes multinacionales a la masa para ofrecerle productos de ínfima calidad, llenos de valores que no la representan, sino el que es capaz de ofrecer nuevas formas, llenas de dignidad, para representar al pueblo en el cine. Sólo este esfuerzo merecía ya la pena, pero Elena López Riera lo ha conseguido, además, con una magnífica película.

Guillermo del Toro en conferencia sorpresa: El futuro del cine
Por Carlos Belmonte
30 mayo, 2022

A veces, tener algunas horas libres dentro del palacio del Festival de Cannes puede dar increíbles sorpresas. Y este 24 de mayo pasando frente a la sala de conferencia de prensa una azafata me propuso entrar a la conferencia, me dijo: “No quiere pasar –de quién es la conferencia– entre si no le gusta puede salir, verá cineastas”.

Pensé que sería un encuentro de jóvenes cineastas en taller de creación.

Uno entra siempre por detrás del estrado

y ve a los participantes de espalda, escuché una voz ronca de un personaje gordo y a su lado al delegado general del Festival de Cannes Thierry Frémaux (cuando él está es que hay algo), y ya entonces sí que entré.

Era Guillermo del Toro en conferencia para algunos periodistas:

“El futuro del cine está ahí, aquí en las salas de cine. Yo había visto varias veces *Vertigo* en video, y fue hasta que lo vi en una pantalla de cine que pude entender la película y las escenas. El cine es una experiencia en las salas de cine”, estaba afirmando cuando me senté.

Terminó su comentario y Frémaux cerró invitando a Claude Lelouche. El cineasta

francés se levantó de la primera fila, yo estaba en esa fila, pero en una orilla. Y al voltear vi una línea de cineastas leyendas: Michel Hazanavicius, Costa-Gravas, Gasper Noe, Robin Campillo y Paolo Sorrentino (espero no olvidar a otros, porque tuve que salir de la sala a los 30 minutos, iba a una película).

Lelouche subió y acompañó a Del Toro, misma pregunta, qué es el cine ahora y cuál es su futuro: “El cine no deja de crecer. Dicen que yo formó parte de la generación de la *Nouvelle Vague* (La nueva ola), pero cada generación tiene una nueva ola porque construye algo. Ahora de lo que se trata es de hacer que la cámara siga siendo la estrella de las

películas. Las salas de cine tienen futuro porque la gente terminará por cansarse de ver series en su teléfono y computadora. Un film de Tati, por ejemplo, no se puede ver más que en el cine, porque su cine nos hace ver los detalles a lo largo de toda la pantalla. Ahora estamos sufriendo la dictadura de las series que se apoyan en primerísimos planos de los personajes. Mientras que los grandes planos de conjunto y las panorámicas son la democracia de la imagen porque el espectador puede elegir a dónde ver”

Frémaux agradeció y llamó ahora a Costa Gravas: “El cine va a continuar porque la gente siempre necesita historias. Y las

historias que cuenta el cine son en la pantalla grande. A pesar de que mi hijo (Romain Gravas) esté haciendo series en las plataformas”.

El encuentro de cineastas fue un evento sorpresa a manera de coloquio que se supone tiene el objetivo de reflexionar qué es el cine ahora y cuál puede ser su futuro frente a las plataformas. A recordar que Cannes es un festival que se opone a programar películas que no tendrán salida en salas de cine.

Goya, el ojo que escucha
Por Carlos Belmonte Grey
30 mayo, 2022



En Cannes hay un documental que incluye tres artistas, dos españoles y un francés, que han marcado la historia de

las representaciones visuales de América, México y España: Goya, Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. El título que le quiso dar el director, las ventas internacionales lo han cambiado: Goya, Carriere and the ghost of Buñuel, estrategias de venta.

Goya, el ojo que escucha es un documental de José Luis López Linares que aparece en la Selección Oficial del Festival de Cannes en la sección Cannes Clásicos/Documentales y que tenía la intención original de ser un documental sobre la pintura de Goya escrito por Carrière pero no sucedió como lo pensó López Linares.

El título del documental se debe a que el pintor estaba completamente sordo y aprendió el lenguaje de señas, algo que dejó huella en su cuadro “La Duquesa de Alba” (1795) cuya posición en la mano parece referirse a la “G” de Goya. Esta interpretación la hace Jean-Claude Carrière en su recorrido por el museo de El Prado al pararse frente al cuadro.

Resulta que el director había pedido el coguionista de Buñuel escribir el guion del documental, pero él propuso aparecer él mismo en el documental y hacer las explicaciones: “dijo que prefería no hacer el guion, sino participar en la película. Rodamos en el otoño del 2019”, comentó López Linares en la terraza de periodistas del Palacio del Festival.

Entonces sin preparar nada se fueron a Madrid y entraron en El Prado: “Estaba muy bien de salud, una velocidad, una memoria prodigiosa. No preparamos nada, el rodaje era que él iba al Prado y no sabíamos en qué cuadro se iba parar. Lo seguíamos con dos cámaras. El momento en cuanto llegaba ahí, y con esa capacidad de hilar cosas, y decía cosas. En el Prado estuvimos dos días”, responde a la pregunta obvia por la impresión que causa de ver la vitalidad del guionista.

La figura de Buñuel no estaba prevista en el documental, pero conforme iba trabajando con Jean-Claude se vio inevitable integrarlo en la narración,

porque contaba constantemente anécdotas de él, además de que habían ido a filmar a Zaragoza, justo en los sitios que caminaron juntos hace ya 50 años.

El proyecto tardó dos años en terminarse. Y se precipitó con la muerte de Carrière el 8 de abril del 2021, sin dar tiempo al cierre. Entonces tuvo que aparecer su viuda para hacer las referencias y el homenaje a Carrière, y todo se volcó hacía él.

Un documental clásico, pero que seguramente se convertirá en testimonio de la riqueza intelectual de uno de los grandes guionistas hispanoamericanos de adopción.

Polaris un documental de Ainara Vera en la Acid

Por Carlos Belmonte

30 mayo, 2022

En paralelo a la Selección Oficial del Festival de Cannes existe la Asociación de Cine Independiente para su Difusión (Acid), esta promueve películas independientes que no tienen un gran productor detrás, pero que son propuestas artísticas o temáticas de gran valor.

Aquí nos encontramos con la cinta Polaris realizada por la cineasta española Ainara Vera. Una realizadora interesada en las historias de mujeres y comprometida con algunas reivindicaciones.

Polaris es la historia de dos hermanas, Hayat y Leila: la primera es capitana de barco en el polo norte (Groelandia) y la segunda vive en Francia y acaba de tener un bebé en madre soltera. Ambas fueron abandonadas por su madre y crecieron casi solas.

“Estaba trabajando en la película Acuarela, e hicimos un viaje de Portugal a Groenlandia, fue un viaje de tres semanas... Hayat era la capitana del barco. En este tipo de viajes o te haces amigo para toda la vida o no te quieres volver a ver. Dos años después me llamó y me dijo que le gustaría hiciera una película sobre mujeres e hice una de ella. Me llamó en noviembre del 2018 y en

enero del 2019 nació su sobrina. Fue muy rápido todo. Terminé de filmar hace un año”, comentó Ainara en entrevista en las oficinas de la ACID.

El documental vaga entre las estancias sobre el barco con Hayat y las visitas a la casa de la hermana. La primera siempre sola y en posición de jefa que debe mantener su jerarquía, y la segunda tratando de ser buena madre, aunque no tenga trabajo.

Un documental que costó 480 mil euros y, aparentemente, con una manufactura simple: un sonidista con Ainara, y un ayudante de cámara sobre el barco. Máximo tres personas más para conservar la intimidad con las mujeres.

Todo ello simple, pero con una idea narrativa clara: no esperar ningún momento de quiebre: “Yo iba a hacer una película. Independientemente de lo que pasara en su vida. No quería caer en eso, me liberé de esa idea –de la ruptura–, no buscaba que les pasara algo. Me daba igual. Yo quería hacer una reflexión sobre la herida primigenia de cuando tus padres no te han criado. No esperaba una ruptura... no necesitaba esa imagen utilitaria...”

Un documental intimista filmado por una cineasta con una historia de mujeres.

**Hacia la redención. Jauría,
de Andrés Ramírez Pulido
Por Sergi Ramos
30 mayo, 2022**

La cuestión de la violencia ejercida por adolescentes ha sido tratada por diversas películas recientes en Latinoamérica. Recordamos *Los salvajes* del argentino Alejandro Fadel (2012) o más recientemente la colombiana *Monos*, de Alejandro Landes (2019), y su voluntad de romper con las coordenadas del realismo social. Para ello, ambientan sus películas en paisajes naturales magnificados por la puesta en escena (desérticos en el caso argentino, selváticos en el colombiano).

La inmersión de los jóvenes en un medio natural hostil permite cuestionar los principios morales y adoptar una perspectiva que flirtea con la parábola, capaz de explicar la exacerbación de la violencia en personajes que apenas han entrado en la adolescencia. El paisaje natural funciona como un mundo pulsional, un escenario en el que los personajes, rompiendo sus ataduras con la civilización, revelan otra parte oculta de lo humano.

Una terapia fuera de lo común

La colombiana Jauría, realizada por Andrés Ramírez Pulido, y programada en la Semaine de la Critique, propone unas

coordinadas aparentemente parecidas. Las primeras secuencias, situadas en un contexto urbano indeterminado, presentan a Eliú y al Mono, dos jóvenes adolescentes, antes de que cometan un crimen que los va a llevar a la cárcel. Afectados por el consumo de alcohol y estupefacientes, los dos personajes, que pretendían matar al padre de Eliú, se equivocan de víctima.

Tras llevar un tiempo separados, Eliú y El Mono vuelven a encontrarse en un centro de rehabilitación experimental para jóvenes delincuentes, ubicado en medio de la selva. Los detenidos se encargan de restaurar una antigua mansión invadida por la vegetación, al mismo tiempo que

practican una serie de rituales que intentan reconducirlos moralmente.

Las ceremonias celebradas por el jefe del campo, al que los reclusos llaman El Líder, se sitúan entre los ritos religiosos y las ceremonias mágicas inducidos por el poder telúrico de la naturaleza exuberante que los rodea. La música, en estos momentos, como la iluminación, basada en un claroscuro de clara vocación simbólica, subraya esta dimensión espiritual.

El simbolismo religioso tiende puentes con lugares comunes del psicoanálisis, cristalizados en la figura del padre. Así ocurre con la inexplicable desaparición del cadáver de la víctima, un hombre

llamado *El Invisible*, quien un buen día abandonó la vida disoluta para iniciar un retiro ascético. Pero también considerando al padre como la encarnación del mal, de la cual uno debe deshacerse para poder liberarse.

La película consigue sus mejores momentos con el retrato de unos jóvenes que, en este medio natural, invadido por las ruinas, expresan una cierta paz interior, y en la que la naturaleza ofrece un refugio consolador. Sin embargo, la cuestión demasiado reiterativa de la culpa asociada a la figura del padre –a pesar de una lectura política por la cual la violencia de hoy es la herencia inevitable de la que cometió por la generación

anterior– no alcanza plenamente su objetivo: desprenderse de un cierto realismo en busca de lo simbólico, como en la secuencia en la que el responsable del proyecto revela el verdadero objetivo del programa de rehabilitación.

Entrevista con Andrés Ramírez Pulido

Sergi Ramos: ¿Por qué es necesario hablar una y otra vez de la violencia y del intento de romper con ella?

Andrés Ramírez Pulido: No quería anclar mi película en un suceso o contexto concreto como el colombiano, aunque tenemos una historia grande con la violencia, por eso elegí la ficción. Pero la violencia impregna nuestra sociedad,

nuestra cultura y la naturaleza humana, obviamente. Imaginé esta cárcel en la que los jóvenes tendrían un acompañamiento terapéutico. Es un lugar que no existe en Colombia, pero mis encuentros con jóvenes presos, por sus adicciones o crímenes, han servido de base para crear esta pura ficción.

SR: Uno de los méritos es que evitas caer en el estereotipo del delincuente.

AR: Cuando escribí la película tenía el imaginario más común sobre estos jóvenes. Pero con el trabajo preparatorio, conocí a Eliún, un joven que tiene la violencia implícita en él, empecé a buscar, a ir a lo no seguro, tanto en el *casting* como en la escritura del guion. Quería

salir del cine social latinoamericano que se hace actualmente.

SR: Hablamos del tratamiento formal de la película, en particular del modo cómo habéis filmado la naturaleza.

AR: Este trabajo lo habíamos empezado ya en mis cortos anteriores, con mi pareja Johana (Agudelo Susa ndlr) que es asistente de producción y artista plástico. Me lleva a pensar la textura, la humedad y queríamos hacer una película que se oliera, se sintiera, que el espectador se sintiera sumergido, es algo muy trabajado. Queríamos que la hacienda, por ejemplo, que fue de un Narco, se convirtiera en un personaje más. Con Johana y el director de fotografía trabajamos a tres bandas.

SR: En tu película, un cadáver desaparece, en medio de una luz. ¿Te parece adecuado hablar de realismo mágico?

Es la idea más tardía en el guion y representa mi manera de pensar el mundo, mi fe. Soy una persona creyente, creo que hay algo más que lo material ¿Cómo sacar a un chico de esta espiral de violencia? Es imposible no repetir la historia, el odio y la venganza. Creo que no está en nosotros mismos, es algo que no se escoge, un toque de gracia llega a nosotros para encontrar su salvación.

SR: ¿Cómo relacionar esta espiritualidad salvadora con las terapias que practica el grupo?

La parte de la terapia es un *mix* que surgió en mi cabeza, entre varias cosas: religión, energía... y se basa en unas comunidades que ayudan a los adolescentes para salir de la drogadicción. El actor que interpreta a Godoy interviene en una de esas comunidades, y los chicos lo adoran.

**Infierno en el Pacífico:
Pacifiction de Albert Serra
Por Sergi Ramos
30 mayo, 2022**

La Polinesia francesa es conocida entre otras cosas por haber inspirado a algunos de los más importantes pintores, como Paul Gauguin. El francés sacó partido de la luz de las islas para revolucionar el uso del color, retratando a la población nativa, sus costumbres y la exuberante naturaleza.

De la práctica de la política

En *Pacifiction*, Albert Serra filma en Polinesia, pero le dedica poco espacio a

la luz y los espacios naturales. Como cuando el alto comisionado De Roller, interpretado por Benoît Magimel, asiste a una competición de surf, entre olas gigantescas que parecen querer destrozarse una y otra vez las embarcaciones del público. O como cuando De Roller hace un viaje en su avión privado con su asistente y Shannah, su nueva aliada transexual, y antes de aterrizar para participar en una de las numerosas tranzas políticas que puntúan el filme, sobrevuelan los arrecifes de la isla –"nuestra isla"– como si organizara una visita de sus propiedades.

El resto de la película transcurre en espacios cerrados o nocturnos, en parti-

cular un club llamado El Paraíso, donde acude una fauna variopinta, desde policía marítima hasta los notables y altos cargos de las instituciones locales. También es el lugar privilegiado para las transacciones y conjuras políticas en la sombra. O como afirma De Roller en el monólogo final de la película: "La política es como una discoteca... esta se llama Paraíso, pero debería llamarse infierno".

De la irrealidad de la política

Serra filma el club, y por extensión la práctica de la política que ahí tiene lugar, como el lugar de la decadencia, llevando su cine a la máxima ruptura con la ilusión de realidad, y transformando el lugar en

un puro espacio cinematográfico, casi fantasmal, de luces y sonidos, por donde deambulan las autoridades como apariciones provenientes de otra dimensión, cortada de la realidad, como en una pesadilla lyncheana o en el Querelle de Fassbinder.

Este trayecto por las cloacas del poder se convierte en un descenso a los infiernos para De Roller, al que Benoît Magimel dota de una poderosa presencia. En ese viaje, pasa de estar en el centro de la baja política, la que multiplica espaldarazos en nombre de los valores de la República, a sentirse apartado de la alta política, la que se decide en los pasillos de las altas esferas, cuando empieza a asomar la posi-

bilidad de que el estado francés vuelva a hacer pruebas nucleares en la zona. Hasta que De Roller pueda emprender –quizá– una última etapa hacia una posible redención. Sin embargo, incluso su monólogo incendiario final sobre la política resulta tibio frente a la decadente y extenuante representación del inframundo del poder imaginado por el director catalán.

FILCO2023



FERIA INTERNACIONAL
DEL LIBRO EN COYOACÁN



CARLOS BELMONTE GREY

DOCTOR EN ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS POR LA SORBONA Y EN HISTORIA SOCIAL CONTEMPORÁNEA POR LA UNIVERSITAT JAUME I. ES MIEMBRO NIVEL CANDIDATO DEL SISTEMA NACIONAL DE INVESTIGADORES DE MÉXICO. FORMA PARTE DEL LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN SYNERGIES LANGUES ARTS ET MUSIQUE (SLAM) DE LA UNIVERSIDAD DE EVRY. ES MIEMBRO DE LA ACADEMIA LUMIÈRE DE LA PRENSA EXTRANJERA FRANCESA. PROGRAMADOR DE CINE LATINOAMERICANO EN LA ASOCIACIÓN CONTRALUZ Y EL CINE UTOPIA-AVIGNON. SU LÍNEA DE INVESTIGACIÓN SE CENTRA EN LA HISTORIA CULTURAL DESDE EL CINE CON DOS EJES PRINCIPALES: LAS IDENTIDADES Y EL NACIONALISMO; Y EL CINE DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y EL POPULAR LATINOAMERICANO.



COLECCIÓN ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS DE MÉXICO
PROGRAMA DE LECTURA Y PROMOCIÓN PARA AUTORES MEXICANOS