

DOC BUENOSAIRES

**22º MUESTRA INTERNACIONAL
DE CINE DOCUMENTAL**

Del 24 al 28 de agosto, 2022



Ministerio de Ciencia,
Tecnología e Innovación
Argentina

tec.gob.ar



#PreguntarnosTodo

¿**HAY INTELIGENCIA
ARTIFICIAL
CON EMOCIONES?**

TEC



TEC.CIENCIA.AR



@TEC_AR



@TEC.CIENCIA.AR



@TEC.AR



TEC_AR



TEC.CIENCIA.AR

DOC BUENOSAIRES

22° Muestra Internacional de Cine Documental
Del 24 al 28 de agosto de 2022

Staff

Dirección General: Carmen Guarini
Director Artístico: Roger Koza
Producción General: Irene Ovadia
Asistente de Producción: Malena Céspedes
Prensa y Comunicación: Rolando Gallego
Colaboradores: Luciano Monteagudo, Eduardo Russo, Diego Brodersen
Traducción y subtitulado electrónico: Miguel Siso Fernández, Roger Koza, Bruno Oseguera Pizaña
Edición de catálogo: Julia Pedulla
Coordinación catálogo: Carmen Guarini
Colaboradores reseñas: Marcela Gamberini, Eduardo Russo, Luciano Monteagudo
Diseño web: Julia Pedulla
Trailer DocBuenosAires: Alejandra Almirón
Foto afiche y tapa catálogo: João Ribeiro

Agradecimientos

Ginette Lavigne
 Gerald Collas
 Victor Dinenzon
 Martin Ochoa
 Juan Colla
 Matías Arilli
 Agustina Africano
 Matias Ciancio
 Nicole Brenez
 Eduardo Russo
 Jorge La Ferla
 Gerardo Yoel
 Luciano Monteagudo
 Marcela Gamberini
 Alejandro Fadel
 Cecilia Pochat

Con el apoyo de

Sala Leopoldo Lugones
Complejo Teatral de Buenos Aires
 Director de Programación: Diego Brodersen
 Productora Artística: Michelle Jacques-Toriglia
 Asistencia: Pablo Monteagudo
 Prensa y redes: Suyay Benedetti

Cinemateca Argentina
 Presidenta: Marcela Cassinelli

INCAA
 Presidente a cargo: Nicolas Battle
 Gerencia de Festivales: Juan Pablo Zaffanella

Goethe-Institut
 Director: Friso Maecker
 Curadora de Programación Cultural /
 Cinemateca: Yael Tujsnaider

Embajada de Francia
 Embajadora de Francia en Argentina:
 Claudia Scherer-Effosse.

Institut Français d'Argentine
 Consejero de Cooperación y de Acción Cultural y
 Director del Institut Français d'Argentine:
 Lionel Paradisi-Coulouma
 Agregado Audiovisual Regional: Rémi Guittet
 Adjuntos para la Cooperación Audiovisual:
 Alain Maudet y Martina Pagnotta

DAC - Directores Argentinos Cinematográficos
 Presidente: Carlos Galettini
 Secretario General: Horacio Maldonado
 Tesorero: Victor Dinenzon

FUC – Universidad del Cine
 Rector: Manuel Antin
 Vice-rector: Mario Santos
 Secretaria de Extensión: María Marta Antin

TEC
 Ministro de Ciencia, Tecnología
 e Innovación: Daniel Filmus
 Director de Articulación y Contenidos
 Audiovisuales: Juan Peyrou
 Director TEC: Lucas Turturro

Índice

Textos introductorios	6
Película de apertura	11
Película de clausura	14
Planos de todo el mundo	17
Focos y retrospectivas	34
Gerd Roscher	36
Martín Solá	43
Yulia Lokshina	50
Homenaje a Jean-Louis Comolli	55
Filmar y ver, por Carmen Guarini	56
Lecciones de Comolli, por Eduardo Russo	57
Necesidad del cine. Necesidad de Comolli, por Gerardo Yoel	59
El intranquilo Jean-Louis Comolli, por Jorge La Ferla	62

Mirar juntos

Llegamos a esta edición 2022 en un momento difícil para nuestro país y para el mundo, pero con las convicciones de siempre.

Pese a la ausencia de queridos amigos que se van quedando en el camino y de los escollos económicos, el DocBuenosAires sigue firme en su exigencia y propuesta curatorial y se vuelve a permitir el riesgo por un cine de lo real que no tiene visibilidad si no fuera por espacios de resistencia como el que mantenemos desde hace ya veintidós años.

Así en esta edición 2022 vamos a descubrir y a mirar juntos algunas obras singulares y, como hacemos habitualmente, siguiendo los pasos de algunos autores que ya pasaron por el Doc, junto a otros que llegan por primera vez. En el proceso recordaremos a un querido amigo a quien tuvimos el placer de presentar y disfrutar presencialmente en varias ediciones. Me refiero al gran teórico, ensayista y cineasta Jean-Louis Comolli, algunos de cuyos libros fueron traducidos al español por primera vez en Argentina y algunas de sus películas hemos tenido el privilegio de estrenar.

De muy reciente partida, decidimos homenajearlo a través de dos de sus obras ya mostradas en las ediciones 2018 y 2020 respectivamente: *Les fantômes de mai 68* (codirigida con Jacques Kébadian y Ginette Lavigne) y *Nicolas Philibert, hasard et nécessité*, películas a las que siempre podremos renovarlas miradas y lecturas.

También mostraremos *Una cierta tendencia del cine documental*, un último diálogo filmado en diciembre 2021, que gentilmente nos acercaron sus dos colaboradores y amigos Ginette Lavigne (montajista y codirectora en algunas de sus películas) y Gérald Collas (productor de algunas de sus obras) que subtitulamos especialmente para esta ocasión. Invitamos también a tres de sus más queridos amigos en Buenos Aires con quienes compartió seminarios, presentación de libros y películas, todo regado en habladas comidas porteñas. ¡Su lado gourmet que tanto disfrutamos!

Ellos son Jorge La Ferla, Eduardo Russo y Gerardo Yoel (tres reconocidos ensayistas e investigadores de cine) a quienes hemos reunido para compartir reflexiones y anécdotas de un pensador del cine sin igual. Fue siempre un placer enorme tenerlo por aquí, formando esta "bande à part" de fans-amigos o amigos-fans.

Para completar el "menú Comolli" tendremos una pequeña pieza titulada *Comolli 8*, gestada por otro habitué del Doc amigo y cineasta Ernesto Baca realizado en colaboración con Cecilia Fiel.

Las secciones y focos de esta nueva edición del Doc, serán comentadas por Roger Koza nuestro Director Artístico, quien como cada año se toma el esfuerzo de realizar una delicada operación de búsqueda y minuciosa selección para permitirnos descubrir películas y autores únicos. Meses de visionados e intercambios con sus directores llevan

a este exquisito resultado. Él mismo abordará en su prólogo las razones y decisiones de la programación de este año, que agradecemos y compartimos.

Todo lo expresado nos permite llegar nuevamente ante uds para darle continuidad a este DocBuenosAires que ha devenido para muchos seguidores, un evento cinematográfico anual infaltable.

Quiero entonces agradecer esa fidelidad y también la de quienes año tras año siguen confiando en nuestro trabajo: el Instituto Nacional de Cine, el Instituto Francés en Argentina, el Complejo Teatral de Buenos Aires, la Fundación Cinemateca Argentina, el Goethe Institut, DAC (Directores Argentinos Cinematográficos), Mecenazgo Cultural y el Banco Comafi.

Junto a nuestro equipo artístico, de producción y de comunicación les decimos simplemente gracias.

Carmen Guarini

Los viajes del cine

Hubo un tiempo en que ir al cine era abandonarse a lo desconocido. La sala reunía a extraños ante una película que también suscitaba el encuentro con otros. Descentrarse resultaba un movimiento del espíritu que en el cine tenía una valencia positiva. Ver con otros sobre otros y con otros ojos reconociendo la voz de quienes tampoco hablan nuestro idioma.

La experiencia del cine es cada vez más ajena a esa flexión de la conciencia ante una imagen de alteridad. En el dispositivo, en el hogar, en ese espacio donde todo es conocido y el Yo manda y elige, ha dejado de practicarse el pretérito ejercicio asociado al cine por el cual, sin dejar el lugar donde se vive y las certezas que se cuidan, se podía sentir otra forma de vida y espiarla. Hace un tiempo que el viejo explorador del cine ha comenzado a transformarse en un consumidor audiovisual, cuya relación con las imágenes en movimiento es apenas un remedo de lo que se buscaba antaño en la oscuridad y alrededor de gente anónima. Desde el hogar no se viaja a ninguna parte. El espejo de lo propio devuelve solamente lo propio.

Un festival de cine es un espejo anómalo de la realidad, y más todavía si se trata de un festival que elige a la realidad como tema de inicio. Espejo sin reflejo o espejo que refleja al que mira, porque el cine no refleja la realidad tal cual es, sino que la hiende, la trastoca, la expande, la desordena. El espejo es en verdad una ventana, un encuadre, una perspectiva hacia el mundo.

En este sentido, los que han viajado, no los que han hecho turismo, saben muy bien que un viaje consiste en perder voluntariamente el piso de apoyo entregándose a un peculiar estado de susceptibilidad sobre lo incierto y lo impropio, compensado por el asombro y el aprendizaje. El que viaja se mueve en el viaje.

Quisiera pensar que todas las películas de esta edición son una incitación para viajar. Por azar, la mayoría tiene como sustancia narrativa el acto de trasladarse. A veces por curiosidad y deseo de saber, también por desesperación. Abrimos y cerramos con dos películas definidas por desplazamientos; los tres directores elegidos a los que se les dedica una retrospectiva o un foco han filmado realidades ajenas al lugar donde viven. Muchas de las películas de la sección "Planos de todo el mundo" giran en torno a viajes lejanos o cercanos. No fue una búsqueda deliberada en un inicio, sí una constatación tardía a la que se le dio un concepto.

Para los que viven en la ciudad de Buenos Aires, el requerimiento será viajar hasta la Sala Lugones. Depende del barrio en el que se viva, puede llevar más o menos tiempo, pero será recompensado por otro viaje de otra índole que desconoce el dólar turista, el sellado del pasaporte y el costo de un hotel. Es un viaje menos exigente física y económicamente, pero no es menos edificante en materia espiritual. Serán viajes de aprendizaje y placer, también viajes de conciencia. ¿Quién de ustedes

nos acompañará en el viaje de cuatro horas y media junto a unos pibes marroquíes que tienen la ilusión de ir a Europa para hallar una vida menos sufrida y más justa? Tal vez se equivoquen al pensar a Europa de ese modo, pero verlos es comprender el mundo contemporáneo sin mediaciones. ¿No es la figura del desplazado, no es la figura del nómada sin pertenencia la evidencia de un sistema socioeconómico global insostenible?

Empezar nuestro festival con *La noche oscura – Las hojas silvestres* (*Los ardientes, los obstinados*) de Sylvain George es una decisión a contracorriente de todo lo que dictan y enseñan hoy los manuales del consumidor y los presuntos estudiosos del comportamiento del cliente. Creo que nuestro homenajeado Jean-Louis Comolli aprobaría el riesgo de comenzar con una película como la elegida. Comolli nos enseñó a ser radicales, nos demostró que no se debe renunciar a lo que se cree para acomodarse en las aguas serenas del conformismo en cualquiera de sus variantes. Declaramos entonces a nuestro festival una agencia de viajes para los que todavía creen que el cine puede ser un viaje hacia lo otro y con otros. Acá estamos para emprender con ustedes otra edición, otro viaje, del Doc Buenos Aires.

Roger Koza, director artístico

EL CINE

INSTITUT FRANÇAIS



CINE FRANÇÉS

15 000 películas difundidas
cada año
30 000 proyecciones de cine
en el mundo
300 festivales y socios
en 80 países

CINES DEL MUNDO

- Fábrica de Cines del mundo
46 países, **52** proyectos,
90 realizadores y productores
- Ayuda a los cines del mundo
41 países, **89** proyectos promovidos

CINÉMATHÈQUE AFRIQUE

6 000 proyecciones
100 festivales como socio

IFCINÉMA

15 000 películas
descargadas
desde 2011
20 idiomas
de subtitulado



SPECTACLE VIVANT / ARTS VISUELS / ARCHITECTURE **CINÉMA** /
LIVRE / PROMOTION DES SAVOIRS / LANGUE FRANÇAISE /
RÉSIDENCES / SAISONS CULTURELLES
COOPÉRATION AVEC LES PAYS DU SUD

**INSTITUT
FRANÇAIS**

Portada: La noche oscura - Las hojas silvestres (Los ardientes, los obstinados); Sylvain George

A high-contrast image featuring a black silhouette of a person's head and shoulders against a solid red background. The person is looking down, with their head tilted slightly to the left. The silhouette is positioned in the upper right quadrant of the frame.

01.

PELÍCULA DE APERTURA



Francia, Suiza | 2022 | 265'

La noche oscura – Las hojas silvestres (Los ardientes, los obstinados)

Nuit obscure - Feuilletés sauvages (Les brûlants, les obstinés)
Obscure Night - Wild Leaves (The Burning Ones, the Obstinate)

Dirección Sylvain George. **Guión** Sylvain George.
Fotografía Sylvain George. **Edición** Sylvain George.
Sonido Sylvain George.

Producción Marie-Noelle George.
Compañía productora Noir Production, Alina Film.

La figura rutilante de casi todas las películas de Sylvain George es el inmigrante, aquel expulsado por condiciones invivibles en su patria que deposita en un continente la esperanza de un trabajo y un techo, aquel que también glosa en su propio cuerpo las fallas estructurales del sistema económico global. El lugar elegido es Melilla, enclave español en el norte de África que los marroquíes y otros vecinos de la región interpretan como un pasaje ideal para llegar velozmente a Europa y desde ahí subir en un barco rumbo al continente. Por años, el cineasta se involucró con los jóvenes y adolescentes que tratan de cruzar la frontera y filmó la vida cotidiana en las calles, los momentos de ocio y la obstinación por partir. La posición política de la película es indudable, pero esto no agota el tema elegido, porque en las decisiones de puesta en escena la sensibilidad poética es acá otro modo de política: blanco

y negro para dismantelar la representación televisiva; inmersión absoluta en los protagonistas, como si la cámara estuviera en los hombros de uno de ellos y el punto de vista naciera del conjunto; decisiones de encuadre que no desestiman la hermosura impensable del mundo circundante y se traducen en planos detalles de las hojas de un árbol a merced del viento o en la atención auditiva dispensada a una pieza minimalista entonada por grillos. Por tales motivos, la duración no se percibe como un escollo, sino como una condición necesaria para combinar armónicamente política y poesía al servicio de un retrato sin concesiones sobre la situación inadmisibles de los inmigrantes, mácula ubicua de nuestra forma de vida.

(Roger Koza)



SANS SOLEIL EDICIONES

*#libroscuriosos
para gente curiosa*



www.sanssoleil.es

Portada: Al amparo del cielo; Diego Acosta Hernández

02.

PELÍCULA DE CLAUSURA



Chile | 2021 | 68'

Al amparo del cielo

Dirección y Guión Diego Acosta Hernández.

Fotografía Sebastián Sánchez Barrientos.

Edición Diego Acosta Hernández.

Sonido Nicolás Saldivia, Diego Aguilar.

Música Sebastián Cifuentes.

Producción Florencia Dupont,
Sebastián Sánchez Barrientos.

Compañía productora Santiago Independiente y
Nuevos Trópicos.

Con/Intérpretes Jose "Don Cucho" Ulloa.

No es estrictamente una película observacional, más allá de que cumple con los requerimientos del caso: un conjunto de hombres, una actividad antiquísima, animales, un paisaje. Existen varias películas sobre pastores, como también otras de escenarios tan vastos como la cordillera de los Andes, pero no muchas como la que ha concebido Diego Acosta, pues la composición de cada plano parece nacer del estudio minucioso de la luz en el espacio, al igual que del amor que les dispensa a sus retratados y a las ovejas que cuidan, una virtud poco habitual en los tantos intentos de transformar la cámara cinematográfica en un instrumento de conocimiento directo y autosuficiente. Seguir los pasos de los arrieros es acá una experiencia perceptiva de inesperados placeres ópticos y sonoros: el rostro de los que viven al amparo del cielo, las panorámicas infinitas sobre los cientos de ovejas,

el descubrimiento del brillo nocturno en los ojos de los animales vienen acompañados de un concepto sonoro que varía a medida que avanza la película hasta devenir en una abstracción inclasificable que es misteriosamente armónica respecto de la impenetrable roca sin sonido de la cordillera. El blanco y negro analógico es una gloria, y cuando se "traiciona" esa decisión cromática, resplandece aún más la hermosura en el relato. Pasa de vez en cuando: la materia en estado puro puede ser el mejor estímulo para un cineasta que desee honrar la invención que tuvo lugar en 1895 y que supo prodigar asombro a sus fieles espectadores. No hay otra palabra para hacer justicia a cada plano de Acosta. Es puro asombro.

(Roger Koza)

docu**DAC**
ONLINE

UN DOCUMENTAL
CADA MES.

PROGRAMACION 2022

ENERO



Amateur
Néstor Frenkel

FEBRERO



**Rivera 2100,
entre el ser y la nada**
Miguel Kohan

MARZO



Calles de la Memoria
Carmen Guarini

ABRIL



Un rey para la Patagonia
Lucas Turturro

MAYO



Cortometrajes
Alejandro Fernández
Mouján

JUNIO



Merello por Carreras
Victoria Carreras

JULIO



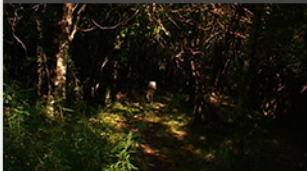
Alguien en la Terraza
Cristoph Behl

AGOSTO



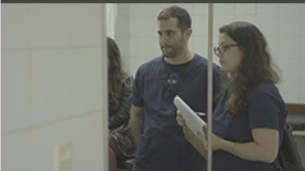
Las Muchachas
Alejandra Marino

SEPTIEMBRE



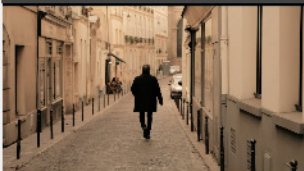
La orilla que se abisma
Gustavo Fontán

OCTUBRE



Línea 137
Lucía Vasallo

NOVIEMBRE



Un sueño en París
Sergio Cucho Costantino

DICIEMBRE



Legado
Vivian Imar

WWW.DAC.ORG.AR/DOCUDAC



docu**DAC**

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE
www.dac.org.ar

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

Portada: La ciudad cerca; Meritxell Colell Aparicio

03.

PLANOS DE TODO EL MUNDO

Planos de todo el mundo

La sección no es otra cosa que una recolección de películas muy distintas y de orígenes heterogéneos que suman una visión general de distintas aristas de lo real.

Hay películas sobre músicos y arreadores, las hay sobre experiencias familiares, también sobre episodios centrales del siglo XX que aún tienen importancia en el siglo en curso. Cualquier tema puede ser motivo de una película, como el viaje de la luz y su relación con el color o la predicción y lo aleatorio en términos matemáticos. De lo que se trata es de hallar películas que honren formalmente lo que han tomado como eje de sus retratos y relatos.



Alemania | 2021 | 80'

Antes del tiempo

Vor Zeit

Time Before Land

Dirección Juliane Henrich. **Guion** Juliane Henrich.
Fotografía Juliane Henrich. **Edición** Juliane Henrich.
Sonido Tom Schön. **Música** Benedikt Schiefer.

Producción Thomas Kaske, Juliane Henrich.
Con/Intérpretes Nannina Matz.

Los materiales son diversos: un museo de dinosaurios, relatos de sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial, los hallazgos de unos paleontólogos, algunas fotografías, libros, cartografías, ruinas de un anfiteatro nazi y las memorias de los insurgentes de Silesia. Los motivos de la indagación son dos: volver sobre la figura del abuelo de la protagonista –una extensión imaginaria de la realizadora– y también especular sobre la relación entre la geografía y el tiempo. El lugar elegido es Krasiejów, ahora una aldea de Polonia, décadas atrás territorio alemán, más atrás en el tiempo, jurisdicción de Bohemia y Prusia. Henrich razona lúdicamente con estos elementos lo intrincado que puede ser tener certezas en materia histórica, incluso si se trata de averiguar sobre el pasado de un familiar, aprendizaje que

le permite pensar a su doble en el film sobre las contingencias de todo lo que sucede a su alrededor mientras pasea por el pueblo, habla con sus habitantes y especula sobre todo lo que ve y escucha. Si la Historia no es un palimpsesto es porque la obstinación por saber vence al olvido y las mutaciones inesperadas del lenguaje, aunque la protagonista esté convencida de que ningún saber habrá de conjurar nuestra extinción.

(Roger Koza)



Argentina | 2022 | 60'

Casi todo sucede en los sueños

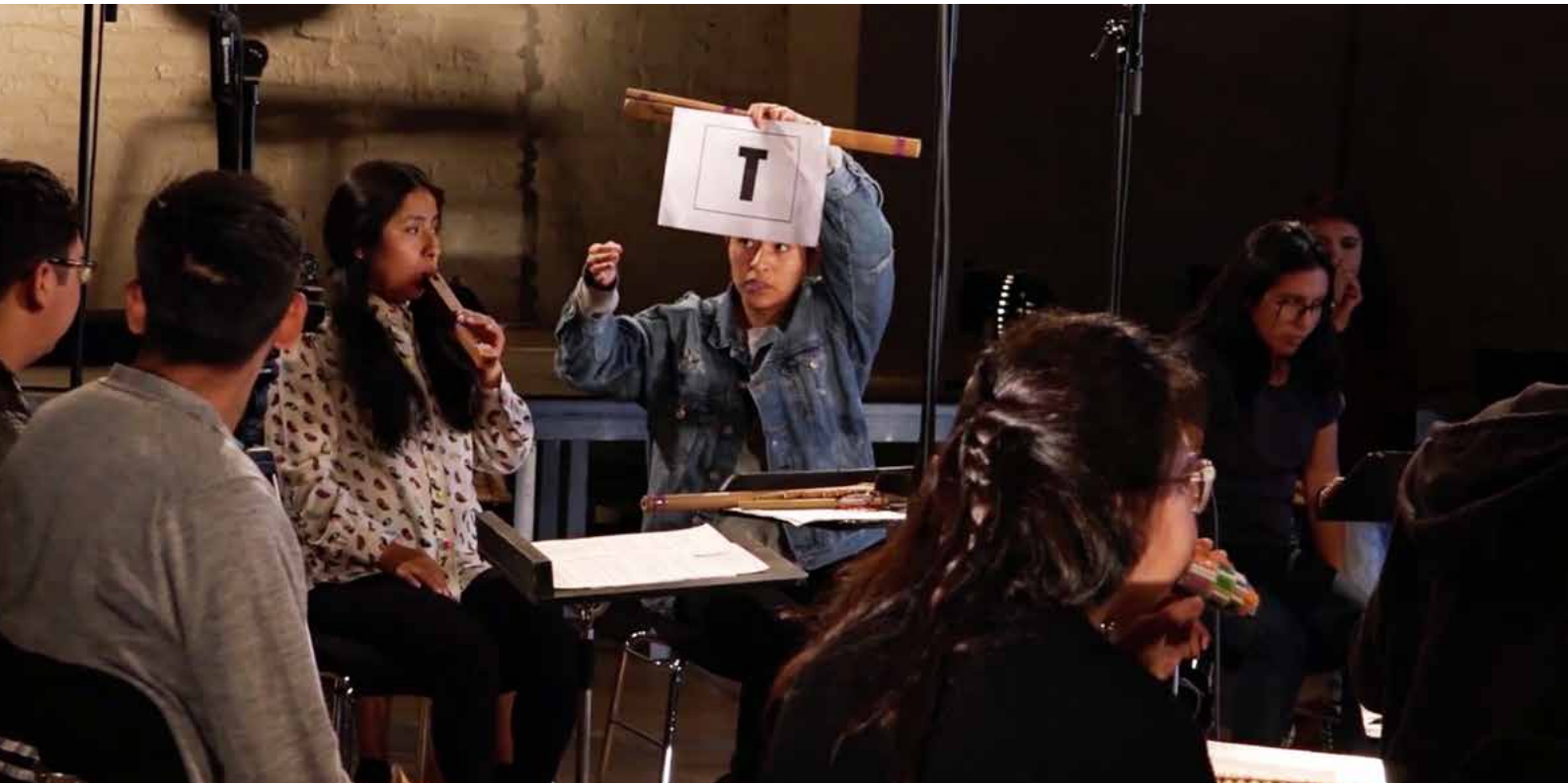
Dirección Andrés Habegger. **Guion** Andrés Habegger. **Fotografía** Andrés Habegger. **Edición** Lucas Scavino, Andrés Habegger. **Sonido** Joaquín Rajadel.

Música Jorge Aliaga. **Producción** Ana Fraile, Andrés Habegger. **Compañía productora** Pulpofilms.

Andrés Habbeger es uno de los grandes documentalistas argentinos. En (H) historias cotidianas inauguró uno de los géneros que constituyen la columna vertebral del cine nacional: el relato de los efectos que la última dictadura cívico-militar ha dejado en los hijos de los desaparecidos. En esos relatos, las historias de los padres y de los hijos son fatalmente trágicas, y en *Casi todo sucede en los sueños* esa tragedia se torna delicadeza. El eje de la película es la construcción de la memoria: ¿en dónde, finalmente, se alojan los recuerdos? Desde esa interrogación, el director y protagonista arma y desarma un relato donde sus hijos y su padre aparecen para confirmarle que su memoria es también la memoria de una descendencia que no olvida el pasado.

El tiempo se entrecruza, se tensa en las sogas donde Andrés cuelga las fotos, en esa sogas que aparece más adelante, figurada en la antena que, como un gesto de amor, es un tendido al mundo. "Filmar para que las cosas no se evaporen", "el mundo es lejano si no se filma", dice el texto que acompaña a las imágenes. Finalmente, el acto de filmar no es solamente ese extraño modo de aprehender la realidad cotidiana, sino también reproducir, como un caleidoscopio un poco loco, el afecto de quienes lo rodean.

(Marcela Gamberini)



Alemania, Bolivia | 2021 | 105'

De los 84 días

Aus des 84 Tagen
From the 84 Days

Dirección Philipp Hartmann.

Fotografía Philipp Hartmann. **Edición** Philipp Hartmann, Timo Kreuser. **Sonido** Alexis Baskind.

Música OEIN, PHØNIX16, noiserkroiser.

Producción flumenfilm/Philipp Hartmann, OEIN, PHØNIX16.

Entre las muy pocas cosas buenas que puede haber dejado la pandemia está este hermoso ensayo lúdico sobre la colaboración entre la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) de Bolivia, el director de la orquesta Carlos Gutiérrez y su contraparte Timo Kreuser del ensamble berlinés PHØNIX16. La contingencia y la desgracia alteraron los planes de la presentación programada en Alemania, lo que culminó con esta película que reúne distintas performances a propósito de obras de Cage, Stockhausen y algunas improvisaciones concebidas por ambos orquestadores. El cine de Hartmann se caracteriza silenciosamente por la musicalidad que tiene el montaje y asimismo por la insolencia amable con la que desoye las convenciones del cine contemporáneo, dos perfiles estéticos observables. La relación entre momentos de diálogos y la ejecución musical es magnífica para comprender una noción musical que no está erigida en la melodía y que por momentos incorpora el concepto de espacio y la relación con otros estímulo-

los que no son sonoros sino visuales, como también para apreciar en sí la praxis de esa perspectiva musical. Las especulaciones de Kreuser sobre algunos conceptos de la música andina como el de choque son fascinantes, y también la autoconciencia de clase de Gutiérrez y su relación con la música tradicional de su país. Que la música del altiplano puede coexistir con la vanguardia musical del siglo XX dismantela prejuicios diversos y que la película lateralmente indique cuál fue el plan del reciente golpe de estado en Bolivia desnuda otro tipo de necedades. Al mismo tiempo no deja de ser una película de pandemia, pues su título son los días que residieron los músicos bolivianos en Alemania sin poder regresar a su país por los confinamientos sanitarios de aquel entonces.

(Roger Koza)



Italia, Bélgica, Francia | 2021 | 82'

Del planeta de los humanos

Dal pianeta degli umani

From the Planet of the Humans

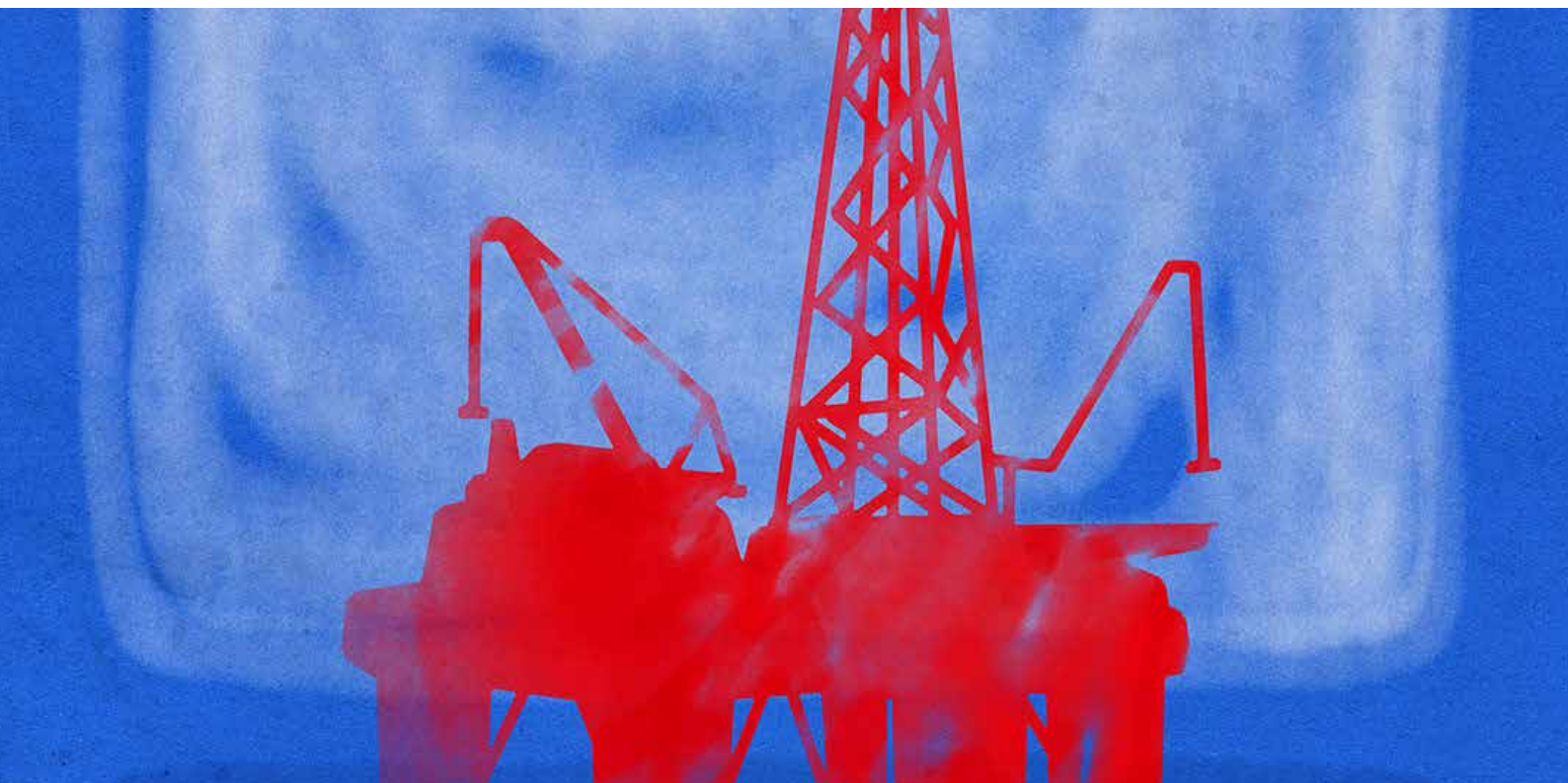
Dirección Giovanni Cioni. **Guion** Giovanni Cioni.
Fotografía Giovanni Cioni. **Edición** Philippe Boucq.
Sonido Emmanuel de Boissieu, Saverio Damiani.

Música Juan Carlos Tolosa. **Producción** Enrica Capra,
Isabelle Truc. **Compañía productora** Graffiti Doc,
Iota Production, Tag Film.

La amable y ubicua voz en off del relato es la del propio Cioni, aunque acá no enuncia nada en su nombre, como si tan solo fuera una antena sensible de la Historia verbalizando algunos eventos no tan conocidos del siglo XX que definen este ensayo especulativo sobre la finitud. Los distintos signos que reúne en menos de 90 minutos son deslumbrantes por la pletórica riqueza conceptual: los experimentos de un médico loco en torno a los testículos de los monos con la intención de vencer el envejecimiento, el ascenso del nazismo, la persecución de inmigrantes de ayer y de hoy y la pandemia reciente y una meditación intermitente de un grupo de ranas que analizan la vida en la Tierra. Cioni elige Ventimiglia, un punto de intersección migratorio entre Italia y Francia donde el doctor Voronoff supo vivir y desarrollar sus investigaciones, un punto de partida estratégico para abordar el excentricismo científico

de aquel personaje que sintetiza inquietudes filosóficas muy propias del inicio del siglo XX y que reviven por otros medios en la actualidad. El empleo de materiales de archivos diversos, películas domésticas y clásicos como King Kong (1933) o Esposas imprudentes (1922), además de fotografías y el propio registro cotidiano vindican estéticamente el lugar del conocimiento en el cine, aquí orientado a pensar lo impensado o inimaginable (el fin de la existencia) y sin ceder en nada a las maniobras de asociación que pueden suscitarse en el montaje cuando se han reunido planos significativos y una idea general guía la expedición cinematográfica y filosófica desde un inicio.

(Roger Koza)



Argentina | 2022 | 15'

Fuego en el mar

Dirección Sebastián Zanzottera.

Producción Nacho Losada.

Montaje Tatiana Mazú González.

Diseño Sonoro Julián Galay.

Post de Imagen Daniela Medina Silva, Joaquin Maito.

Post de Sonido Hernan Higa.

Como tantas noticias de catástrofes, un gigante incendio en el mar puede suscitar la sorpresa e incluso el horror y la indignación, y a los pocos días pasar al olvido al ser sustituida por otra noticia no necesariamente más grave. ¿Quién recuerda el 2 de julio de 2021, el día que el mar ardía en fuego? La explosión del gasoducto en el golfo mexicano tuvo otro efecto en la psiquis de Zanzottera. La noticia movió su inconsciente y en la noche soñó con su padre; después de un tiempo hizo Fuego en el mar. Este breve pero notable ensayo de reconciliación filial, cimentado en fotos,

diseño en 3D y material de archivo, sintetiza la cultura de los trabajadores del combustible y la tradición de General Mosconi, como asimismo los efectos perniciosos del neoliberalismo en Argentina, cuyos daños pueden observarse en la invisible dinámica afectiva de una familia.

(Roger Koza)



España | 2022 | 53'

La ciudad cerca

La ciutat a la vora

Dirección Meritxell Colell Aparicio.
Guion Meritxell Colell Aparicio.
Fotografía Meritxell Colell Aparicio.

Sonido Meritxell Colell Aparicio.
Música Angélica Castelló.
Producción Àngela Martínez, Gloria Vilches.

Este delicado y hermoso retrato de las afueras de Barcelona (de Torre Baró a Vallvidrera) comienza con una cita perfecta de Robert Walser a la que se honra fotograma tras fotograma, porque la cineasta con su cámara de Super 8 comprende a la perfección que en los detalles menores y todo lo que tiende a ser menoscabado en la mirada de los grandes relatos cinematográficos por su presunta insignificancia (las antenas de la ciudad, los huertos, los caminos, hombres y mujeres comunes del vecindario) reside la gracia materialista del cine. Algunos textos breves, algunas cosas dichas en off por Colell, también alguna conversación con los viejos moradores que aún tienen un contacto con la tierra son los contrapuntos de una numerosa cantidad de planos de escala diversa en la que desfilan flores, acróbatas, niños, plazas, árboles frutales, un parque de diversiones y un telescopio gigante. El término "sinfonía de

una ciudad" al que adscribe la película resulta excesivo porque no es una ciudad la protagonista, sino su contrapunto siempre olvidado. Por eso tal vez se trate de una "bagatela de suburbios", pero una que bien la podría haber escrito, si no fuera cine, un Ravel o un Debussy. Es momento de afirmar sin temor a excederse en el juicio: Colell es uno de los secretos mejor guardados del cine español contemporáneo, una cineasta sin laureles que filma como pocos y tiene una sensibilidad en extinción.

(Roger Koza)



Alemania, Argentina | 2021 | 23'

Las dunas dijeron

The Dunes Said

Dirección Maya Connors. **Cámara** Louis Fried, Maya Connors. **Edición de sonido** Maya Connors. **Producción** Maya Connors, Louis Fried, Philipp Hartmann.

Mezcla de sonido Pablo Paolo Kilian. **Grabación de voz** Pablo Narezo. **Corrección de color** Manaka Nagai. **Con** Rosemarie Gesell, Sonja Thomys.

La especulación científica en clave lúdica tiñe prácticamente todos los cortos de la cineasta alemana. El método es también similar: elegir una geografía lejana, indagar sobre su historia o prestar atención a eventos secundarios o distantes del interés general y, a partir de la recolección de información, entrever el misterio de la materia y sus formas. ¿Por qué ha elegido una cineasta de Hamburgo la ciudad de Villa Gesell? ¿Cómo se le ocurrió que esa ciudad existe debido a que las dunas enviaron mensajes de naturaleza botánica al fundador de la ciudad para convertir un territorio de arena en un bosque? La hija de Gesell dice alguna cosa, también el museo de la ciudad y quizás los planos no exentos de asombro que Connors le dispensa a la

ciudad balnearia, que al ser registrada a la distancia puede descubrírsele como una aparición extraña a la geografía inhóspita original. El resto es observación: gente cantando y bailando, otra yendo a la playa y la vastedad del Atlántico y su rugido incesante que es el contrapunto de las dunas con facultades lingüísticas.

(Roger Koza)



Rumania | 2022 | 18'

Los potemkinistas

Potemkinistii
The Potemkinists

Dirección Radu Jude. **Guion** Radu Jude.
Fotografía Marius Panduru. **Edición** Cătălin Cristuțiu.

Sonido Titi Fleancu, Gabi Marin.
Producción ejecutiva Diana Caravia.

Quien ama el cine conoce El acorazado Potemkin, obra magna de Serguéi Eisenstein de 1925 que reconstruye un evento que tuvo lugar en 1905 y constituye un hito de sublevación. Lo que no es tan conocido es que muchos de los marineros de aquel gesto de desobediencia ante el destrato laboral se exiliaron en Rumania y muchos jamás volvieron a su patria. La anécdota le permite a Jude observar matices semánticos en el vocabulario y la iconografía con relación a todo lo que sucedió después de 1917 en Rusia y en muchísimas naciones de Europa anexadas a la Unión Soviética. Las distinciones semánticas y la revisión crítica del comunismo se suscitan a propósito de una escultura abandonada al lado del río Danubio que tiene reminiscencias de la estética del brutalismo, tópico de conversación en clave humorística que

mantiene un escultor y una amiga suya mientras suben las escaleras hasta llegar a la base. El uso de algunos fragmentos del clásico soviético y algunas fotografías de los auténticos marineros se entrecruzan con las escenas de la ascensión a la plataforma abandonada del monumento en las que Jude se las ingenia para filmar esa protuberancia gigante como una anomalía en el ecosistema y como un signo simbólicamente inabarcable.

(Roger Koza)



Alemania | 2022 | 10'

Madrasha

Dirección Philipp Hartmann & Timo Kreuser.
Fotografía Philipp Hartmann & Timo Kreuser.

Edición Philipp Hartmann. **Música** PHØNIX16.
Producción Philipp Hartmann & PHØNIX16.

El nombre de la película proviene de una pieza del extraordinario compositor alemán Dieter Schnebel, obra interpretada fragmentariamente acá, junto con otra titulada *für stimmen* (... missa est). Quienes cantan son los miembros del colectivo PHØNIX16. El plano vertical y contraído elegido por Hartmann está dividido en ocho cuadros donde aparecen los músicos desplazándose de lugar y retirándose inesperadamente. Si las dos obras solamente se escucharan, podría imponerse una atmósfera solemne por el mero hecho de que la irregularidad melódica y rítmica doblega el fácil entendimiento por lo inhabitual de la propuesta.

Pero Hartmann no lo permite e introduce una inesperada dosis humorística, incorporando sorpresas varias que implican movimientos y gestos heterodoxos en los músicos y apariciones de otra naturaleza capaces de conjurar cualquier hermetismo característico de propuestas estéticas de esta índole. Con Hartmann la música ríe y el cine demuestra en su impureza y plasticidad la fuerza expresiva que lo define.

(Roger Koza)



Rumania | 2022 | 30'

Memorias del frente oriental

Amintiri de pe Frontul de Est
Memories From the Eastern Front

Dirección Radu Jude, Adrian Cioflâncă.
Fotografía Marius Panduru. **Edición** Cătălin Cristuțiu.
Producción Ada Solomon.

Producción ejecutiva Carla Fotea, Diana Caravia.
Producción de línea Valentino Rudolf.

No es la primera vez que Jude emplea fotografías en sus películas de ensayo sobre la historia de las infamias de Rumania, ni tampoco la primera colaboración con el historiador Cioflâncă; la significativa novedad radica en elegir el silencio absoluto para acompañar las fotografías que ilustran el desempeño del Sexto Regimiento de la Armada rumana en la Segunda Guerra Mundial, entre 1941 y 1942, una vez que el país de Cioran y Eliade se unió a Alemania para derrotar a los bolcheviques y asesinar a cuanto judío se cruzara en el camino. A la discreta información suministrada por las fotos y los vergonzosos comunicados redactados por los militares al mando, Jude añade una perspicaz operación de reencuadre sobre las fotos en las que se puede ver

un poco más sobre qué (no) hacían o (no) decían muchos rumanos. La elocuencia es indelible: la imbricación de archivos discursivos y visuales es tan sugestiva como lúcido y poderoso el deseo del realizador por encender la memoria de un pueblo para que se reconozcan ciertos períodos de la historia y se pueda entonces establecer críticamente un lazo con aquel pasado y el presente, no exento de la tentación del fascismo.

(Roger Koza)



Argentina, Perú | 2021 | 71'

No hay regreso a casa

Dirección Yaela Gottlieb. **Guion** Yaela Gottlieb.
Fotografía César Guardia, Yaela Gottlieb.
Edición Miguel de Zuviria. **Sonido** Emi Castillo.

Música Iván Caplan. **Producción** Paloma Torras.
Compañía productora Pasajera Cine, Puré Cine.

La Historia tiene siempre una incidencia decisiva en la vida de cualquier persona. Robert Gottlieb es hijo del siglo XX: su madre sobrevivió a Auschwitz, volvió a su pueblo natal en Rumania y emigró unos años más tarde a Israel para dejar de padecer el antisemitismo rumano. Robert combatió entonces en la Guerra de los Seis Días, devino en sionista confeso y hasta pudo haber sido un espía. Estos son los antecedentes del padre de la directora, quien recaló más tarde en Perú, país en el que nació Yaela, quien hace tiempo vive en Argentina, pero quiere emigrar a Europa.

La interacción con el padre, fascinante e incómoda, y también amorosa, articula este ensayo personal sobre la identidad sin pertenencia o signada por el desplazamiento constante, asediada por las contradicciones ideológicas que tiñen el vínculo filial y reflejan un siglo violento como el precedente.

(Roger Koza)



Italia, Argentina | 2021 | 6'

Pese a todo

Malgrado Tutto
Despite Everything

Dirección y Guion Alessandro Focareta.
Fotografía Alessandro Focareta.

Edición Alessandro Focareta.
Sonido Alessandro Focareta.

La mutación ontológica de la imagen permite tomar caminos estéticos en los que la imagen puede distanciarse de su mimesis con lo real y hacer del registro un punto de partida para transformar el aspecto inicial en algo que retome la relación del cine con la pintura. El descubrimiento del píxel rojo que se desprende del foco de la cámara que emplea Focareta, visible si se amplía dactilarmente la imagen, lo anima a manipular los planos de una casa, otros de árboles y de la luna y verificar que de esa condición técnica puede desarrollarse una estética; de aquí surgen también una meditación sobre la luz en general y una noción particular

de las máquinas en relación con la experiencia perceptiva. La cita erudita que se incluye hacia el final contextualiza la inquietud del cineasta, y también restituye otras formas de dispersión de la luz en el espacio, como las que provienen de las luciérnagas.

(Roger Koza)



Argentina, México | 2021 | 21'

Puede una montaña recordar

Dirección Delfina Carlota Valdez.

Fotografía Evelyn Muñoz, Delfina Carlota Vazquez.

Montaje Tatiana Mazú Gonzalez.

Diseño Sonoro Nina Corti (Qoa).

Producción Florencia Azorín. **Con/Intérpretesa**
Andrea Camaras, Bonifacio Cholula.

Sobre el comienzo, la presencia incólume de una montaña, algunos cactus, la espesa niebla que esconde la presencia de la luna muestran la aridez de un paisaje que no solamente es territorial. Las imágenes se ven desenfocadas, así como desenfocado resulta el transcurrir de ese pueblo mexicano. Cuando el volcán entra en erupción los reclamos, los dolores, las injusticias de un pueblo castigado como tantos otros de Latinoamérica se perciben aún más. El humo que emerge de manera casi constante parece un quejido que replica las palabras de los archivos sonoros que elige Delfina Valdez, en donde se evocan, entre otros, los aniquilamientos durante la conquista, la revolución mexica-

na y la lucha feminista. El Popocatepetl, en su estruendoso modo de manifestarse, cuenta la memoria de un espacio, devela la cicatriz que se vuelve herida sangrante con cada latido, en sintonía con el reclamo de una comunidad que ve vulnerados históricamente sus derechos básicos.

(Marcela Gamberini)



Argentina | 2022 | 25'

Una serie de problemas matemáticos

Dirección Mariano Donoso Makowski.

Guion Mariano Donoso Makowski, Mariana Guzzante.

Fotografía Mariano Donoso Makowski.

Edición Mariano Donoso Makowski.

Sonido Alejandro Manuel Alonso. **Producción**

Mariana Guzzante, Mariano Donoso Makowski.

Compañía productora El Zonda cine

El problema aludido en el título es esencialmente el de la probabilidad, visto desde un peculiar proceso estocástico que se conoce como cadena de Márkov. El dilema consiste en establecer la relación causal de un evento cualquiera y su dependencia inmediata al evento precedente, y si es entonces posible prever esa aleatoriedad. La exposición del problema matemático en la película es tan compleja como fascinante, ecuaciones incomprensibles que se inscriben en el plano no exentas de una hermosura casi jeroglífica. Esos signos impenetrables pueden inesperadamente tener efectos concretos en la meteorología, en la economía, en la música y en varias otras áreas que no suelen asociarse con el saber casi esotérico de las matemáticas. Pero lo extraor-

dinario de la película radica en el contrapunto semántico que propone Donoso, quien elige planos geométricos en los que se ve gente trabajando en una fábrica, hombres y mujeres volviendo de sus trabajos, niños jugando, gente rezando o haciendo música. El montaje establece contrastes y fricciones sugestivas, porque los algoritmos pueden definir nuestro presente, pero no menos que la plegaria y la interpretación de chamamé.

(Roger Koza)



Archivo
de cine

Biblioteca
multimedia

Cursos de
alemán

Programación
artística

Información sobre
Alemania y su
cultura

Goethe-Institut Buenos Aires
Av. Corrientes 319
Tel. +54 11 4318 5600
info-buenosaires@goethe.de
www.goethe.de/buenosaires
📺/GoetheInstBsAs
📱@goetheinstitutbsas

**GOETHE
INSTITUT**

Sprache. Kultur. Deutschland.

04.

RETROSPECTIVAS Y FOCOS



Retrospectivas y focos

La política de los autores no nos resulta un concepto perimido, como se puede constatar a lo largo de la programación de todos los años. Las retrospectivas y los focos son una constante curatorial en la muestra.

En la noción de "política de los autores" reconocemos dos acepciones posibles: en cada cineasta existe una perspectiva sobre el mundo que tiene una mediación en la puesta en escena. Eso implica una forma de política en la forma cinematográficamente comprendida como política, pues toda poética es una expresión política en tanto que cualquier modo de hacer ver y escuchar constituye un ordenamiento de lo que se elige mostrar, donde se dice algo sobre lo elegido. Por política de autor también entendemos que una programación erige un canon, se posiciona contra otras formas de ponderación de autores contemporáneos y propone una distribución de los nombres en los que se identifica la retórica del cine de una época.

En esta edición, volvemos a elegir tres cineastas para explorar sus obras en conjunto. Dos están aún en plena evolución de sus obras; el otro tiene un trayecto de muchas décadas y ha permanecido en la discreción de los maestros que enseñan a otros a hacer películas. Los tres pertenecen a generaciones distintas y países diferentes, y sus formas de hacer cine son disímiles, más allá de que todos suelen filmar lejos del lugar donde nacieron.

A la joven Yulia Lokshina le interesa filmar lo que no se advierte de las coordenadas del malestar del mundo contemporáneo; a Gerd Roscher, la absoluta otredad y el viaje de otros hacia lo desconocido ha sido la cifra de todas sus películas importantes; algo no muy distinto es lo que sucede con Martín Solá, cuyas películas siempre tienen lugar en otros continentes, a miles de kilómetros de Argentina.

Lo otro que tienen los tres elegidos en común es un compromiso total con lo que filman. En lo que eligen filmar se juegan algo de sí, porque el cine parece resultarles un desprendimiento de un deseo de saber que se transmite plano tras plano, película tras película.



Portada: El ritual del sol negro; Gerd Roscher

RETROSPECTIVA GERD ROSCHER



Alemania | 1989 | 21'

De lo contrario, también el fin acabará malogrado

Sonst Ist Auch Das Ende Verdorben

Dirección Gerd Roscher, Barbara Kusenber.

Animación Barbara Kusenber.

Mezcla de sonido Rainer Korsen.

Archivo fílmico Film Unit of the British Rhine Army: Sgt. Withaker. **Escenas filmadas por** Johann Wagner.

Música Luigi Nono, Igor Strawinski, Ed Gonella.

"En Hamburgo, dice Dagerman, habló con un tal señor Schumann, empleado de banco, que llevaba ya tres años viviendo bajo tierra. Los rostros blancos de esa gente, según Dagerman, parecen exactamente el de un pez cuando sube a la superficie a tomar aire". Este pasaje aterrador sobre el final de la Segunda Guerra Mundial –los hay peores– se puede leer en *Sobre la historia natural de la destrucción* de W. G. Sebald. Nadie puede imaginar esta descripción al caminar por cualquier barrio de la ciudad de Hamburgo. Solamente quien mire el suelo constatará en distintas cuerdas los nombres de los judíos detenidos y deportados a los campos de concentración. En sí, la ciudad destruida no tiene memoria fáctica, es un palimpsesto en el que se ha erigido una sociedad disimuladamente opulenta. No hay imágenes de ese pasado, y los cineastas de Hamburgo de las últimas décadas le han dado la espalda, excepto Roscher y Kusenber, quienes en un año decisivo en la historia de Alemania trabajaron sobre materiales de archivo del Ejército británico y de un sobreviviente de un campo para restituir en imágenes y por tanto volver a pensar qué

sucedía en Hamburgo unas décadas atrás. En menos de 20 minutos, el instante de transición que conlleva el final de la guerra, en el que los vencidos tienen que recomponer un territorio signado por los escombros y al mismo tiempo deben reconquistar la dignidad perdida, acá no solo por la derrota sino también por la deshonra de un pueblo que creyó en el proyecto del nazismo, se despliega por la eficacia de un montaje en el que colisionan simbólicamente la muerte y el renacimiento, la indignación y la complicidad, las pérdidas y los reencuentros. El poema de Ingeborg Bachmann que da el título a la película prodiga el tono espiritual y admonitorio, al igual que los fragmentos musicales de Nono, Stravinski y Gonella, y, más todavía, la recurrente combinación de discursos anónimos en contradicción que sobrevuelan el espacio sonoro. Notable pieza que poco tiene de testimonio de un pasado remoto, porque la Historia nunca se termina.

(Roger Kozs)



Alemania | 2000 | 75'

El ritual del sol negro

Ritual der schwarzen Sonne

Dirección Gerd Roscher.

Edición de sonido Rüdiger Behrens.

Traducción y asistencia científica Claus Deimel.

En el norte de México el famoso poeta creyó entrever un destino y una posible iluminación. Así, en 1936, Antonin Artaud se dirigió hacia "el país de los Tarahumaras". Fue una peregrinación intensa, físicamente ardua y culturalmente desafiante, en la que pudo ver a través de los ritos y sus experiencias con el peyote otra realidad. El resultado fue una forma radical de descentramiento, un movimiento interior en la conciencia que deja huellas. Varias décadas después, Roscher emplea fragmentos del texto de Artaud mientras recorre el mismo camino buscando verificar cinematográficamente las descripciones minuciosas y alucinadas del escritor, pletóricas de observaciones filosóficas que dejan entrever los límites de la propia perspectiva occidental para comprender el despliegue de un mundo radicalmente otro.

La recolección de planos funciona como una evidencia tardía de la precisión de las anotaciones del poeta, que le confiere a la puesta en escena deliberadamente observacional la distancia justa para que el texto no resuelva lo que la imagen no propone ni para que los planos luzcan como una mera ilustración de las visiones del escritor. Es una buena decisión, un viaje nuevo sobre otro anterior, en consonancia, yuxtapuestos, pero sin confundirse del todo ni tampoco en relación de dependencia.

(Roger Koza)



Alemania | 1990 | 56'

Más allá de la frontera

Jenseits der Grenze
Beyond the Frontier

Dirección Gerd Roscher.
Narración Silvie Hoffmann.

Texto Lisa Fittko.
Redacción Carl-Ludwig Rettinger.

El 26 de septiembre de 1940, Walter Benjamin se quitó la vida. ¿Las razones? Era demasiado sensible para poder seguir viviendo con el nazismo al acecho y en pleno apogeo. Intentó escapar y no pudo. Justamente es el recorrido de los últimos días en la vida del filósofo el que retoma Roscher en *Más allá de la frontera*. Para hacerlo emplea citas del filósofo alemán más lúcido del siglo XX, y también utiliza algunos pasajes de *Le Chemin* Walter Benjamin: *Souvenirs 1940-1941* de Lisa Fittko y Edwy Plenel, donde Fittko, la heroína de la resistencia, cuenta cómo intentó ayudar a Benjamin para que cruzara la frontera, abandonara Francia y llegara a España. La inteligencia de Benjamin resplandece en cada palabra de su autoría; la sensibilidad de Roscher también brilla en el ingenio para visualizar el trayecto y añadir narrativamente archivos diversos que se combinan con las ideas y descripciones del filósofo. Hay detalles casi imperceptibles de una discreta hermosura, como cuando una mujer canta y desde una un pasillo angosto se logra observar las sábanas colga-

das; hay decisiones formales de inobjetable precisión en los archivos elegidos para situar la época, con las calamidades de entonces y los padecimientos que atravesaron los que no pudieron huir del fascismo europeo (que no es solo el alemán, sino también el español); hay también algunas ideas visuales ingeniosas, tomadas de una descripción de Benjamin en torno a las puertas giratorias, de tal modo que en varias ocasiones los planos giran como si fueran puertas móviles. Se han hecho varias películas sobre Walter Benjamin; el decoro y la gloria de *Más allá de la frontera* radica en no sacar provecho ni traficar prestigio por la materia elegida, y es por eso que la película puede dejar relucir el aura de una desgracia y el fantasma de un genio.

(Roger Koza)



Alemania | 2013 | 58'

Sombras breves

Kurze Schatten
Short Shadows

Dirección Gerd Roscher.

Mezcla de sonido Rüdiger Behrens.

Registro de voces Juha Hansen.

Postproducción de imagen Jan Sobotka.

Material de archivo Gerhard Kubik.

Tras estudiar medicina y geografía, el joven Albrecht Roscher de 22 años viaja a Zanzíbar con un objetivo: hallar el origen del río Nilo. El calendario gregoriano dice 1858; las expediciones científicas y las anexiones políticas están al orden del día. Roscher, no obstante, desdeña el colonialismo; su interés es otro, acaso insólito. El viajero sabe que su empresa tiene riesgos ineludibles. En tales regiones de África, en aquel entonces, se desconocía a los muchas veces inescrupulosos europeos, por lo que las condiciones de un viaje como el que deseaba emprender el geógrafo de Hamburgo podían acarrear enfermedad y muerte. En efecto, en marzo de 1860 asesinan al explorador. Roscher, no Albrecht, sino Gerd, regresa a la ruta olvidada del explorador y recupera su histo-

ria para adentrarse con su cámara en la misma región en donde todavía viven los nyau con sus secretos y ritos, en donde todavía se danza como antaño, a pesar de que las vestimentas de muchas mujeres y hombres indiquen la penetración occidental en la región, y en donde África como signo sigue cobijando formas de saber y prácticas ancestrales que solamente al occidental prejuicioso se le puede ocurrir adjetivar como primitivas.

(Roger Koza)



Alemania | 2017 | 5'

Un

Dirección Gerd Roscher.

Idea Gerd Roscher, Johannes Kirschbaum.

Cámara Gerd Roscher.

Edición Johannes Kirschbaum.

Ambos han vivido en Hamburgo, los dos residen hoy en el norte de Alemania. Roscher y el organista Johannes Kirschbaum salen a registrar una inundación colosal en la región que habitan concibiendo un contrapunto entre travellings hermosos y armonías más hermosas aún de Johann Sebastian Bach. No la llaman una película, sino una idea.

Pero es una idea suficiente para componer una secuencia; es una idea suficiente para elaborar esta pieza breve de imágenes y sonidos, materia básica del cine

(Roger Koza)

Portada: Hamadan; Martín Solá

RETROSPECTIVA MARTÍN SOLÁ



Argentina, España | 2008 | 72'

Caja cerrada

Dirección Martín Solá.

Guion Martín Solá. **Fotografía** Martín Solá.

Edición Lili Marsans, Martín Solá.

Sonido Jonathan Darch, Jordi Juncadella,
Lucas Peñafort.

Producción MC Producciones, Observatorio de cine.

Así como en el cine la noción de fuera de campo es decisiva como complemento de lo que se ve, la extrapolación de ese mismo concepto para pensar lo real puede ser útil para advertir lo que no se ve ante lo que es evidente. Un buen ejemplo: los pescados desparramados y con precio en los estantes de una pescadería. El gran fuera de campo de todo negocio de esa índole es la tarea previa de los pescadores: en un barco, en la noche y en altamar lanzan sus redes para atrapar –en este caso– miles de sardinas. Solá se limita a observar a los pescadores y sus tareas; solamente en el ocio se los escucha comentar las condiciones de trabajo y los intentos de siempre por aprovechar cualquier ocasión para dejar el país de origen y llegar a Europa. El registro es tan elocuente como preciso y sorprendente. Solá puede filmar el

despliegue de las redes y el momento de la recolección, como la distribución de los peces aún vivos puestos en cajas cerradas, como si fueran grandes escenas sobre el trabajo, la alienación y las masacres. El mar apenas se ve, el cielo también, pero ni uno ni otro están signados como espacios de libertad y evasión. Este es un mundo encerrado, sin aire, sin escapatoria.

(Roger Koza)



Argentina, Palestina, Nueva Caledonia | 2013 | 75'

Hamdan

Dirección Martín Solá. **Guion** Martín Solá, Ali Mahmoud Hamdan Sefan.
Fotografía Gustavo Schiaffino. **Edición** Martín Solá.

Sonido Jonathan Darch, Omar Mustafá.
Música Juan Carlos Tolosa.
Producción insomnia film Association ânûû rû âboro

Una voz en off en un fundido en negro. Primero oír, después ver. Disyunción inicial, estrategia general. La voz que se oye será la voz del pasado. Lo que se verá de aquí en adelante, excepto por una madre que recuerda la desgracia de ir a visitar a sus hijos a la cárcel, será el presente. En ocasiones, solamente silencio, y la confrontación con un rostro en primerísimo plano, que restituye la dimensión política del rostro y transmite acaso el vago concepto humanista de dignidad. Es que un palestino sin rostro puede ser una abstracción, pero un hombre que mira a cámara sin decir una palabra es primero un hombre, y como tal, en él y a través de su mirada, la historia de un pueblo habla. En esta primera de la trilogía sobre pueblos que viven en sus propias tierras sin gozar de soberanía, el caso elegido es Palestina. El director argentino Martín Solá entiende que el cine político, antes que denunciar, debe concebir una manera de enunciar. El relato que cuenta Alí Mahmoud Hamdan Sefan, miembro de Al-Fatah y profesor de literatura inglesa, detenido el 26 de marzo de 1973 por las autoridades israelíes

por transportar material explosivo y promover que un joven se incorpore a la resistencia, tiene una potencia ostensible debido a la forma elegida para trabajar sobre el testimonio: filmar el territorio ocupado, las cárceles, las celdas, una ciudad a lo lejos, las rutas desiertas en contrapunto con el relato de Hamdan provocan un cortocircuito entre la voz y el espacio visible. El espectador deberá entonces imaginar y asociar imagen y sonido. Esa operación lleva a identificar lo siniestro, el horror que un hombre puede ocasionarle a otro. Se trata aquí de un país hundido en "la idea" de otra nación. Hamdan hablará así de una doble prisión: aquella en la que estuvo el propio Hamdan literalmente por 15 años y la prisión en la que vive ahora, un país diezmado llamado Palestina, que es también una prisión al aire libre. Esto se enuncia mientras un travelling lateral permite ver la tierra y sus pobladores. Es el movimiento moral y político de una cámara a la altura de las circunstancias.

(Roger Koza)



Argentina, Chechenia | 2015 | 64'

La familia chechena

Dirección Martín Solá. **Guion** Martín Solá.
Fotografía Gustavo Schiaffino.
Edición Lorena Moriconi, Martín Solá.

Sonido Jonathan Darch, Omar Mustafá.
Música Juan Carlos Tolosa.
Producción InsomniaFilms.

En La familia chechena, Martín Solá prosigue con sus particulares retratos acerca de la experiencia colectiva de vivir en un territorio propio ocupado por otra nación. Primero fueron los palestinos en Hadman, ahora los chechenos y pronto serán los tibetanos. En esta ocasión, se trata de incursionar en el conflicto checheno con los rusos a partir del testimonio de un hombre llamado Abubakar, quien tiene 9 hijos (casi todas mujeres) y su madre vive aún con él. De tal descripción se podría esperar una película sombría sobre las atrocidades del invasor a lo largo del tiempo, lo que quedará asentado por el testimonio de la madre del protagonista cuando le recuerde a su hijo el paso familiar por Siberia en 1944. Pero Solá parece más interesado aquí en la toma de decisión espiritual y sus consecuencias cotidianas por parte de Abubakar que ha neutralizado la crueldad política apostando a las bondades del sufismo y a la sabiduría impartida por su maestro.

Esto lo lleva a filmar en varias ocasiones las danzas sagradas conocidas como "zikr", secuencias en las que el registro se mimetiza visual y sonoramente con el trance producido por la repetición de movimientos corporales y cánticos. El delicado formalismo de Solá alcanza su mayor exposición cuando el director suministra imágenes sobre la actividad de las mujeres de la familia, trabajando con un registro difuso en el que las figuras humanas se desdobl原因 y pierden sus contornos hasta que el primer plano de los rostros de las hijas de Abubakar impone una hermosura incompatible con la historia política de la región.

(Roger Koza)



Argentina, Alemania | 2011 | 78'

Mensajero

Dirección Martín Solá.

Fotografía Gustavo Schiaffino. **Edición** Martín Solá.

Sonido Jonathan Darch, Jordi Juncadella, Omar Mustafáá. **Producción** 996films, Weltfilm.

El argumento: un joven deja el pueblo en el que vive con su madre, donde se dedica a llevar y traer mensajes, para emplearse en las salinas en Jujuy. Solá presta atención deliberada a las condiciones de trabajo, la naturaleza estacional de este y el pago recibido por tantas personas que subsisten en una economía irregular. Tampoco deja de lado el sostén simbólico de los trabajadores: la fe católica, sus ritos, un discreto paganismo. Hasta aquí, un relato consistente. Pero existe en el interior de la película una segunda, clandestina. Mensajero puede ser visto como un documental de la luz en los interiores y exteriores, o también como un retrato del sol en su obstinación por iluminar la Tierra, que incita a pensar en la escala de los planos para comprender el recorrido de la luz en las montañas, en las salinas, en el interior de las casas humildes o de

una iglesia. Al respecto, el gran peligro que el sol tiene que afrontar son las nubes, amenaza atmosférica que Solá recibe en su lente como si se tratara de una bendición nacida de un contraplano imposible de la estrella luminosa, de la que saca provecho estético y prodiga placeres ópticos inigualables a quien es un feliz rehén de sus panorámicas cubiertas de nubes.

(Roger Koza)



Argentina, Tíbet, Italia | 2021 | 61'

Metok, una monja tibetana

Metok, A Tibetan Nun

Dirección Martín Solá.

Guion Francisco Márquez, Martín Solá.

Fotografía Gustavo Schiaffino.

Edición Lorena Moriconi, Martín Solá.

Sonido Jonathan Darch, Omar Mustafá.

Producción InsomniaFilms, Qoomoon, Divina Mania.

Metok nació en 1995 y vive en Leh, India, en un monasterio en el que estudia budismo y medicina tradicional tibetana. Hace años que no ve a su madre, tampoco los paisajes de su país. Desde que China invadió definitivamente Tíbet en 1959, viajar entre los Estados vecinos resulta peligroso, como se puede advertir en el trayecto que emprenden Metok y un guía para volver a su país. La joven religiosa quiere volver a su pueblo, ver a su familia y asimismo asistir a una mujer que está por dar a luz. El destino importa, pero más aún el viaje en sí, o la atención que dispensa Solá a gestos y fenómenos presuntamente intrascendentes. El placer perceptivo es constante: un plano secuencia siguiendo a la monja que acaricia las enormes campanas tibetanas mientras ejecuta un ritual o los monjes cantando sus mantras y

moviendo con sus muñecas los damarus suman a la elocuencia estética de la película, que no se circunscribe a la iconografía religiosa, porque las panorámicas de Leh honran la geografía y también porque Solá es capaz de atender, por ejemplo, a la luz y su reflejo en la ventana de un tren, e intuir que en ese fenómeno transitorio se transmite mejor que nada la gran intuición budista de la impermanencia de las cosas del mundo.

(Roger Koza)

DOC BUENOS AIRES

22° Muestra Internacional de Cine documental
Del 24 al 28 de agosto de 2022

ACTIVIDAD ESPECIAL

Presentación del libro "Cine Documental"
de Nicolás Prividera

En diálogo con Roger Koza.

Online en nuestro canal de Youtube

Sábado 27 de agosto - 11.30hs



Portada: Días de juventud; Yulia Lokshina



FOCO YULIA LOKSHINA



Alemania | 2016 | 32'

Colina subjetiva

Subjective Hill

Dirección Yulia Lokshina, Angela Stiegler.

Fotografía Julia Swoboda.

Edición Yulia Lokshina, Angela Stiegler.

Música Yorgia Karidi.

Producción Yulia Lokshina, Angela Stiegler.

Predicción y paranoia, control e incertidumbre, tecnología y subjetividad, virtualidad y realidad, anonimato y vigilancia constituyen términos guía para este ensayo sobre el comportamiento en situaciones de peligro relacionado con dos instituciones suizas (policíaca y científica) y con escenarios cambiantes, como una caminata en el distrito rojo de Ginebra o la simulación de una situación de combate con un herido en el corazón de la escena. El clima ominoso y ubicuo de la película patentiza una mentalidad contemporánea; la

relación entre el estudio de la conducta y las políticas de control revela una época, en la que el conocimiento está al servicio del poder sin más.

(Roger Koza)



Alemania | 2016 | 32'

Días de juventud

Tage der Jugend
Days of Youth

Dirección Yulia Lokshina. **Fotografía** Zeno Legner.
Edición Yulia Lokshina, Manon Falise.
Sonido Yulia Lokshina. **Música** Salewski.

Producción Isabelle Bertolone, Marius Ehlayil.
Compañía productora Wirfilm.

A 8000 kilómetros de Moscú, en la isla de Sajalín, territorio antiguamente disputado con los japoneses cuya soberanía todavía es discutida, niños y jóvenes de distintas provincias de la Federación Rusa asisten a un campamento de verano en el que se les inculca sentimientos patrióticos emprendiendo un entrenamiento básico militar e incluso aprendiendo algunas máximas del cristianismo ortodoxo que sirven para fundamentar el sacrificio y cimentar trascendentalmente la disolución de lo individual en lo colectivo como valor superior. Lokshina observa las distintas tareas sin editorializarlas, pues la elocuencia de lo que se ve y se dice constituye una evidencia del imaginario que mueve a los participantes; menos todavía la cineasta juzga a los persona-

jes, cuyos razonamientos son comprensibles en el contexto y asimismo en las condiciones socioeconómicas que hacen más atractiva una visión nacionalista de esta índole. Que el film haya sido rodado y estrenado antes de la actual invasión de Rusia a Ucrania permite comprender otras variables del conflicto en curso, cuyo suplemento ideológico es tan visible como la inocencia de los participantes.

(Roger Koza)



Alemania | 2020 | 92'

Las reglas de la línea de montaje, a alta velocidad

Regeln am Band, bei hoher Geschwindigkeit
Rules of the Assembly Line, At High Speed

Dirección Yulia Lokshina. **Fotografía** Zeno Legner, Lili Pongratz. **Edición** Urte Alfs. **Sonido** Yulia Lokshina.

Música Salewski. **Producción** Isabelle Bertolone, Marius Ehlayil. **Compañía productora** Wirfilm.

El lugar común consiste en canonizar a la democracia alemana contemporánea como paradigmática de un capitalismo eficiente cuya economía de mercado social y leyes laborales contrarrestan las asimetrías del poder y la acumulación desigual de capital. La extraordinaria película de la joven directora rusa que vive hace más de una década en Alemania demuestra las debilidades del sistema poniendo atención en las condiciones laborales de los trabajadores que llegan de Polonia, Rumania, Lituania, Turquía y otras procedencias que están lejos de gozar de los derechos y beneficios de los "auténticamente europeos", según las leyes de trabajo que en general no conciben formas no advertidas de explotación. El seguimiento de algunos casos

inaceptables en una compañía tiene como contrapunto los ensayos de un grupo de adolescentes que preparan Santa Juana de los Mataderos de Bertold Brecht. La inteligencia de la cineasta reside en su observación microscópica de un sistema que en apariencia no tiene fisuras, si no se atiende a sus anomalías y zonas ocultas. ¿Quién iba a decir que en Alemania hay muchos varones y mujeres que trabajan más de 12 horas?

(Roger Koza)

PUNTO DE VISTA



Festival
Internacional
de Cine Documental
de Navarra

27.03–01.04.23

Pamplona

Iruña

Nafarroako Zinema
Dokumentaleko
Nazioarteko Jaialdia

International
Documentary
Film Festival
of Navarra

Apertura
inscripciones
Junio–Septiembre

2022

Call for entries
June–September

A photograph of an elderly man in profile, looking down at a table. He is wearing a dark jacket. On the table, there is a glass of water and a cup of coffee. In the background, there is a bookshelf filled with books. The entire image has a strong red color cast.

Portada: Una cierta tendencia del cine documental

05.

**HOMENAJE A
JEAN-LOUIS COMOLLI**

Filmar y ver

Resulta difícil escribir unas líneas que tienen por objeto presentar una sección de homenaje a un hombre que nos resultó un Maestro en toda la dimensión de esta palabra y, a la vez, a una persona que se convirtió con el tiempo en un amigo entrañable que cada tanto nos enviaba noticias a través de un mailing colectivo, trayéndonos su reflexión acerca de diferentes problemas de la actualidad.

Tuve la suerte de ser incluida en ese grupo que cada tanto me traía señales de su actividad y que alimentaba el privilegio (para mí) de pertenecer a ese club de "amigos/as de Comolli".

Un día, esos correos comenzaron a ralear y finalmente llegó un último mail con la despedida anticipada. En él se excusaba explicando que su médico le había recomendado reducir sus actividades. En especial ésta, donde nos reunía en una suerte de cónclave virtual, sin que muchos de nosotrxs hubiéramos nunca intercambiado una mirada. Lo que nos unía era Jean-Louis y su necesidad de compartirnos los debates del momento y sus propias preocupaciones en torno a un mundo cada vez más en crisis.

Ese hilo ya no nos reúne y debemos convivir con la certeza que sus mails no llegarán más. A la tristeza de tal ausencia necesitamos oponerle el vigor con el que siempre, con optimismo, sonrisas y bromas, supo transmitirnos el ejercicio de una mirada crítica hacia las imágenes que invaden

nuestra vida cotidiana. Militando con lucidez la idea de reflexionar sobre ellas, y de no acostumbrarnos ni dejar que nos dominen.

Para celebrar el privilegio de haberlo conocido, reunimos a tres de sus más cercanos colaboradores que, en nuestro país, lo introdujeron de diferentes modos a un público variado de investigadores, estudiantes y amantes del cine ayudándolos a descubrir sus películas, sus textos y su palabra.

El DocBuenosAires se enorgullece de haber podido ser parte de esta tarea. Es por todo esto que queremos celebrarlo dedicando esta vigésimo segunda edición a su memoria y a su inolvidable figura. ¡HLVS Jean-Louis Comolli!

Carmen Guarini

Lecciones de Comolli

Por Eduardo A. Russo

Este no es un texto de presentación, ni tampoco de despedida. Hace mucho escribimos un texto de presentación: fue en 1999, cuando en el marco de la IV MEACVAD (Muestra Euroamericana de Cine, Video y Arte Digital) Jean-Louis Comolli vino por sólo tres días a Buenos Aires. La breve visita fue sucedida por otra, y luego otra, hasta que a lo largo de dos décadas se nos hizo habitual estar al tanto de sus películas y sus publicaciones. Llegó a construirse una asiduidad que hacía fácilmente imaginable el siguiente reencuentro. En aquella visita inicial, una antología de sus escritos sobre el cine documental en el volumen compilado por Jorge La Ferla, Medios Audiovisuales, ontología, historia y praxis nos brindó la excusa para introducir por escrito a su contribución fundamental. Es pasmoso apreciar cómo aquella colección de textos de los años noventa, que ocupaban un centenar de páginas del volumen, mantienen hoy una vigencia absoluta.

Por otra parte, ver uno de sus films o leer a Comolli aporta otra evidencia: estas líneas tampoco pueden configurar una despedida, porque la frecuentación de sus películas y textos aportan una voz inconfundible, y uno diría también una particular dimensión de escucha que siempre cultivó como rasgo distintivo, que siempre exige de sus lectores o espectadores una relación dialógica. Tratando con ellos, de alguna manera, el autor aún nos acompaña. Este texto servirá entonces, a lo sumo, para dejar constancia de algunas cosas que, a lo largo de un camino de más de dos décadas, aprendimos con Comolli.

La alusión que el título hace a lecciones debe ser entendida en un sentido completamente opuesto al de un ánimo aleccionador. Si bien además de crítico, teórico y cineasta, Comolli era profesor, lo era desde un ángulo que descartaba de inicio cualquier atavío profesoral. Su enunciación requería más bien de pares, interpelados por lo que podían aprender, tanto él como sus interlocu-

tores, del cine, por medio de una relación en común. Eso le permitió siempre un trato productivo y lateral con la academia, apto para las entradas y salidas de un discurso que se autorizaba más allá del claustro, precisamente poniendo en crisis los argumentos de autoridad.

Es preciso recordar que Comolli no era un catedrático sino un intelectual, con las resonancias que el término posee en la lengua francesa. Desbordaba las pertenencias institucionales, proponía discutir en distintos ámbitos del debate público, sin temer la puesta en cuestión de la institución y sus conformidades. En cierto sentido, recordaba aquello que alguna vez planteó Edward Said, de que el verdadero intelectual es un outsider. Las clases y textos de Comolli deberían ser entendidos más bien como intervenciones que ingresaban en distintos ámbitos, las publicaciones especializadas, la pantalla o las aulas (muy en particular cuando se abrían a un modo de funcionamiento que evocaba el taller o el foro), para discutir el estatuto del cine y su devenir, en un arco que iba desde los mismos inicios hasta los tiempos actuales, donde postulaba una crucial aptitud para la supervivencia. Hasta podría decirse que también planteaba para el cine los contornos de una misión fundamental a asumir, luego de atravesar el tsunami digital y resistir, implantando su diferencia, a la arrasadora normalización de un espectáculo audiovisual que lo impregna y lo regula todo, a puro cálculo de beneficios.

Contra la aplanadora de un universo audiovisual que desde los mass media se expandió y reinventó en la cultura de redes, que amenaza con no dejar ni un ángulo por fuera de la promesa de una totalidad visible y audible, Comolli sostenía al cine como una práctica orientada a trabajar en los intersticios, capaz de romper ese espectáculo que se ha convertido en el arma más sofisticada del capitalismo avanzado. Siempre recordando la condición visionaria de un Debord, pero reemplaz-

zando su rechazo al cine por una renovada confianza en sus poderes, una de sus lecciones fundamentales se evidencia en su percepción del cine como un campo en permanente transformación, de enormes dimensiones. El lugar desde donde él proponía su trabajo no era otro que el de una cultura de la mirada y la escucha que requería además una insólita capacidad de movilidad: entre pasado y presente, entre documento y ficción, entre fantasía y conciencia crítica. Un territorio en el que aún había muchísimo por descubrir.

La de la duplicidad del cine fue otra lección (casi cabría escribir: otra obsesión) de Comolli, que le permitió desarrollar la idea matriz de un cine-monstruo, luego la de films mutantes. Ese énfasis en una ambigüedad constitutiva fue, además de un elemento teórico, una opción estratégica para demoler, en las discusiones sobre el cine documental, el reduccionismo de pensarlo como una actividad representacional, o un discurso sobre la realidad. Así hizo posible advertir las ambivalencias de un trabajo en marcha donde lo que está entre las cosas es lo decisivo: entre la cámara y lo puesto frente a ella, entre el mundo y su imagen, entre el espectador y la pantalla, entre lo visible y lo invisible. Es así como, ubicado desde el cine, este aprender con el cine era una posibilidad permanentemente abierta como uno de los efectos centrales de su enseñanza.

Para Comolli no había relaciones opositivas entre teoría y práctica, como tampoco las había entre cineastas y espectadores. Ya en uno de sus textos publicados en los *Cahiers du cinéma*, "Por un nuevo espectador" (1966) estipulaba lo que podría considerarse un manifiesto tanto como un programa de acción para su trayectoria: lo suyo no era la monolítica convicción del militante, sino la permanente activación de una posición crítica. Posición que incluye el sostén de una inquietud, la atención a las duplicidades y las ambivalencias. Y es precisamente esa inquietud crítica la que movi-

liza la acción. Esa perspectiva fundante es la que siempre supo transmitir, y que nos conmueve cuando con la salud averiada y ante la oscuridad de estos últimos años, mantenía intacta su capacidad de producción, volcada cada vez más a la escritura, con una lucidez implacable.

Podía ocuparse de cine o de música, de los nuevos semblantes del fascismo, de la pandemia, de la cultura de la cancelación o del cambio climático, Comolli seguía irreductible, no sólo por la toma de posición, sino por la incisividad de las preguntas que planteaba. Alguna vez utilizó una bella figura al escribir que la función que correspondía a aquellos interpelados por el cine era el de ser algo así como serenos nocturnos. Cómo ver en la oscuridad y cómo emprender simultáneamente la demolición de las ilusiones de una visibilidad totalitaria, en la cual la pantalla como escaparate captura por deslumbramiento. Ardua labor, pero que el cine, y tal vez sólo el cine, es capaz de encarar. Después de la partida, queda el legado. Junto a Comolli seguiremos asistiendo a eso que el cine nos inclina a mirar, más allá de las fascinaciones y refulgencias propias de una configuración mercantil-espectacular de lo visible, cada vez más totalizante y totalitario. En suma, son lecciones que apuntan a perseverar en un trabajo indispensable, del cual aún tenemos mucho por aprender.

Necesidad del cine. Necesidad de Comolli

Por Gerardo Yoel

Cuando un cineasta ralentiza la escena para que se vea la violencia es un hijo de puta... [...] El objetivo es mostrar para matar la imaginación del espectador o dicho en otros términos, para retirarle su libertad

Jean-Louis Comolli, El fin de la ilusión

Mi definición del cine fue evolucionando a lo largo del tiempo, y hoy considero que hacer cine es cuidar al otro. El otro es aquel que se filma, pero es también la luz que uno usa, el encuadre que uno fabrica. Hacer cine es cuidar el mundo que se filma.

Jean-louis Comolli, El fin de la ilusión

Con lo que nos ha enseñado, algo tendremos que hacer¹

Jean Louis Comolli, Buenaventura Durruti, anarquista

1.

"Que es el estilo sino el hombre" decía Godard en Historias del cine, en referencia a Hitchcock, "el mayor creador de formas del Siglo XX"². Jean-Louis Comolli ha construido su estilo como la llamada y el eco, un ida y vuelta entre la teoría y la práctica, durante 50 años. Lo ha hecho apoyado en sus mentores, Barthelemy Amengual, Henri Langlois, André Bazin, Guy Debord, Eric Rohmer, Jean Rouch. A partir de encuentros - entre otros, con, Ginette Lavigne, Gerard Collas, Jean Narboni, Silvie Lindeperg, Michel Samson, Anne Baudry, Michel Portal-. que generaron pequeñas victorias. "Éstas propician esa dicha que sólo da la pertenencia a una verdad"³. Desde el cine-club d'Alger, la cinemateca de la Rue d'Ulm, la redacción de Cahiers du cinéma, las universidades en Francia, España, Suiza, Brasil, Argentina, Comolli no sólo ha alimentado su puesta en escena con la teoría y viceversa sino que las formas - es allí donde reside finalmente el contenido- así como

la construcción del espectador han sido su principal objetivo teórico y pedagógico en ese campo de batalla llamado cine.

El realizador francés propone una puesta en forma que genere herramientas para que voces subalternas puedan producir sus propias voces, como las de los empleados que trabajan en una obra social, en el filme *La vrai vie dans les bureaux*, 1993 o como en *El concerto Mozart*, 1997, buscando gestos y notas que registren el proceso creativo producido por Michel Portal, en compañía de siete de sus músicos, en el ensayo para clarinete de Mozart. O como en *Frente a los fantasmas*, 2009, filme realizado con Silvie Lindeperg donde realiza una puesta en tercero afin de encontrar la distancia justa para analizar las imágenes de *Noche y niebla* de Alain Resnais. Desde 1989 a 2016 filma la saga política que enfrenta Marsella contra Marsella. Para Comolli⁴ todos los personajes de la política son considerados como dignos, aún cuando a nuestros ojos éstos no lo son. Es crucial devolverles a los "indignos" un mínimo de dignidad sin la cual el espectador se verá privado él mismo de su dignidad.

Como dice Comolli:

Filmar la degradación de ese otro, al que filamos, es también proponer a nuestro espectador unirse a esa degradación. [...] Olvidamos con ganas que los programas o los filmes que vemos no son solamente portadores de historias, de ficciones, de personajes, de aventuras sino que también representan (lo hayamos querido o no) modelos de comportamiento, de relación con el otro, de consideración del otro.⁵

La forma, la manera de relacionarse con el otro, en el documental e incluso en la ficción es respetando su palabra, su voz. Es la voz del otro la que importa. Esto que resulta obvio y simple adquiere hoy una dimensión, podríamos decir, revolucionaria.

Recuerdo, una vez, en el 2010, en el Hotel Crillon, en Santa Fé y Esmeralda, estábamos con Jean-Louis en el bar del lobby. Un par de martinis mediante se presentó a las 20.30hs un periodista que había viajado todo el día desde Tucumán para entrevistar a Comolli para La gaceta de Tucumán. La entrevista comenzó mal cuando el joven sacó la cámara y comenzó a filmar a Comolli sin antes consensuarlo con él. Comenzó mal y siguió peor. Tanto es así que Comolli interrumpió la entrevista enojado 2 veces diciéndole "así no se hace un reportaje". La anécdota es larga y no menos jugosa pero lo que quiero remarcar es que si bien el joven estaba entusiasmado con hacerle una nota a Comolli, su interés radicaba más en lo que se suponía que tenía que decir que en la propia palabra del entrevistado. Escribo esto y una mezcla de bronca y melancolía me invade. Bronca porque esta mala praxis no ha sido ni es un caso aislado: el 95 por ciento de nuestras pantallas está inundado de desprecio por la palabra del otro. Melancolía porque la desaparición de Comolli nos deja solos frente a una maquinaria concentracionaria que Comolli definía muy bien como la Alianza entre mercado y espectáculo⁶.

2.

Buenaventura Durruti, anarquista es un filme de Jean-Louis Comolli estrenado en el año 1999. Comolli se apoya por un lado en material de archivo, por otro en el cancionero popular interpretado por Chicho Sanchez Ferlosio a la vez que filma al grupo teatral El Joglars dirigido por Albert Boadella que intenta reconstruir la vida del anarco-sindicalista Buenaventura Durruti (1896-1936). Al filmar los ensayos de los actores catalanes con sus discusiones e interpretaciones plantea la problemática de la representación histórica.

Quisiera mencionar el diálogo entre los actores que representan a García Oliver y a Buenaventura Durruti, luego de la muerte de Ascasso y tras ganar la batalla de Barcelona. Aparece, allí, el espíritu de Comolli vestido en "un cuerpo con tres cabezas" como se refiere Abel Paz⁷ a las figuras históricas de Durruti y sus amigos anarquistas, Ascasso y García Oliver⁸, en la España que antecede (1931-1936) a la Guerra Civil española.

Canta-autor Chicho Sanchez Ferlosio:

En julio del 36, el 20 por la Mañana unos cuantos anarquistas detrás de una barricada preparaban el asalto al cuartel de Atarazana vigilando una

garita y el fusil que la guardaba. Todos querían pasar pero nadie se arrancaba. Siguiendo su corazón Ascasso cruza la rambla. Le apuntan desde el cuartel. De pronto sale una bala. Ascasso yace en el suelo con la frente atravesada, 5 minutos después la batalla está ganada y desde la Torre del Cuartel hizan ya bandera blanca.

Diálogo entre García Oliver y Buenaventura Durruti luego de la batalla de Barcelona:

La ciudad es nuestra – dice García Oliver- Ahora se trata de convocar a todos lo que lleven un fusil y de evitar muertes inútiles. Ninguna muerte es inútil – responde Durruti- Perdonad, la muerte de Ascasso sí que es una muerte inútil. GO: Ascasso ha desafiado la muerte y se ha lanzado entre las balas. Sólo, hacia adelante, sin que nadie le cubriera. D: Nosotros sabemos que Ascasso no temía a la muerte. Lo conocíamos lo suficiente para saber que tampoco temía la derrota. GO: ¿Qué? ¿tenía miedo de la victoria? BD: ¿Victoria? ¿qué victoria? Sólo hemos ganado la batalla de Barcelona. Nos queda todo por hacer. GO: Con lo que él nos ha enseñado algo tendremos que hacer.

Podría arriesgar analogías o comentar anécdotas con y sobre Comolli que alimenten la idea de comparar el espíritu del realizador francés con el cuerpo, como decía Paz, de tres cabezas: Durruti, Ascasso y García Oliver. Pero, es un término que utilizaba Durruti el que nos simplifica la tarea: *gimnasia revolucionaria*⁹. Lógicamente, hay que darle un sentido diferente al lema utilizado por los anarquistas pero arriesgo a emplearlo para mi amigo Jean-Louis. Esa gimnasia revolucionaria es la que está presente desde la serie "Técnica e ideología (1971-1972)" que como él escribe "no ha dejado de tramar mi labor"¹⁰. Es la que está presente en su lucha contra las formas que tiene el capital aliado al espectáculo para dominar. Es, finalmente, la que participa en el combate tanto teórico como pedagógico - como escribe en Cine contra espectáculo - para que el espectador se construya contra el espectáculo, porque si no lo hace - afirma Comolli - desaparecerá como espectador.

Esta Gimnasia revolucionaria no tendrá recreos. Jean Narboni escribía luego de la muerte de Comolli que él nunca había visto a su amigo tomarse vacaciones. Me consta, aquí en Argentina, nunca le interesó conocer un lugar¹¹ sin un propó-

sito que tuviese que ver con lo cinematográfico, lo artístico, lo gastronómico o lo afectivo. Últimos tres ingredientes indispensables en "su" tarea.

3.

En octubre de 1976 partí a Barcelona con una sensación de miedo que se convirtió en alivio una vez que el Eugenio C dejó atrás Río de Janeiro. Durante ese viaje que no terminaba más una mezcla de inquietud y tristeza me embargaba. La angustia sobre mis amigos desaparecidos y la desilusión que se convertiría tiempo después en eceptismo de que el socialismo no era posible: el agente (el ser humano) de esa utopía ya no me resultaba confiable.

Un año antes de mi partida descubrí a Jean-Louis Comolli. Fué a través de un par de Cahiers du cinéma que circulaban en la Escuela Panamericana de Arte que dirigía en ese entonces Octavio Getino. Ya en París y durante 8 años mi relación con Comolli se limitó a un viejo cine de la Avenue des Gobelins donde pasaban La Cecilia y a la librería del cine Olympique Entrepôt donde por azar y felicidad había encontrado y comprado dos Cahiers de cinéma que contenían sendos capítulos de la famosa serie "Técnica e ideología". Tiempo después, cuando le propuse a Comolli volver a editar la serie en su totalidad, me confesó que cuando se fué de Cahiers, enojado, quemó todos los ejemplares de la serie incluyendo los originales¹².

Conocí finalmente en persona a Comolli en uno de los eventos que organizaba Jorge La Ferla en la Alianza Francesa. Mi contacto con él- nunca se lo dije- modificó algo en mí. En relación al cine pero también a mi vida. De alguna forma volví a sentir el espíritu crítico y cierta esperanza que alguna vez tuve en mi adolescencia. Jean-Louis Comolli me acompañó de alguna manera durante más de 20 años en muestras, seminarios, publicaciones, comidas, carcajadas y amistad. En El fin de la ilusión, en su prefacio, volví a escribir la frase que me dijo al teléfono una vez Paul Virilio¹³: "los franceses lo necesitamos". La escribía para reiterar, 10 años después, que los argentinos también lo necesitamos. Unos meses más tarde Comolli nos dejaba.

Quisiera, entonces, retomar el final del diálogo del filme antes mencionado donde el actor que representa a García Oliver le dice al que representa Durruti: "con lo que él nos ha enseñado algo tendremos que hacer". Luego ambos miran por la ventana la victoria en las Ramblas de Bar-

celona. Hacer cine - nos plantea Comolli en epígrafe- es cuidar el mundo que se filma. Nuestra función - parafraseando al filósofo alemán Günther Anders- es salvar lo que aún puede ser salvado.¹⁴

1. Le dice García Oliver a Buenaventura Durruti luego de la muerte de Ascasso en el filme de JLC Buenaventura Durruti, anarquista 1999.

2. Historia(s) del cine. 1988-1998. Capítulo 4^a: El control del universo dedicado a Hitchcock. Las afirmaciones de Godard son en relación a Hitchcock. El discurso de Jean-Luc Godard se entrama con el de Alfred Hitchcock: "Algunas veces te encuentras con que un filme es contemplado únicamente por su contenido sin recurrir al estilo o a la manera en la que se cuenta la historia...".

3. Ver prólogo de Badiou, Alain. (2003). El ser y el acontecimiento. Buenos Aires: Manantial.

4. Comolli, Jean Louis y Sorrel Vincent. 2016. Cine modo de empleo, De lo fotoquímico a lo digital. Buenos Aires: Manantial. Colección Texturas. pag.174

5. Idem pag.174

6. Ver Comolli, Jean-Louis. [2010] (2016). Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología. Buenos Aires : Manantial. Col.Texturas.

7. Paz, Abel. Durruti en la revolución española. 1978. Madrid: Fundación de estudios libertarios. Anselmo Lorenzo. Boadella se inspira libremente en la biografía que hace Paz de Durruti.

8. Abel Paz señala que Durruti, Ascasso y García Oliver eran un cuerpo con tres cabezas: Durruti era apasionado, físicamente alto, robusto, disciplinado, aceptaba el sentido de la organización, no se rebelaba ante ella. Durruti era un mal orador. Era un orador de masas. No había elegancia en su retórica. Hablaba a martillazos, con frases muy cortas. Y eso a la gente les gustaba. García Oliver era un retórico de la oratoria. Hablaba muy bien. Sus discursos eran impecables pero calentaba menos a la masa. Era demasiado retórico y la gente que había allí quería oír ¡Estos hijos de puta! Ascasso era todo lo contrario. Era encicla. Delgadito. Enfermo. Había contraído una enfermedad en la cárcel: era tuberculoso. Ascasso era mas anarquista que Durruti: No siempre la organización tiene razón. A veces yo la tengo contra la organización.

9. El anarquista Errico Malatesta fué el que acuñó ese lema.

10. Ver Cine contra espectáculo.

11. Siempre decía "Ya me tomé vacaciones durante 19 años". A esa edad partió de Argelia rumbo a Francia.

12. Comolli, Jean-Louis. [2010] (2016). Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología. Buenos Aires : Manantial. Col.Texturas.

13. Ver " De la estrella al átomo: la construcción de un espectador crítico" publicado en el catálogo docBsAs 10. Catálogo de la Muestra de Documentales realizada entre el 15 y el 24 de octubre de 2010.

14. Comolli, JL (2021). El fin de la ilusión.Paradigmas, transformaciones y tensiones en la construcción del espectador audiovisual. Los polvorines: UNGS.Págs. 83.84.



Le(s) livre(s) de Comolli

El intranquilo Jean-Louis Comolli

(algunas notas sueltas en ocasión
del DocBuenosAires 2022)

Por Jorge La Ferla

Si hay algo que me irrita en la enseñanza es que conlleva no solamente la obediencia sino también la imitación. Hay una especie de contrato tácito y de conformidad entre el maestro y el alumno: "Hacé como hago yo". Estimo, por haberlo frecuentado, que el Departamento de "cine" de Vincennes escapa a ese funcionamiento especular. (...) Para el que ha conocido diversas clases de cine francesas o extranjeras en que domina a menudo el tono tibio de un saber son las aulas de Vincennes muestran un tono más vital. Se percibe una pasión por el cine que la institución universitaria no suele cultivar

Vincennes ou le désir apprendre, Alain Moreau, Paris, 1979.

Los encuentros con la palabra, imagen y figura de Comolli se fueron sucediendo a lo largo del tiempo. Todo comenzó en los años 70. Si bien nos refirió que había estado en Argentina en el año 74, hace poco lo recordábamos con Eduardo Russo, estuvo unos días en Buenos Aires buscando escenarios para lo que iba a ser su film, La Cecilia

(1975), que finalmente fue realizado en Brasil. Pero fue a finales de la década que se establecieron contactos más directos. A diez años de la creación de la Universidad de París VIII los ataques del gobierno de turno, nacional y municipal, se convirtieron en acciones políticas concretas que fueron amenazando la existencia de este centro de estudios que marcaba tendencia por sus innovadoras propuestas educacionales. París VIII había surgido como predio en medio del bosque de Vincennes luego de las revueltas de mayo del 68 que marcaron un hito para un modelo de instrucción alejado de las estructuras clásicas y conservadoras de la universidad clásica. Desde el ministerio de educación, y la municipalidad de París, se estableció un plan sistemático de propaganda para descalificar una Universidad que se había convertido en una década en un centro de atracción académico y político. La mudanza de la sede de París VIII a la periferia norte de la ciudad, en Saint Denis, implicó un violento cambio de escenario que luego culminaría con el envío de topadoras al simbólico predio situado en medio de un bosque al este de París. El grito de "Vincennes



à Vincennes se sintió en todos los espacios progresistas al cual adhirieron notables figuras de la política, el arte y la cultura. La tabla rasa edilicia no impidió que la Universidad París VIII siga funcionando, al día de hoy continúa albergando ideas, programas, profesores y alumnos de referencia. Al respecto, no podía faltar el apoyo de Comolli, quien tenía algunos vínculos con la Universidad quien se caracterizó en permanencia por sostener las causas que demandaban una acción política frente a un sistema de poder engañoso y avasallador. París VIII/Vincennes era un proyecto educativo alternativo y un experimento político anti sistema. Uno de sus notables epicentros fue el Departamento de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales que se destacó desde sus inicios el cual marcó un punto de inflexión en los estudios cinematográficos, particularmente en la vertiente documental. El equipamiento liviano, el recurso al video y al cine experimental, la práctica televisiva, la transversalidad de disciplinas teóricas y prácticas marcaron una clara distancia ideológica con el cine comercial y la televisión comercial. Un cine contra el espectáculo, del cine mismo, de la crítica de los medios masivos, de los estudios cinematográficos.

Les Cahiers du Cinéma 70's: Técnica / Ideología / Crítica. "2) La organización de la revista ha sido modificada: intervención de nuevos colaboradores, supresión de la función de redactor en jefe. Estos cambios del plan de la organización están en relación directa con las transformaciones



ideológicas y políticas expuestas en la plataforma y tienen como objetivo principal hacer funcionar la revista de manera más democrática y más centralizada." Cahiers du Cinéma Nro. 242/243, Nov 72 – Janvier 73.

Los Cahiers du Cinéma fueron variando durante los años 60. El tono amarillo clásico se volvió blanco de fondo y rojo el contenido. Ya a principios de los 70 y como se veía en las películas, los estudiantes mostraban con la mano extendida el libro de Mao, otros llevaban bajo el brazo los Cahiers du Cinéma, de diseño minimalista y sin imágenes, Jean-Louis era parte del equipo de redacción, junto a colegas muy cercanos, como Jean Narboni y Sylvie Pierre, por cierto que ambos son parte del film *À voir absolument: Dix années aux Cahiers du Cinéma*, de J.-L. Comolli (2011), con guion de Narboni y Ginette Lavigne en que se repasan y analizan aquellos notables años de la revista en que se entrevistan a sus actores y se repasan su posición frente al cine, la escritura radical y el fulgor revolucionario.

Filmar, ver y poder. Buenos Aires 1999/2002/2007. Las primeras incursiones de Jean-Louis Comolli en Buenos Aires en las que estuvimos involucrados se acompañaron de una serie de publicaciones con escritos en sendos libros, siempre acompañados por sendos seminarios en el marco de la Universidad de Buenos Aires. Fue el comienzo de una extensa saga de visitas de trabajo y de libros que luego continuaron amigos, colegas, variadas editoriales y universidades. El público, en su mayoría estudiantes de cine, asistían a las con-





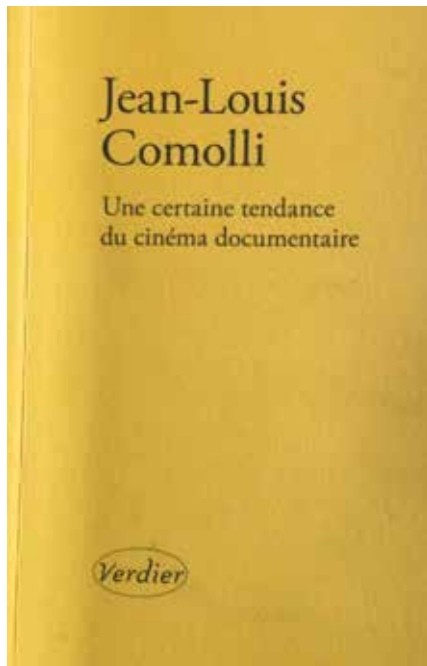
Comolli en Buenos Aires, DAC presentando la edición argentina de su libro (2016)



ferencias y consumían con pasión sus textos emblemáticos que marcan la historia del pensamiento sobre el cine. Fue en el 2019, en el marco de su querido DocBuenosAires, que se presentó la publicación *Robert Kramer. Cineasta americano* en la que Jean-Louis aporta el notable prólogo, "El intranquilo cine de Robert Kramer", al libro de Gabriel Boschi, quién en un texto anterior, analizaba las ideas y los cruzamiento de ambas obras: "Robert Kramer. Jean-Louis Comolli. Sujetos militantes."

Entre muchos, luego vinieron otros dos volúmenes centrales. Por una lado la serie histórica de técnica e ideología, en que el aparato cinematográfico es catalogado y desarmado en sus efectos ideológicos como parte del sistema de representación del sistema en su función de espectáculo. Y una obra reciente, junto a Vincent Sorrel, un escrito inaugural que abarca la cuestión de la imagen digital, el simulacro del cine, y sus usos a partir de un detallado recorrido por la esencia del soporte informático que es de recordar no se originaría como aparato audiovisual, sino como máquina de cálculo.

"Mi papá, Luis, llamado Loulou, había casi llegado a los 94 años. Pienso a las músicas que él amaba. No pondríamos música en su funeral. El aire de las campanas de Lakmé cantado por Lilly Pons en 1935 (él tenía veinticinco años), Piaf, Cavalleria rusticana el gran Carusso Mi padre amaba la ópera, la opereta, el canto. El cuerpo en la música. Verdi. Algunas cosas de una Italia a la vez perdida y desconocida. Mi padre y su madre Anna eran nacidos en Argelia, pero el resto de la familia Comolli habrá estado exilada dos veces. De Italia en Argelia, de Argelia en Francia. Yo, me decía: una vez que dejamos Argelia, ¿cómo es que no volvimos hacia Italia en vez de Francia?" Une Terrasse en Algérie, Verdier, Lagrasse, 2018. Fue en Buenos Aires, tras la proyección y análisis de *Berlín 10/90*, Robert Kramer (1990) en la Alianza Francesa que Comolli se refirió a lo complejo que podía ser ponerse en escena, considerando la presencia de un realizador, detrás y frente a cámara, el propio cuerpo filmado. La referencia era Robert Kramer, quién a lo largo de sus filmes, ya sea ficciones o documentales, fílmico o video, conseguía ponerse en cuadro, en imagen y palabra. Y Comolli fue incluyéndose en el cuadro, y en el sonido, en instancias que la puesta del yo no es anecdótica sino operativa, en cuanto a una confrontación entre el detrás y el frente a cámara. La



Comolli y Jacques Lemièr, Citéphilo (2001)

última utopía. *La televisión según Rossellini* (2006) es precisa en cuanto a la imposibilidad de filmar a Rossellini, siendo Comolli quien deambula por el campo de la imagen, en diálogo con Rossellini, reconstruido en palabra y presente en el desencuadre.

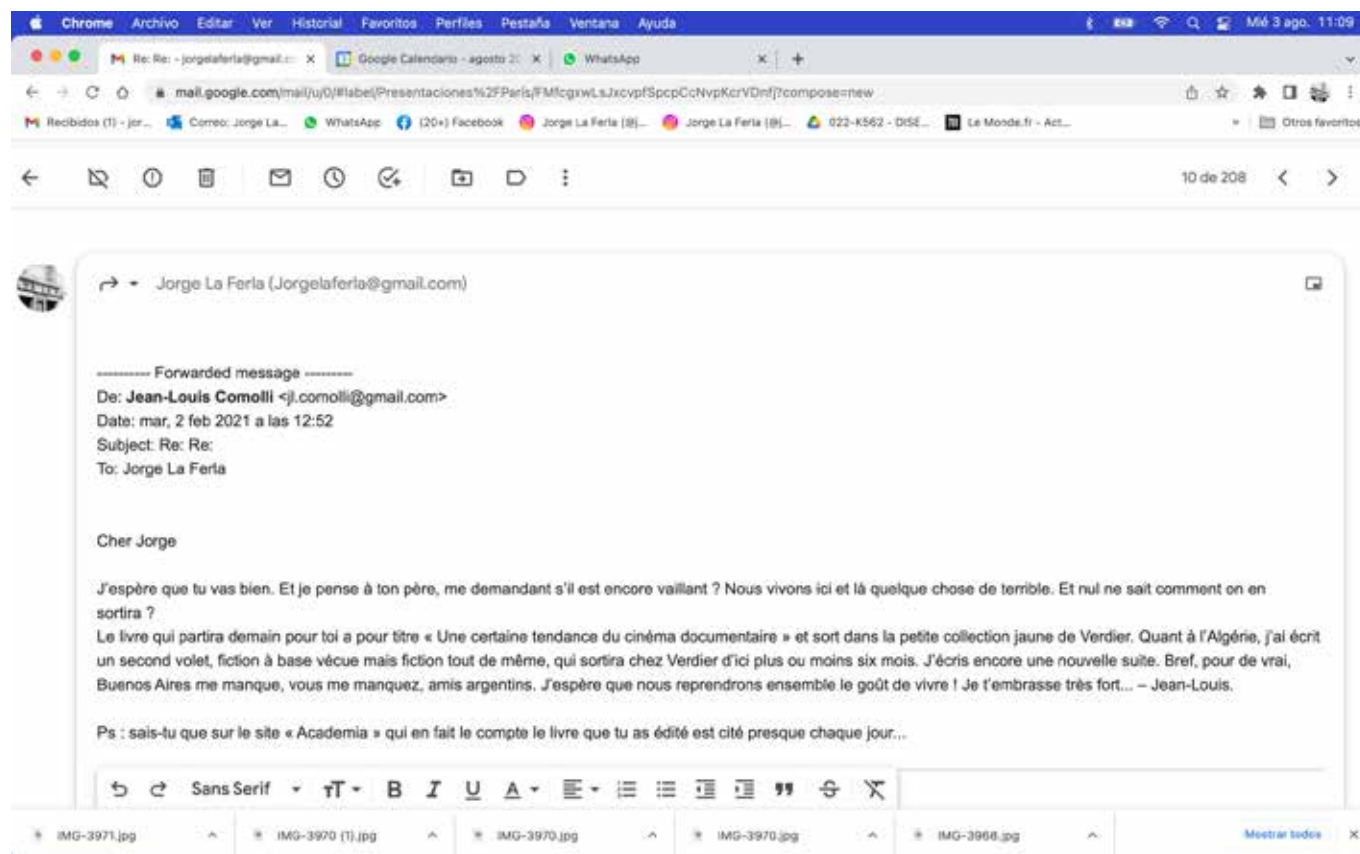
"Viniendo de un momento de la historia de los pensamientos y de las pasiones políticas en que la preocupación de la contradicción era primordial, en que el pensamiento dialéctico del conflicto se había vuelto una obsesión, escribo en otro tiempo, antes y durante la pandemia, entre dos confinamientos, en que todo me parece a la vez como falto de realidad y por otro demasiado lleno. Las antiguas contradicciones no han desaparecido, más bien al contrario, nuevos conflictos las han recubierto y tal vez absorbido o las han hecho perder de vista. La guerra está por todos lados, la paz en ninguno (...) En esta actualidad de pandemia, los festivales que se encargan de exponer a través del mundo el cine documental han cedido todos frente al atractivo de la pequeña pantalla (...) La pequeña pantalla es una jaula donde los films dan vueltas en círculos. El cine se inclina hacia un solo lado, el de la distracción no el de la transfiguración, el film no es más que una continuación de imágenes que se mueven y de sonidos que vibran para distraer. Yo digo sí, de acuerdo, entonces dejemos de lado lo que conlleva el nombre histórico del cine. Porque las pequeñas pantallas destruyen la relación de las espectadoras y los espectadores con el cine. Las pequeñas pantallas se exoneran y nos exoneran

de la historia del cine." Une certaine tendance du cinéma documentaire, Verdier, Lagrasse, 2021.

Siempre activo en todo momento, Comolli deja varios escritos, entre los cuales "Una cierta tendencia del cine documental", así como la continuación de Una terraza en Argelia relato autobiográfico que se convertiría en ficción, así mismo queda el proyecto documental que quería realizar en Argentina, con el acompañamiento y producción de Carmen Guarini.

"Estamos viviendo algo terrible. Y nadie sabe como saldremos. El libro que sale mañana se titula "Una cierta tendencia del cine documental" y saldrá en la pequeña colección amarilla de Verdier. En cuanto a Argelia, estoy escribiendo una segunda parte en base a cosas vividas, aunque ficción, que saldrá en la editora Verdier de acá a más o menos seis meses. Y escribo también una nueva continuación. En resumen, de verdad, Buenos Aires me hace falta, ustedes me hacen falta, amigos argentinos. ¡Espero que retomemos juntos el gusto de vivir!" 02/02/21

Pérdida irreparable, un privilegio haberlo conocido y mantener una amistad a lo largo de estas décadas, aún mejor, su recuerdo y su inmensa obra.



Bibliografía citada:

Une certaine tendance du cinéma documentaire, Jean- Louis Comolli, Verdier, Lagrasse, 2021

Cine contra espectáculo. Técnica e ideología (1971-1972), Jean-Louis Comolli, Manantial, Buenos Aires, 2010.

Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital, Jean-Louis Comolli, Vincent Sorrel, Manantial, Buenos Aires, 2016.

Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine, Jean-Louis Comolli, Editorial Simurg/Cátedra La Ferla-U.B.A., Universidad de Buenos Aires, 2002.

Medios Audiovisuales. Ontología, Historia y Praxis, Libros del Rojas/Eudeba, U.B.A., Buenos Aires, 1999.

Une terrasse en Algérie, Jean-Louis Comolli, Verdier, Lagrasse, 2018

Ver y Poder: La inocencia perdida, Jean-Louis Comolli, Nueva Librería, Buenos Aires, 2007.

Robert Kramer. Cineasta americano, Gabriel boschi, Sans Soleil, Buenos Aires, 2019

Territorios Audiovisuales. Cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediático, La Ferla, J. y Reynal, S. (comp.), Librería, Buenos Aires, 2012.

Vincennes ou le désir d'apprendre, (Marie-Louise Azzoug Coord.), Alain Moreau, Paris, 1979.

Cahiers du Cinéma, Nros. 242/243, 11/72 – 01/73.

Obras citadas:

La Cécile, Jean-Louis Comolli, co-guion de Eduardo De Gregorio (1975)

À voir absolument: Dix années aux Cahiers du Cinéma, de J.-L. Comolli, guión de Ginette Lavigne y Jean Narboni (2011)

Cinéma documentaire, Fragments d'une histoire, J.-L. Comolli (2014)

La dernière utopie: La télévision selon Rossellini, J.-L. Comolli (2006)



Argentina | 2022 | 4'

Comolli 8

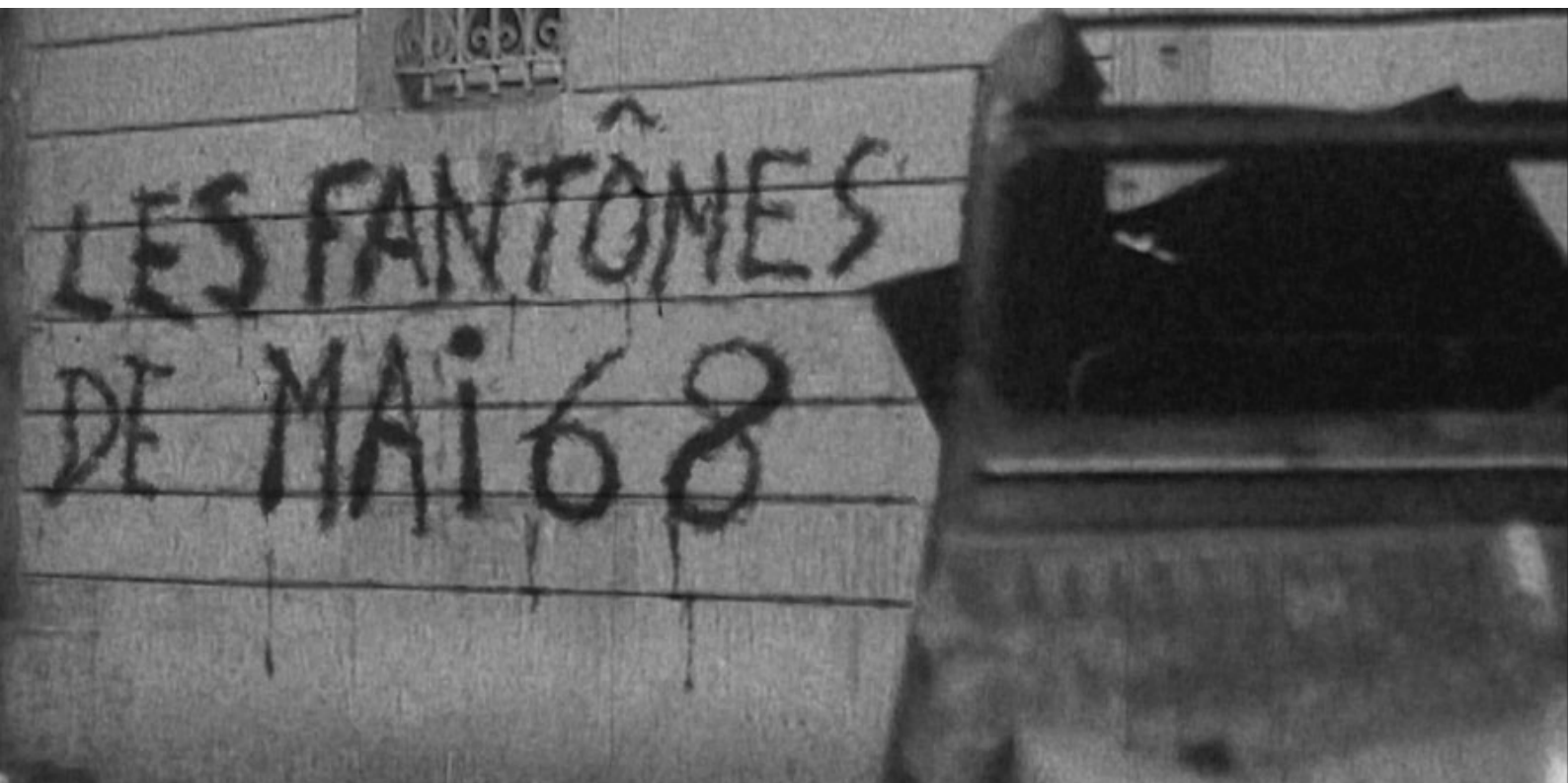
Dirección Ernesto Baca y Cecilia Fiel.
Fotografía Ernesto Baca. **Edición** Ernesto Baca.
Sonido Cecilia Fiel. **Producción** Cecilia Fiel.

Compañía productora Kaumodaki Films.
Con/Intérpretes Alicia Bermolen.

En noviembre de 2013, Jean-Louis Comolli visita Buenos Aires y entre algunas de sus actividades dio una charla. El audio de este breve retrato (analógico) proviene de esa conferencia en la que el crítico y cineasta francés anuncia una nueva guerra donde las imágenes son decisivas, pues la matriz y el régimen de producción de todo el capitalismo actual se erigen en imágenes. La prédica del sabio radica en reconocer que existe un tipo de imagen –la cinematográfica– que no pertenece a la voluntad de aceleración del mercado, y es eso justamente lo que Fiel y Baca prodigan visualmente al componer muchos planos cortos en los que se ve a Comolli hablar y firmar libros a sus lectores, como también fragmen-

tos de una entrevista en papel publicada en un semanario cultural, siempre en contrapunto con otros planos sugestivos, como los que finalizan el corto y tienen lugar en Mar del Plata, momento en que el sonido del mar reemplaza amablemente a la voz del viejo guerrero.

(Roger Koza)



Francia | 2018 | 58'

Los fantasmas de mayo del 68

Les Fantômes de Mai 68

Dirección Jean-Louis Comolli, Ginette Lavigne.
Imagen Michel Andrieu, Jacques Kébadian.

Montaje Ginette Lavigne. **Sonido** Guillaume Solignat.
Producido por INA.

Jacques Kébadian y Michel Andrieu filmaron las imágenes que compondrían su documental *Le Droit à la parole* en 1968. Cincuenta años después, esas imágenes se entretienen con fragmentos de noticiarios televisivos y otros registros de la sublevación. Las huellas de los hechos, ensamblados por el virtuoso montaje de Lavigne, despiertan los fantasmas sobre los que Jean-Louis Comolli conjura con sus palabras, invocando a la vez los poderes espectrales del cine. Las voces de fantasmas que rondan a estas imágenes de mayo son las de Lavigne y del cineasta y actor Saguenail, quien lee el texto meditativo de Comolli sobre las imágenes capturadas por Kébadian y Andrieu en el curso de los acontecimientos.

En cuanto a Lavigne, en su voz encarnan extractos de Jean-Christophe Bailly, Maurice Blanchot y Daniel Bensaïd. Los fantasmas del 68 evocan en las imágenes sus lazos con otras latitudes, sacudiéndose el polvo del tiempo, rechazando su reducción a mercancía y, en momentos memorables, dejando asomar destellos de perentoria belleza

(Eduardo A. Russo).



Francia | 2020 | 90'

Nicolas Philibert, azar y necesidad

Nicolas Philibert, hasard et nécessité

Dirección y Guion Jean-Louis Comolli.
Producción Gérald Collas. **Imagen** Jacques Besse.

Montaje Ginette Lavigne. **Sonido** Guillaume Solignat.
Producido por INA (France), Cine+, TV5 Monde.

El azar y la necesidad que enuncia el título del nuevo film de Jean-Louis Comolli también son consubstanciales al hecho de que esta película forme parte de la edición del 20 aniversario del DocBuenosAires. Sus tres hacedores forman parte indisoluble de la experiencia del Doc en sus primeras dos décadas de existencia. En primer lugar, el sujeto del film, el gran cineasta Nicolas Philibert, fue objeto de una retrospectiva en 2003 en la que presentó personalmente su film más famoso, *Ser y tener*. Luego, aunque ya no regresó, envió generosamente *Regreso a Normandía* (2007), *Nénette* (2010, ¡en estreno mundial!) y *La Maison de la radio* (2013). Siempre alegre, campechano pero no por ello menos preciso e incisivo en el análisis cinematográfico, el propio Comolli estuvo en el Doc en un par de oportunidades iluminándonos con sus películas, sus libros y sus clases magistrales. Y el productor Gérald Collas acompañó al Doc en el 2015 con una selección de sus trabajos menos conocidos y más arriesgados, entre ellos algunos, una vez más, de Comolli. Era casi una necesidad reunirlos para celebrar los 20 años de la muestra y el azar

lo hizo posible. Por lo demás, se trata de uno de esos inefables diálogos socráticos que Comolli establece magistralmente con sus colegas, logrando extraer con su mayéutica lo mejor de cada uno de ellos. Él sabe bien —y aquí lo repite, como un imperativo ético— que la pregunta fundamental del cine documental es “¿cómo filmar al otro?” Y Philibert va respondiendo una a una con sus películas y sus personajes, ya sean los internos de un hospital neuropsiquiátrico en *La Moindre des choses* (“llevan el sufrimiento inscripto en el cuerpo”, dice), la orangutana protagonista de *Nénette* (“un film sobre la mirada”), los niños de *El país de los sordos* (“un film sobre el sonido”) o por el contrario los artífices de *La casa de la radio* (“una película sobre la circulación de la palabra”). Nada del mundo parece ser ajeno al cine de Philibert, que mantiene su curiosidad intacta.

(Luciano Monteagudo).



Francia | 2021 | 57'

Una cierta tendencia del cine documental

Une certaine tendance du cinéma documentaire

Realizado por Ginette Lavigne, JB. Delpias.

Producción Citéphilo.

Hacia fines de 2021 por Citéphilo-Encuentros Filosóficos anuales de la región Hauts-de-France, Jean-Louis Comolli es invitado a presentar su último libro *Una cierta tendencia del cine documental*. Imposibilitado de viajar a Lille debido a su estado de salud, Jacques Lemiére (miembro del Instituto de Sociología y Antropología de la Universidad de Lille, y responsable del arte del cine en Citéphilo) decide ir a su encuentro y entrevistarle en su hogar en París, para luego poder presentar este diálogo en dichas jornadas. Registrado y editado por Ginette Lavigne (amiga de Jean-Louis pero también montajista y codirectora de varias de sus obras) nos llega esta excepcional conversación, en la que Comolli pese a la fragilidad de su salud, se luce en toda su sagacidad y originalidad reflexiva, otorgándonos casi una hora de su brillante pensamiento. Jean-Louis Comolli escribió este libro en el verano posterior al primer confinamiento de la pande-

mia, del que también nos contará cómo paralizó el cine. Hace balance del estado actual del cine documental, que "quería ser fruto de una artesanía furiosa, alejada del mercado". "Esta libertad de forma, las televisiones, los principales financiadores, ya no la quieren. (...) Es imprescindible una cierta tendencia al conformismo. Habría que cumplirlo y engañarlo haciéndolo pasar por "nuevo". En los años 80 abandoné el cine de "ficción" y preferí los documentales por su libertad. Es en el documental que la palabra filmada cobra fuerza y belleza, que los cuerpos filmados, sean los que sean, adquieren una dignidad, esa de la que se burlan los servidores del mercado".

DOC BUENOS AIRES

22° Muestra Internacional de Cine Documental
Del 24 al 28 de agosto de 2022



DOCMONTEVIDEO



PITCHING



MEETINGS



SEMINARIOS

www.docmontevideo.com

MERCADO FORMACIÓN NETWORKING

ORGANIZAN

DOCM

icauy
ay **cau**
Directorio del Cine y Audiovisual Nacional

 **Uruguay
Audiovisual**

mec

 **Intendencia
de Montevideo**

SEDE


SOLIS

