



DOC BUENOS AIRES

**26° MUESTRA INTERNACIONAL
DE CINE DOCUMENTAL**

Del 18 al 23 de agosto de 2026

DOC BUENOS AIRES

26° Muestra Internacional de Cine Documental
Del 18 al 23 de agosto de 2026

Staff

Dirección General: Carmen Guarini
Director Artístico: Roger Koza
Producción General: Fernanda Otero
Asistente de Producción: Lena Guarini
Prensa y Comunicación: Rolando Gallego
Tránsito de copias: Sendfiles
Traducción y subtitulado: Roger Koza
Edición de catálogo: Julia Pedulla
Coordinación catálogo: Carmen Guarini
Reseñas: Oscar Cuervo, Tomás Guarnaccia, Roger Koza, Lucía Requejo, Eduardo Russo, Iván Zgaib.
Diseño web: Julia Pedulla
Trailer DocBuenosAires: Alejandra Almirón
Foto tapa catálogo: Alejandro Fernández Mouján.

Agradecimientos

Marcela Casinelli
Antoine Sebiré
Luciano Monteagudo
Eduardo Russo
María Iribarren
Cecilia Pochat
María Marta Antin
Horacio Maldonado
Víctor Dínenzon
Juan Colla
Matías Arilli
Martin Gamaler
Martín Chirinos
Ulises Rodriguez
Tatiana Rios
Sebastián Artero
Iván Zgaib
Lucía Requejo
Héctor Godino
Oscar Cuervo
Pedro Noel Doreste Rodríguez
Sebastián Artero
Adrián Tesolini

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: Julieta Laucella.
Técnica de proyección: Carolina Rolandi.

DAC - Directores Argentinos Cinematográficos
Presidenta: Carmen Guarini
Secretario General: Horacio Maldonado
Tesorero: Víctor Dínenzon

Cinemateca Argentina
Presidenta: Marcela Cassinelli

Mecenazgo Cultural

Embajada de Francia
Embajadora de Francia en Argentina:
Romain Nadal

Institut Français d'Argentine
Consejero de Cooperación y de Acción Cultural y
Director del Institut Français d'Argentine:
Frédéric Depetris
Agregado Audiovisual Regional: Antoine Sebire
Adjuntos para la Cooperación Audiovisual:
Alain Maudet, Martina Pagnotta

Índice

Textos introductorios	5
Película de apertura	10
Película de clausura	14
En nuestro tiempo	18
La política de los autores: Retrospectiva Tsai Ming-Liang	34
Nosotros en lo real	45
Premio Doc Buenos Aires a la trayectoria	57
La presencia del pasado: Las películas de DIVEDCO	60
Actividades especiales	69

Cine de lo real: la mirada indiscreta

Millones de fotografías, videos y transmisiones de todo tipo y formato circulan cada día por múltiples plataformas y soportes digitales que han convertido la visualidad en el lenguaje dominante de nuestra época. Sin embargo, esta proliferación no necesariamente implica una mayor comprensión del mundo. Por el contrario, la sobreabundancia visual suele producir un efecto paradójico: cuanto más vemos, menos tiempo tenemos para mirar; cuanto mayor es nuestro acceso a los acontecimientos que nos traen esas imágenes, más difícil resulta construir una experiencia significativa de ellos. Hoy, todo parece ser efímero y transcurrir a gran velocidad.

En este contexto, el cine de lo real adquiere una relevancia singular. Lejos de quedar desplazado por el flujo incesante de imágenes contemporáneas, emerge como una práctica capaz de resistir la aceleración, la fragmentación y el consumo instantáneo de la información audiovisual. Allí donde las imágenes circulan descontextualizadas y de manera efímera, el cine propone duración, atención y pensamiento. Allí donde predomina la reacción inmediata, ofrece la posibilidad de una experiencia reflexiva y crítica.

Hablar hoy de cine de lo real supone, antes que nada, asumir una definición abierta. No se trata de un género delimitado por reglas estables ni de una categoría capaz de contener una única forma de representación. Es, más bien, un territorio de exploración donde confluyen películas, miradas, lenguajes y procedimientos diversos que comparten una misma inquietud: interrogar la relación entre el cine y el mundo.

Fiel a ese espíritu que nos guía desde nuestros comienzos, DocBuenosAires vuelve a reunir obras que expanden los límites del documental, el cine ensayo, la experimentación y las formas híbridas. La programación convoca tanto a realizadores que participan por primera vez como a cineastas cuyo recorrido el festival ha acompañado a lo largo de los años. Nos interesa dar cuenta de esas trayectorias y de obras que, por lo general, no alcanzan las grandes salas ni encuentran espacio en las plataformas. Las decisiones comerciales de los circuitos de exhibición y las decisiones curatoriales de los festivales no siempre son generosas ni abiertas a aquellas películas que transitan los caminos del cine ensayo, la experimentación o la hibridación.

Por eso, nuestro compromiso sigue siendo acompañar un cine que rara vez encuentra espacios de circulación, pero que mantiene intacta su capacidad para abrir preguntas, descubrir nuevas sensibilidades y recordarnos que, aun en tiempos de saturación visual, el cine continúa siendo un espacio privilegiado para la poesía.

Este año tenemos, además, el privilegio y el honor de presentar un foco dedicado a parte de la obra de uno de los directores contemporáneos más audaces, un cineasta que desafía muchas de las convenciones que hoy propone el espectáculo cinematográfico. Me refiero al director taiwanés Tsai Ming-liang. Agradecemos muy especialmente a la Oficina Comercial y Cultural de Taiwán por su inestimable colaboración para hacerlo posible.

Sus películas reafirman de manera singular uno de los conceptos que guían nuestro festival: frente a la saturación visual, propone duración; frente a la velocidad, contemplación; frente a la explicación,

presencia. Su cine no intenta mostrarnos más, sino enseñarnos a mirar de otro modo.

Como todos los años, cada película ha sido cuidadosamente seleccionada por el criterio y el compromiso artístico de Roger Koza, componiendo, a través de ellas, un particular panorama del estado del mundo. Para nosotros, un festival debe contribuir tanto a la comprensión de los conflictos que atraviesan nuestro presente como a la posibilidad de acercarnos a su belleza y a su humanidad.

La sección *Nosotros y lo real* vuelve a otorgar el espacio que merece a nuestra producción local, tan asediada en estos últimos años por la antipolítica cultural del actual gobierno. Por fortuna, la creación y el talento de nuestros directores y directoras no retroceden; muy por el contrario, se afirman con una inteligente y singular belleza poética. Son películas que recorren un pasado que se espeja en nuestro presente y que, al mismo tiempo, se internan en los enigmas de un estado de cosas que, desde lo personal, se abre a una reflexión sobre el conjunto de nuestra sociedad y sobre su descomposición.

Este año tendremos también el honor de otorgar el Premio DocBuenosAires al director Alejandro Fernández Mouján, cuyo compromiso político se reafirma en cada una de sus obras y pone de relieve, al mismo tiempo, su talento narrativo y cinematográfico.

Descubriremos también algunas filmografías secretas, como la de DIVEDCO, un conjunto de películas que nos permiten conocer una experiencia fundamental de la historia cultural de Puerto Rico y recordar que la isla resistió al colonialismo de Estados Unidos, construyendo un país con sueños propios que fueron tempranamente sojuzgados.

Tendremos, además, algunas actividades especiales y sumamos este año, para nuestra alegría, una nueva sala de cine: Cacodelphia. Nuestro agradecimiento a su responsable, Pablo Mazzola, por abrirnos sus puertas y acompañar esta nueva edición.

Muchas gracias también a los directores y directoras extranjeros que estarán presentes en esta edición acompañando sus películas y que, generosamente, teniendo en cuenta los límites de nuestros recursos, han decidido venir a sostener y acompañar nuestro festival.

Llega también el momento de agradecer, como cada año, a las instituciones y a las personas que, con su apoyo, hacen posible la existencia del DocBuenosAires.

En primer lugar, a Mecenazgo, cuyo aporte se ha vuelto vital ante la ausencia de apoyos por parte del Instituto de Cine. A la Sala Leopoldo Lugones y a la Cinemateca Argentina, que nos acompañan desde nuestra primera edición. Un reconocimiento especial a la Embajada de Francia en Argentina y a su Agregado Audiovisual. Nuestro agradecimiento particular a DAC — Directores Argentinos Cinematográficos — y a todo su equipo de producción. Gracias también a SendFiles, que desde hace algunos años acompaña nuestro delirio.

Y muchísimas gracias a todo el equipo humano: pequeño en número, pero enorme en la energía y el compromiso que pone para sostener esta utopía que es nuestro festival. Gracias a Roger Koza, Fernanda Otero, Rolando Gallego, Julia Pedulla, Lena Céspedes, Alejandra Almirón, Juan Colla, Matías Arilli, Martín Gamaler y Eduardo Russo.

Gracias también a Saula Benavente, Cecilia Pochat,

Michelle Jacques-Toriglia, Diego Brodersen y Marcela Casinelli, y un agradecimiento muy especial a los proyectoristas de la Sala Lugones, cuya tarea silenciosa y fundamental hace posible que las películas lleguen a la pantalla tal como fueron concebidas.

Quizás me esté olvidando de algunos amigos y colaboradores que ya son parte de la historia y de los afectos del Doc. Les pido disculpas. Sepan que están en nuestro corazón y que les agradecemos profundamente su apoyo.

Solo me resta desearle al público fiel que nos acompaña año tras año que disfrute de esta 26.^a edición. Una vez más, los invitamos a encontrarnos en las salas, a detenernos frente a las imágenes y a darnos el tiempo necesario para mirar. Quizás en estos tiempos de velocidad y saturación, detenernos a mirar sea también una forma de resistencia.

Carmen Guarini

La materia de la fraternidad

¿No debería redactar velozmente un par de párrafos para decir lo que se dice siempre en una gacetilla de prensa? Pero decir poco y nada, malgastar una ocasión pública para comunicarse, resulta, siempre y sobre todo hoy, inadmisibile. Llegados acá, hay que decir lo que se piensa, tal vez con modestia, pero sin vergüenza y con el único anhelo de ser escuchado. Tomar la palabra hoy es, también, intentar conjurar la carencia de significado del discurso mitológico de quienes hablan sin pensar, reproduciendo sin conexión sintáctica automatismos que no les pertenecen, y sueltan con furia bestial datos fantasiosos no ya para evitar el esfuerzo o el compromiso de decir algo, sino porque no pueden hacer otra cosa.

Para comenzar, una cita de un poeta olvidado. ¿Un poeta? ¿Por qué no la palabra de un cineasta? Como nadie lo ha dicho mejor que él, lo dicho vale para el cine y no solamente para la poesía y otros modos de expresión literaria. Escribió Ósip Mandelshtam: "Así, en poesía se destruyen los límites de lo nacional y, los elementos de un idioma intercambian saludos con los de otro pasando por encima del espacio y del tiempo, pues todas las lenguas están unidas por un vínculo fraternal, que se fortalece en la libertad y la domesticidad de cada una de ellas, y dentro de esta libertad son fraternalmente afines, y, cada una desde su propia casa, se llaman unas a otras". ¿No es exactamente lo que dice el poeta ruso lo que puede pasar con las películas en un festival?

He aquí el criterio de programación. Una secreta fraternidad une las películas; el montaje selectivo de quien programa aquí consiste en ir reconociendo lo que las películas dicen al unísono sin decir exactamente lo mismo pero orientadas hacia la posibilidad de una vida a la que pueda asignársele

un rasgo innegociable: la decencia. Basta empezar con *Un calendario incompleto* y terminar con *El hogar fue sepultado en esa tierra que nunca pudimos encontrar* para asir qué se ha intentado señalar con la cita reciente y el párrafo en curso. Las películas mencionadas no son títulos condescendientes para las consuetudinarias ceremonias de apertura y clausura. Principalmente, en ambas se cifra nuestra posición. Y al decir esto incumbe aclarar que dichas películas no solamente plasman una visión del mundo, sino que también son ejemplos sustantivos de qué significa hoy concebir una poética en el cine. Es un privilegio poder abrir con la película de Sanaz Sohrabi y cerrar con la de Deimer Quintero Vertel.

En esta edición, hay varios títulos que retienen una memoria de una vida que pudo ser y no fue, películas que vuelven sobre episodios de la historia, lo que no significa que el debilitamiento o la disolución de una experiencia utópica estén cancelados. Otras se ciñen a alguien o algo; los retratos abundan en nuestra propuesta de 2026. Que nuestro foco mayor esté dedicado a Tsai Ming-liang y sus películas que no pueden ser calificadas de ficción es un motivo de alegría. La Embajada de Taiwán nos ofreció hacer algo juntos, y nosotros elegimos a Tsai sin ninguna vacilación, porque es uno de los maestros del cine contemporáneo, uno de aquellos que trabaja en dirección opuesta a la compulsión de aceleración de las imágenes y los sonidos. Si las dos categorías que definen la experiencia en sí, en el cine y fuera de él, son el tiempo y el espacio, tales categorías son además los temas de su cine.

En esta edición, empezaremos a contrarrestar un déficit involuntario que por falta de recursos no

habíamos podido sortear en ediciones precedentes. Para cualquier festival que se precie, revisar momentos históricos del cine que poco se conocen es un imperativo. ¿Quiénes entre nosotros están al tanto de las películas que se hicieron bajo la égida de la División de Educación a la Comunidad (DIVEDCO) en Puerto Rico al promediar la mitad del siglo pasado? Todo parecía posible, de Ramón Rivera Moret, reconstruye aquella época y analiza desde nuestro tiempo las condiciones de posibilidad iniciales y las razones del fin de esa pequeña utopía cinematográfica. Quien vea ese film se dará cuenta de inmediato de que aquellas películas provienen de un tiempo y un lugar en los que el cine podía hacer avanzar la Historia y proyectar un modo de vida signado por el resplandor de la justicia. Lo glorioso es que muchas de las películas citadas en ese documental reciente se podrán ver en esta edición. Este hecho, por sí solo, justifica la edición.

Casi todo lo que se verá en el Doc Buenos Aires de 2026 no ha sido detectado por el radar de las plataformas, ni siquiera por el de aquellas que se atribuyen la soberanía de los así llamados "cine de autor" o "cine de arte". Dada la visibilidad tenue que tiene el cine de lo real, la mayor responsabilidad que tiene un espacio como el nuestro es justamente reunir lo mejor del cine contemporáneo en materia documental y ponerlo a disposición. Ojalá se sumen nuevos espectadores, ojalá regresen también nuestros fieles cinéfilos de siempre. Cualquier película que vean con nosotros dará luz a sus días.

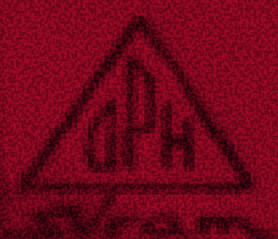
Roger Koza

01.

مؤتمر البترول العربي

الأول

FIRST
ARAB PETROLEUM
CONGRESS



PELÍCULAS
DE APERTURA





Joshua Oppenheimer | Dinamarca, EE.UU., Suecia | 2026 | 23'

(The Revolution Against Death)

La revolución contra la muerte

Dirección Joshua Oppenheimer. **Fotografía** Svetlana Cvetko.
Edición Niels Pagh Andersen. **Sonido** Henrik Garnov.

Producción Joshua Oppenheimer, Signe Byrge Sørensen.
Compañía productora Final Cut For Real.

Hay dos fantasías recientes y recurrentes entre los más ricos de nuestro tiempo: dejar la Tierra, después de haberla destruido, y vivir en otros territorios de la galaxia; vencer el envejecimiento e incluso la propia muerte. En cierta forma, *The End*, el musical de Oppenheimer estrenado dos años atrás, se ocupaba de lo primero; en este breve ensayo se concentra en personas que intentan doblegar el paso del tiempo en sus cuerpos en el contexto del festival anual denominado Revolution Against Aging and Death, de cuyo nombre el cineasta toma el título dejando afuera *aging* ("envejecimiento"): un matrimonio ingiere pastillas para todo lo imaginable que les garantice longevidad; un hombre mayor se esfuerza como si tuviera 30 años en el gimnasio; otro hombre que padece de párkinson busca auxilio en dudosas terapias y muchos otros hombres y mujeres escuchan atentamente a los expertos que cuentan sobre los presuntos avances en epigenética, medicina molecular, salud ósea y otros tópicos de la misma índole. El retrato es el de una cultura general del autoengaño, inscripta en una matriz de consumo y matizada por una difusa inclinación teológica enraizada en una ideología delirante que calamitosamente ordena el mundo contemporáneo, y no solamente en Estados Unidos. En este sentido, más allá de la

diferencia ostensible entre esta película y las anteriores de Oppenheimer, el eje de análisis prioritario pasa por observar la capacidad cognitiva colectiva de sostenerse subjetivamente en una ilusión documentando el ejercicio cotidiano por certificar una fantasía sin reírse de los implicados, incluso si la puesta en escena los detalla como sujetos cautivos en supersticiones variopintas. El contraste retórico elegido por el cineasta no consiste en desdecir a sus personajes. Prefiere otra táctica, más poética que dialéctica, porque al intercalar secuencias extraídas de materiales de archivo del cineasta holandés Jan van IJken dedicados a la indagación cinematográfica de la vida microscópica – secuencias intervenidas por la voz y la música del georgiano Hamlet Gonashvili –, la frágil vida de los diminutos seres vivos vistos en el microscopio no es tan diferente a la de los protagonistas que luchan, en vano, contra la muerte.

(Roger Koza)



Sanaz Sohrabi | Canadá, Irán, Turquía, Venezuela | 2026 | 77'

(An Incomplete Calendar)

Un calendario incompleto

Dirección Sanaz Sohrabi.

Todo empezó en 1951, cuando Mohammed Mossadegh visitó el Cairo y confirmó que su predica acerca de la nacionalización del petróleo en su país no solamente era el primer paso para la conquista de la autonomía de Irán, sino la de todos aquellos países que habían sido colonia de alguna nación europea. Ese esplendor potencial de libertad económica y política, que alcanzó a institucionalizarse en la Organización de Países Exportadores de Petróleo al inicio de la década siguiente, fue mucho más que una alianza económica. Se trataba de una vibración conjunta entre países diversos (Yemen, Libia, Irán, Irak, Egipto, Venezuela, Irán, entre otros), un ejemplo de solidaridad transnacional. Eso sintió Eduardo Prato Moros cuando le propuso a Teresa Jaén trabajar sobre un repertorio de temas musicales de los países de la OPEC, interpretados con instrumentos diversos y, por supuesto, en el idioma original. De pronto, el Coro de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela podía cantar en yoruba, farsi o español. Lo que se desprende de este cruce entre petróleo y notas musicales es un mundo que pudo haber sido, un desvío momentáneo de la modernidad europea y sus trampas, en dirección hacia otra noción de lo moderno; no sucedió, y las razones son varias y se adivinan en el trasfondo de la guerra entre Irán e Irak, cara

visible de la derrota. La memoria utópica de ese episodio poco representado en el cine es resucitada por Sohrabi con la elegancia y el rigor requeridos. Basta detenerse en el empleo de las estampillas de la época como glosa de un imaginario para darse cuenta de la audacia estética y conceptual de este prodigio en microhistoria. ¿Y qué decir del esbozo de Sohrabi acerca de una teoría de la traducción que concibe una zona de intersección de todas las lenguas? De esta conjetura establece una relación entre una lengua y otra, y extiende ese peculiar modo de vínculo entre sonido e imagen, que en ambos casos cimentan la memoria común.

(Roger Koza)

Institut français

El Cine

CINE FRANCÉS
Difusión mundial
de todos los tipos
de cine

**CINE DEL
MUNDO**
Apoyo a
los jóvenes
cineastas

**APRECIACIÓN DEL CINE
PARA PÚBLICO JÓVEN**
Películas y herramientas
pedagógicas innovadoras

CINE AFRICANO
Una colección única en el mundo

02.

PELÍCULAS DE CLAUSURA



Deimer Quintero Vertel | Colombia | 2026 | 92'

El hogar fue sepultado en esa tierra que nunca pudimos encontrar

Dirección, guion y fotografía Deimer Quintero Vertel.

Edición unSolnegro, Deimer Quintero Vertel, Juan Cañola, Carolina Mejía Salazar.

Sonido Abel Villa Romero, Santiago Gallego Escudero, Deimer Quintero Vertel, unSolnegro.

Música Jaime Carvajal Giraldo.

Producción Carolina Mejía Salazar, unSolnegro, Deimer Quintero Vertel.

Compañía productora Archipiélago Sonoro.

Los muertos son obstinados: regresan como pueden; a veces en los sueños, en los intersticios del pensamiento, en instantes de distracción, o en una hora de recogimiento en que la contemplación del cielo es como una plegaria. En el cine, los muertos se pixelan, pero, curiosamente, pueden tomar la palabra. Es que en la película de Quintero Vertel hay una historia recurrente sobre dos perros que llevan el nombre de estaciones opuestas: Invierno y Verano; puede que ese recuerdo le pertenezca a Carlos, quizás a Lucho, o a tantos otros que han sido víctimas de la violencia política en Colombia. ¿Paramilitares? ¿Narcos? ¿Guerrillas? Nadie debería morir; los enfrentamientos armados son signos de una claudicación, un déficit amargo de la racionalidad política. Hay en este film delicadísimo una escena de espanto que se ve en dos ocasiones: los militares llegan al pueblo, alteran la serenidad. El miedo es ubicuo. Hay otro pasaje aún más estremecedor, también con militares, aunque no parece ocurrir nada. Es el único momento en que hay un cambio sustantivo en la naturaleza de las imágenes

que de principio a fin están determinadas por una lógica de disolución. El pasado se repite sin ambages en el presente. Por cierto: es muy pertinente que el mundo de los desaparecidos y los que han dejado de existir se resista a la nitidez de las imágenes. A diferencia de muchos colegas vernáculos, el cineasta no insiste en la representación de la vileza y por ende conjura el sórdido proceder de los que gustan de la retórica de lo extremo. Hace mucho tiempo que el cine latinoamericano no ofrece un modelo de representación de las desgracias de los inocentes de este calibre estético y político. Es así porque instaura desde el inicio un límite para la abyección. ¿No son admirables los planos iniciales? Las víctimas apenas se divisan, como si estuvieran hundidas en un caudaloso río que atraviesa las calles del pueblo. ¿Una sobreimpresión? Quizás sí, quizás no. Y nada se ha dicho de una banda sonora a la altura del misterio de los ausentes.

(Roger Koza)



Paz Encina | Paraguay | 2025 | 18'

La felicidad

Dirección Paz Encina. **Guion** Paz Encina.

Fotografía Jorge Saenz. **Edición** Aless Costa Lares.

Sonido Germán Acevedo.

Música Frédéric François Chopin.

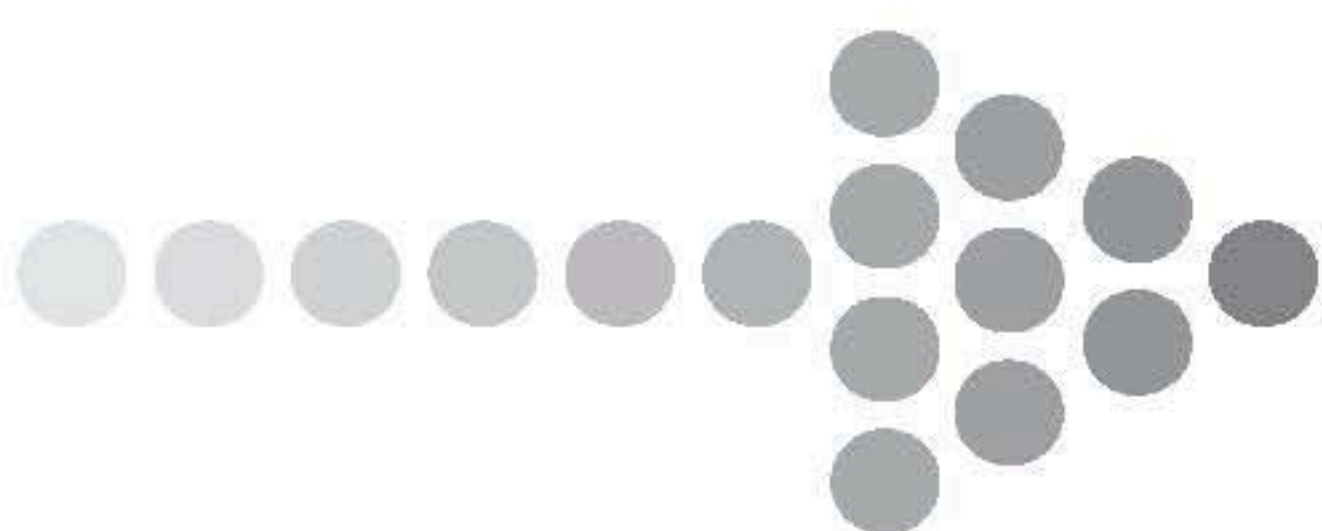
Producción Paz Encina, Gabriela Sabaté.

Compañía productora SILENCIO CINE, SABATÉ FILMS.

La pregunta no se formula, quizás por la cercanía que existe entre un fotograma y una fotografía, pero en pocas ocasiones un cineasta entrevé una distinción necesaria y como paso siguiente alguna estrategia poética para saber cómo transformar y emplear una foto como fotograma. Que se trabaje sobre el sonido como diferencial en la relación señalada es elemental, pero como Paz es una de las grandes cineastas del presente en el trabajo con la materia sonora, no es ninguna sorpresa que en *La felicidad* se puedan reconocer distintos niveles pertinentes de sonido —cualidad que acompaña el paso de las fotografías—, una banda sonora laboriosa y profusa en matices, lo que implica, a veces, el silencio. Pero lo distintivo de esta evocación del hermano de la cineasta, fallecido mucho tiempo atrás, reside en la noción de distancia elegida para incorporar cada fotografía en el encuadre, distancia fija que prescinde de la frecuente torpeza de querer añadir movimiento desde la cámara para doblegar la inmovilidad intrínseca de la foto y asegurar una mutación de su naturaleza fabricando un desplazamiento impropio. Tal distancia es también decisiva para señalar la dimensión temporal de la ausencia y lo ilusorio del deseo de restitución de una cercanía. El otro acierto de puesta en escena es la elección de las fotos, que provienen de un

archivo público ligado a la infancia en tiempos de la dictadura de Stroessner: una meditación sobre cómo el terror incide en la infancia y la torna incomparable respecto de cualquier infancia vivida en tiempos de paz. Lo que es inconfundible es la propia voz de la realizadora, que asume justificadamente la primera persona sin imponer su necesidad personal y sin perjudicar el balance entre lo propio y lo histórico. Los 17 minutos de duración tienen un tono de plegaria, pero la cineasta sabe que no hay dios alguno aquí para consolar. El cine, sin embargo, puede prodigar una minúscula sensación de consuelo por ser el arte que trabaja, como ningún otro, con espectros.

(Roger Koza)



Sendfiles

SERVICIO DE TRANSFERENCIA DE ARCHIVOS POR INTERNET

- **Envíe y reciba archivos a máxima velocidad**
- **DCP, dailies, masters de cámara, secuencia de imágenes, RAW**
- **Distribución digital de películas**
Uploads a festivales y plataformas de contenidos
- **Subimos sus backups de archivos a la nube**
- **Servidor temporal para gestionar sus proyectos audiovisuales**
- **FESTIVALES: Portal web de recepción de películas**
para su festival, con gestión centralizada

Servicio 24/7/365

www.sendfiles.com.ar

info@sendfiles.com.ar / 54911-6948-4450 / 54-11-7513-3494

Portada: Un río y una reina, Miriam Martín

03.

**EN NUESTRO
TIEMPO**

En nuestro tiempo

No es fácil elegir y hacer un recorte fiel del cine documental que se hace en todo el mundo. La mayor ambición es cubrir diversas geografías, descubrir inquietudes comunes que se repiten y asimismo detectar en qué consisten las derivas formales que afectan al cine contemporáneo de lo real. Una de las variables constantes de este año son los retratos de personas y comunidades; el solo hecho de comparar los procedimientos formales y narrativos de cada una de las películas dedicadas a alguien o algo es en sí un buen camino para comprender el presente del cine. Se trata de un camino de análisis y de experiencia ante la programación. ¿Cómo se filma a un familiar, el nacimiento de una gesta emancipatoria, una comunidad de sobrevivientes u otra de creyentes?

Que muchos de los cineastas estarán acompañándonos en la sala, gracias a que se han gestionado sus propios pasajes para estar con nosotros, es una alegría inmensa y al mismo tiempo nos obliga a ser rigurosos con todo lo que hacemos en torno a sus películas. Cada palabra escrita sobre los films ha sido también un intento de devolverles nuestro profundo agradecimiento.

(Roger Koza)



Yulia Lokshina | Alemania | 2026 | 120'

(Im Umkreis des Paradieses)

Alrededor del paraíso

Dirección Yulia Lokshina.

Del paraíso como delirio. ¿Es un oxímoron decir que la cineasta rusa ha dejado constancia de una utopía reaccionaria? En Caazapá, pueblo fundado por un viajero franciscano, Luis de Bolaños, a inicios del siglo XVII, en Paraguay, lejos de Asunción, un grupo de alemanes y austríacos formaron a fines de la década pasada una comunidad a la que llamaron El Paraíso Verde. El fundador, Erwin Annau, un hombre de 70 años, exitoso en las finanzas antes de devenir en el líder organizacional de esta experiencia social, puede hacer yoga en las mañanas y tocar un par de solos en la guitarra durante las noches mientras vela por el bien común. La visita de un aspirante llegado de Europa sirve para que Lokshina, en menos de cinco minutos, pueda descubrir en un intercambio sereno los cimientos ideológicos del grupo. Erwin no teme hablar sin tapujos: están en contra de la multiplicidad de identidades de género, de la promiscuidad, de las vacunas; consideran que tienen derecho a portar armas para defenderse. En otra ocasión, agrega a la lista de indeseables a los globalistas, que en el encadenamiento de su enunciación están al lado de los adoradores de Satán y de los pedófilos. La clarividencia de la cineasta pasa por recolectar situaciones diversas en las que se devela una práctica, las ideas que la sustentan y su

genealogía. El fin del mundo no es una metáfora, la Tercera Guerra Mundial menos todavía y la invasión de los musulmanes en Europa ya es una realidad en curso. El proyecto necesitaba de 4000 a 6000 residentes, y en el momento en que Lokshina hace su registro, los 250 europeos tratan de dirimir problemas internos vinculados a la economía. El contrapunto elegido por fuera de la comunidad tampoco es del todo auspicioso, más allá de que los dos jóvenes paraguayos que se dedican al turismo también recogen testimonios de lugareños no exentos de otro tipo de fantasías milenaristas y supersticiones variopintas. *Alrededor del paraíso* es una meditación rigurosa sobre la voluntad de creer y el deseo de trascendencia, en el que se conjura la burla sin pactar con los retratados y sus creencias. Tal vez los seguidores de Annau tengan mejores perspectivas que las que tuvieron los acólitos de la hermana de Nietzsche y su esposo en aquella disparatada colonia cerrada de "raza aria" establecida a fines del siglo XIX también en Paraguay, pero las similitudes no son casuales: el esoterismo y el pensamiento reaccionario son uno para el otro.

(Roger Koza)



Affonso Uchôa | Brasil | 2026 | 45'

Disciplina

Dirección Affonso Uchôa. **Guion** Affonso Uchôa.
Fotografía Lucas Barbi. **Edición** Luiz Pretti.
Sonido Léo Bortolin, Isadora Maria Torres.

Música Francisco Cesar, Pablo Souza, Yuri Vellasco.
Producción Affonso Uchôa, Julia Alves.
Compañía productora Vasto Mundo, Quarta-feira Filmes.

Según la teoría, las fábulas consisten en relatos breves que tienen por objetivo dejar una enseñanza moral, la famosa y tan mentada moraleja. En la tradición de ese género dice inscribirse la nueva película de Affonso Uchoa. Desde sus créditos iniciales lanza un texto: "una fábula brasileña". Lo curioso del caso es que lo que continúa luego de esta presentación tiene un marcado carácter educativo y muy poco de enseñanza moral. Una escuela secundaria pública de la ciudad de Contagem es el escenario donde Uchoa filma a un grupo variado de alumnos que, ya sea mediante juegos, lecciones o una suerte de ritual catártico comunitario, parecen interesarse únicamente por hablar y pronunciarse. El director brasileño navega por ese entorno popular con un registro que baila al compás del tono monocorde con el que los jóvenes de la escuela pronuncian sus insultos, sus quejas, sus reclamos y sus declaraciones de amor. No importa si se trata del mejor alumno o de aquel que últimamente se está rodeando de malas compañías, a lo largo del film ronda un tono expresivo desafectado que logra que diálogos como "la escuela sirve para no morir de hambre" o "el futuro es sobrevivir" sean frases que cortan con un filo particular a través de las imágenes. De esta

manera, Uchoa logra sacar en limpio y articular las ansias, los deseos y los sueños atomizados de un sector de la sociedad que las instituciones estatales siempre tardan demasiado en comprender, si es que alguna vez lo logran. La disciplina de Uchoa no consiste en la aplicación de una moral, sino más bien en la exploración de la propia moral de un sujeto siempre marginado: la juventud.

(Tomás Guarnaccia)



Philipp Hartmann | Alemania | 2026 | 30'

(Auf der Rückseite der Landschaft)

El lado B del paisaje

Dirección Philipp Hartmann. **Guion** Philipp Hartmann.
Fotografía Philipp Hartmann. **Edición** Philipp Hartmann.
Dramaturgia Yulia Lokshina.

Sonido Pablo Paolo Kilian, Philipp Hartmann.
Música Filippa Heink. **Producción** Philipp Hartmann.

Todas las semanas el cineasta Gerd Roscher viaja desde el norte rural de Alemania a la ciudad de Hamburgo para llevar a su mujer a la universidad donde dicta clases. Hay razones para que el maestro de 82 años deje el hermoso bosque donde vive y espere a su esposa por varias horas hasta el final de la jornada. Hartmann conoce muy bien a Roscher; fue su maestro en la HBFK, y desde entonces es también su amigo. Para Roscher, viajar y filmar siempre fueron verbos intercambiables. Visitó las tierras de los tarahumaras y siguió los pasos de Antonin Artaud cuando visitó México; lo mismo hizo con el periplo final de Walter Benjamin. De esos viajes se hicieron películas magníficas. El viejo cineasta incluso sigue soñando con filmar. Le interesa muchísimo una zona que no aparece en los mapas, entre Egipto y Sudán, una tierra de nadie en la que ningún Estado tiene jurisdicción, un auténtico no lugar. La naturaleza de estos viajes está en las antípodas del traslado que realiza semanalmente, como también el lugar elegido para esperar, un supermercado popular donde Roscher suele almorzar. Esta contradicción es la que le interesa a Hartmann, quizás llevado por alguna lección de Roscher, quizás inspirado por el teórico húngaro Béla Balázs acerca de cómo encontrar una historia para

filmar: un dato extraño, una irregularidad, una contradicción puede ser el punto de partida decisivo de una película (y el ejemplo elegido por Roscher es fascinante, como también el que encarna él: maneja todos los días, pero ya casi no ve). La propia película asume la paradoja de Roscher: pasa del granulado del fílmico de una Bolex a unas imágenes digitales deliberadamente nítidas y coloridas. Como en todas las películas de Hartmann, la hermosura y lo humorístico en dosis homeopáticas impregnan el conjunto; ya se trate de una meditación sobre el tiempo, otra sobre la falta o exceso de agua, la perpetuación o la capitulación de las salas de cine o una indagación lúdica sobre cómo filmar la naturaleza: el tono de las películas prescindirá de la solemnidad. Hartmann aprendió esa máxima artística de Roscher, una lucidez indispensable para los buenos cineastas.

(Roger Koza)



Yaela Gottlieb | Peru | 2026 | 10'

En otra Palestina

Dirección Yaela Gottlieb. **Guion** Yaela Gottlieb.
Fotografía Yaela Gottlieb.

Edición Facundo Sanchez. **Sonido** Mirella Bellido.
Producción Yaela Gottlieb.

Palestina existe y quienes viven en ella están en paz. En Perú, desde 1994, en la provincia de Purus, existe un lugar llamado así. También, en la provincia de Rioja, una localidad lleva el nombre de Segunda Jerusalén. En las aguas tranquilas del Jordán, los niños juegan y se bañan. ¿Es Latinoamérica? Basta que la suave voz de un hombre cuente un poco sobre ese lugar, justo el día previo a que decida regresar a la otra Palestina, para que la serenidad de los sonidos y las imágenes de la Palestina peruana sea ambigua y paradójica. En efecto, los signos, de inmediato, pierden sus goznes y participan de una cadena alternativa de sentido en donde la alusión vuelve todo inestable: las explosiones por la llegada de un nuevo año evocan inmediatamente otros sonidos que ya no son propios de una modesta felicidad por el cambio en el calendario, sino una música escrita y ejecutada en pólvora de una situación de excepcionalidad característica de la guerra y la voluntad de aniquilación. Todo esto se dice con un par de fotos, planos fijos de casas, pequeños negocios, plazas e iglesias, elegidos con astucia, para introducir imágenes de territorios peruanos poco conocidos, cuyos nombres tienen un peso semántico inmediato. Hay un fuera de campo insoslayable en el que la

vida de un pueblo vale menos que nada. A veces la voz de Mohammed Abugeth tiene un contrapunto en la voz de una mujer (Maritza Ramírez), cuya alegre calidez está en las antípodas anímicas de cualquier voz imaginable que viniera de esa otra Palestina devastada, pero que resulta insuficiente para que el primero no tome la decisión de volver hasta que alguna vez la antiquísima Palestina sea libre.

(Roger Koza)



Teresa Arredondo | Chile | 2025 | 67'

Esa otra selva blanca

Dirección Teresa Arredondo.

Guion Teresa Arredondo, Roberto Collío, Sofía Hansen.

Fotografía Carlos Vásquez Méndez. **Edición** Roberto Collío, Teresa Arredondo, Sofía Hansen.

Sonido Roberto Collío. **Música** Marcial Arredondo.

Producción Xhinno Leiva, Patricio Muñoz G.

Compañía productora Derejo Comunicaciones, Athar medios.

No es la primera ni será la última vez que el género elegíaco dé al cine una pieza hermosa. El duelo es un motivo recurrente; con todo, aunque la muerte equipara a pobres y ricos por igual y nadie puede eludir ese destino universal, las buenas películas sobre los muertos tienden a ser inimitables. La singularidad de quien pasa a ser un fantasma para el que vive no puede ser una secuela facsimilar de otros títulos cuando es llevada al cine. El que deja el mundo obliga a una despedida que exprese los rasgos distintivos de su personalidad. Si el artista es competente, nadie es igual a cualquier alguien. El padre de la realizadora, por otra parte, fue muchas formas de ser siendo solamente quien fue: estudio filosofía, tocó la trompeta, escribió libros, le interesó la biología, conoció el exilio; se podrían sumar a la lista otras tareas y situaciones destacadas. Por ejemplo: le gustaba Japón y firmar cartas en nombre de los pájaros de su casa para que sus hijos pudieran imaginar a las criaturas aladas como camaradas diminutos que silbaban melodías notables, pero que también contaban con el don de la palabra. La sobreabundancia de recursos y recuerdos para delinear algo de la vida del padre determina felizmente los 65 minutos en los que Arredondo “se puso a mirar para atrás”. Al despedir a

su papá, otros muertos cercanos –abuelas y abuelos– recobran un espacio, como también los vivos del presente, entre ellos, el hijo de la cineasta, Simón, que está aprendiendo mientras es filmado el significado inicialmente inaprensible de morir. Que esté rodada en 16 mm es bastante lógico, puesto que el padre fue un sujeto del siglo XX; él mismo, en el pasado, podía registrar de ese modo su propia vida, y él también fue filmado por sus padres de niño. De ese privilegio de contar con las herramientas para filmar, ayer el padre, hoy la hija, la cineasta saca provecho en una escena indeleble en la que se demuestra estéticamente el vínculo entre abuelo y nieto.

(Roger Koza)



João Dumans | Brasil | 2026 | 82'

(A noite e os dias de Miguel Burnier)

La noche y los días de Miguel Burnier

Dirección João Dumans. **Fotografía** João Dumans.

Edición Affonso Uchôa. **Sonido** Pedro Durães, Francisco César, Rafael dos Santos Rocha.

Música Victor de Mello Lopes.

Producción Laura Godoy.

Compañía productora Arrabalde Filmes.

João Dumans, quien fue, junto con Affonso Ochoa, codirector de *Arabia* (2017), una de las ficciones más bellas y más tristes del cine latinoamericano reciente, acompaña en *A noite e os dias de Miguel Burnier* la agonía de un pequeño pueblo del sertão, que hace dos décadas aspiraba al millar de habitantes. Hoy son menos de sesenta. En las inmediaciones hay una industria que no los requiere: solo salen de allí planchas de acero en inacabables trenes de carga. Esos insumos de la gran industria apuntan a una escala incompatible con las vidas de Miguel Burnier. Allí, Zezé y su mujer, Dadá, conversan o se miran en largos silencios. Ya nada se mueve demasiado; solo pasa el tiempo de una encarnizada sobrevida, a fuerza de deseo, voluntad, encuentros y soledades, música, baile y aguardiente. El pueblo persevera como poco más que una estación de tren, mezcla de ruinas y construcciones inacabadas. Uno de los pocos trabajos que quedan allí es brindar sepultura a los que van cayendo. Dos carriles paralelos atiende el film: el de los humanos que persisten y el de la enorme planta mecanizada, en la que solo se divisan los guardias que cuidan el perímetro. El montaje de Ochoa introduce una puntuación

sutil que acompasa los lentos tiempos de la desaparición colectiva. En un pasaje de la película, un poblador cierra un arroyo con su criba y descubre minúsculas pepitas. Con más orgullo que cálculo, estima su ganancia, como para demostrarse que la vida aún puede seguir. Más que el residuo de la vieja fiebre del oro, anima a los pobladores de Miguel Burnier un gesto de resistencia comunitaria, llevado hasta las últimas instancias.

(Eduardo A. Russo)



José Jiménez | Chile | 2025 | 25'

Lengua muerta

Dirección y guion José Jiménez. **Fotografía** Matías Illanes.
Edición Mayra Morán, José Jiménez. **Sonido** Roberto Collío.

Producción Sebastián Sánchez, José Jiménez.
Compañía productora Volátil.

Antes que nada, los números: 1462 casos de desaparición forzada durante la dictadura de Pinochet. Solo 307 cuerpos fueron reconocidos hasta la fecha. Es así por el silencio (no inocente) de muchos, el miedo, casi siempre, justificado de otros, aún hoy, y un sistema de protección e invisibilidad, fruto de pactos diversos y espurios intereses. Hay muchas películas, y nunca serán suficientes, ni siquiera si alguna vez se llega a conocer el paradero de los 1462 asesinados por el terrorismo de Estado chileno; lo peculiar en este caso es cómo se incorpora a la puesta en escena el sentido del olfato. ¿Cómo huelen los cadáveres sin debida sepultura? Jiménez empieza con un paisaje recóndito y hermoso situado cerca del mar. El plano es lo suficientemente abierto para cobijar un ecosistema, pero lo que se destaca paulatinamente es una figura humana. De él se sabrá poco, apenas se lo llegará a reconocer tardíamente, pero su voz comanda el relato y es la fuente de información. Hablará de perros, de pozos secretos y olores, se referirá a una señora llamada Ingrid Olderöck que tenía muchísimos perros, la famosa carabinera de origen alemán. ¿Se sabe algo más de todo esto? Por ahora, Lengua muerta aviva un caso abandonado por la justicia, y para hacerlo no apela a la canónica película de denuncia. Más bien, la apuesta general

de Jiménez consiste en hallar el tono que precisa su relato macabro. Que el granulado de la imagen en blanco y negro tienda a una condición espectral acompaña a la opacidad del caso y promueve la intuición de que el poder se las ingenia siempre para desaparecer aún más a los desaparecidos. Pero ellos, los muertos, no dejan de aparecer en la conciencia de los vivos y en el fuera de campo de los cineastas. Lo otro que desaparece también es el bosque autóctono, como sí se puede llegar a observar en los "desiertos verdes" del sur patagónico donde transcurre el relato, un subtema que está intrínsecamente relacionado con la visión general del mundo del señor Pinochet y sus fervientes simpatizantes de ayer y hoy.

(Roger Koza)



Mirko Stopar | Noruega, Argentina | 2025 | 57'

Los rusos

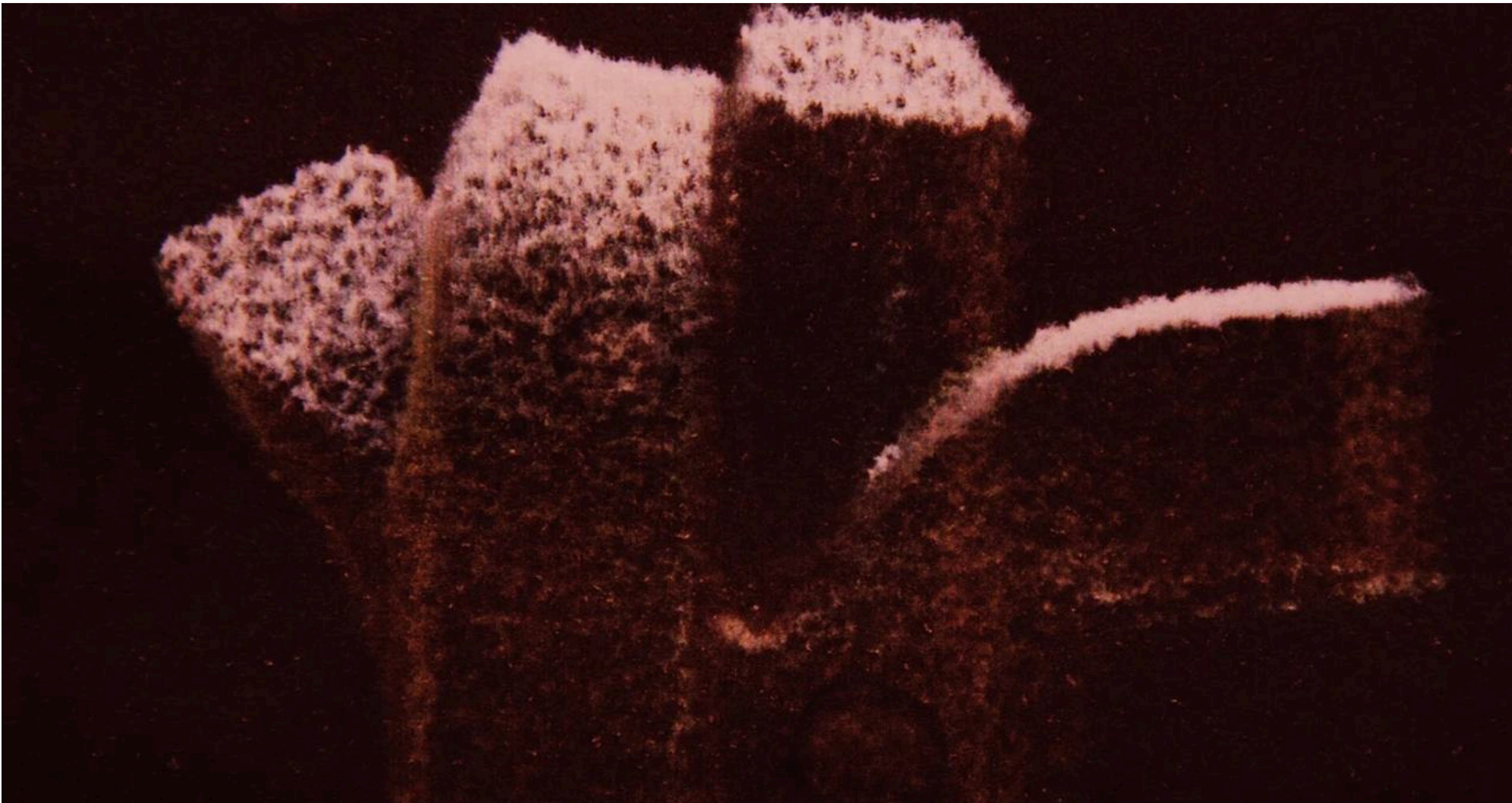
Dirección y guion Mirko Stopar. **Fotografía** Baltasar Torcasso.
Edición Mirko Stopar. **Sonido** Javier Barrera.

Música Santiago Pedroncini. **Producción** Mirko Stopar.
Compañía productora Ferryman Film.

Como en cualquier otro país del mundo, la xenofobia y el racismo en un país como Argentina tienen su expresión en personas de todo el arco social; reaccionarios y sectarios existen acá y allá, y hoy más que nunca cuentan con micrófonos para dar a conocer sus opiniones vergonzosas; es una época en que la noción de etnoestado parece legitimizarse en el imaginario de muchos. Sin embargo, como Stopa deja entrever en su retrato de muchos rusos (y también ucranianos y tayikos) que han migrado a Argentina, con la intención de establecerse para siempre o hasta que la región en la que vivían se estabilice, existe una tradición cultural y legal ligada a una práctica de la hospitalidad que define el país que todos los implicados han elegido. Que un pasaporte argentino no resulte imposible de conseguir para un extranjero, que mujeres puedan dar a luz en un hospital público o que sus hijos puedan acceder a la educación gratuita resultan virtudes cívicas que no están restringidas (por ahora) a los que proyectan una vida mejor en el suelo argentino. Lo que no es del todo cuidado por los argentinos nativos, a punto tal que hoy se ve amenazado de raíz sobre bases falaces, es para los recién llegados una condición social privilegiada desde el inicio. En efecto, si dos de las mujeres rusas, ahora casadas y con un hijo, estuvieran en su país, en donde el control social es ubicuo y las interdicciones

no son solamente morales, el alivio de vivir en paz sería una fantasía inalcanzable. El matrimonio de mujeres mencionado es un ejemplo entre varios, porque Stopa elige casos distintos (mujeres y varones solitarios que anhelan un orden democrático; matrimonios jóvenes que huyen de la guerra) para comprender un fenómeno migratorio con aristas diversas pero esencialmente provocado por las políticas generales de Putin y su ultraconservadurismo belicista, tan en sintonía con el espíritu del tiempo. Es probablemente la película más convencional del cineasta argentino, que vive en Noruega desde hace más de dos décadas, pero justamente debido a su condición de extranjero en otra tierra todo lo que selecciona para incluir en su retrato es pertinente: atiende a las cuestiones microscópicas, a los detalles que incluso modifican desde la gramática del afecto hasta los placeres gustativos.

(Roger Koza)



Luis Esguerra Cifuentes | Colombia, Chile | 2026 | 21'

Materiales ocultos

Dirección y guion Luis Esguerra Cifuentes.
Fotografía Celeste Rojas Mugica, Luis Esguerra Cifuentes.
Edición Celeste Rojas Mugica, Luis Esguerra Cifuentes.

Sonido Celeste Rojas Mugica, Luis Esguerra Cifuentes.
Producción Celeste Rojas Mugica, Luis Esguerra Cifuentes.
Compañía productora Bruma Cine, Vólatil.

Cuenta un viejo relato popular que una vez el diablo, contrariado porque había pocos vascos en el infierno, subió a aprender su lengua para hacer de las suyas y poder llevarse a unos cuantos. Estuvo siete años sin aprenderla, hasta que se retiró, vencido y furioso. De origen y parentesco aún discutidos, es conocida la proverbial extrañeza del euskera. Para la dictadura franquista era una lengua no solo ajena, sino enemiga. Su interdicción en las escuelas y la represión en los lugares públicos la confinaron a espacios resistentes. No obstante la represión institucional del euskera entre 1939 y 1975, en las escuelas circulaban materiales ocultos, como el libro *Un vasco en Marte*, de Iñaki Zubeldía, escrito hacia 1969, el año de la llegada a la Luna. El escritor contaba las aventuras de Imai, un niño vasco, en el planeta rojo. Los marcianos habían descendido en el pueblo de Zarautz sabiendo euskera e, invitado por los viajeros, Imai subía al plato volador y pasaba con ellos una temporada en Marte, desde donde enviaba mensajes a su hermanita. A partir del texto de Zubeldía y sus ilustraciones, el colombiano Luis Esguerra Cifuentes, residente en el País Vasco, escruta la textura escrita y gráfica de aquel relato, bordea la animación y revisa aquella lejana y deliciosa ciencia ficción infantil.

Pero hay más: en un insólito recodo de su decurso, *Ezikutuko materialak* conecta aquellos materiales escolares ocultos con las esculturas enormes, en todo sentido, del escultor vasco Eduardo Chillida, tal como se disponen en el museo al aire libre Chillida Leku, dedicado a su obra, que el director descubrió en Guipúzcoa mientras planeaba el film. Así, desde el papel y la piedra, se unen dos dimensiones utópicas de una comunidad imaginada mediante una poesía que es, a la vez, cósmica y política.

(Eduardo A. Russo)



Felipe Rugeles Pineda | Colombia, España | 2026 | 73'

Muchedumbre

Dirección Felipe Rugeles Pineda. **Guion** Mercedes Gaviria, Felipe Rugeles Pineda, Omar Al Abdul Razzak.

Fotografía Soledad Torres Agüero, Felipe Rugeles Pineda.

Edición Mercedes Gaviria, Felipe Rugeles Pineda, Omar Al Abdul Razzak. **Sonido** Mercedes Gaviria.

Música Ivan Blanco. **Producción** Mercedes Gaviria, Felipe Rugeles Pineda, Soledad Torres Agüero, Omar Al Abdul Razzak, Rodrigo Dimaté, Manuel Arango.

Compañía productora Saki Cine, Tourmalet Films.

Antes decir algo sobre la crucial pregunta que ordena *Muchedumbre*, una conjetura: cuando el escenario de una batalla y sus concomitantes aniquilaciones ha tenido lugar en la naturaleza, lo sucedido, después de un tiempo, puede volverse puro olvido. Los rastros de una confrontación se pierden con el tiempo, incluso la osamenta de los caídos se desintegra en la materia. Frente al mutismo de los paisajes, solo subsiste el recuerdo de los testigos, pero no siempre los que sobreviven quieren o pueden hablar. En la década de 1990, Rugeles Pineda pasaba por Jordán y observó el vacío que caracterizada a este pueblo de un valle colombiano. No era un pueblo fantasma, pero lo parecía. Quienes todavía vivían ahí no decían nada, pero era probable que algo ominoso hubiera ocurrido en el lugar. Alguien dijo algo, después otro. La inquietud persistió en el cineasta; una década más tarde, volvió, y lo sigue haciendo hasta hoy. ¿Qué pasó? Reconstruir un episodio microscópico de la violencia estructural que define la historia de Colombia exige preguntarse sobre cómo representarla. El cineasta recoge testimonios sin precisar si son de sus viajes recientes o iniciales, porque la textura de las imágenes está

deliberadamente trabajada para desligarla del tiempo de registro, y algo similar sucede con el sonido. Las entrevistas tienen dos contrapuntos: planos generales sobre el paisaje y el pueblo, y el lúcido empleo de fragmentos de una película inconclusa de Javier Gutiérrez titulada *Nosotros*, donde se intentó escenificar los asesinatos perpetrados en 1950 por los chulavitas, un grupo paramilitar capaz de perpetrar cualquier tipo de acto sangriento y perverso. El estilo antinaturalista de Gutiérrez es una opción estética ante el horror, un camino muy diferente al de Rugeles Pineda, aunque igual de justo. Ambos se alejan del naturalismo; en este caso, la palabra restituye lo sucedido y el paisaje reconoce las ausencias. El camino de Rugeles, infelizmente, es el menos transitado en el cine de hoy, en el que la obscenidad biempensante como estética suele ser apreciada y aplaudida.

(Roger Koza)



Elisa Sepúlveda | Chile, Francia | 2026 | 73'

(Above the Waterline)

Obras muertas

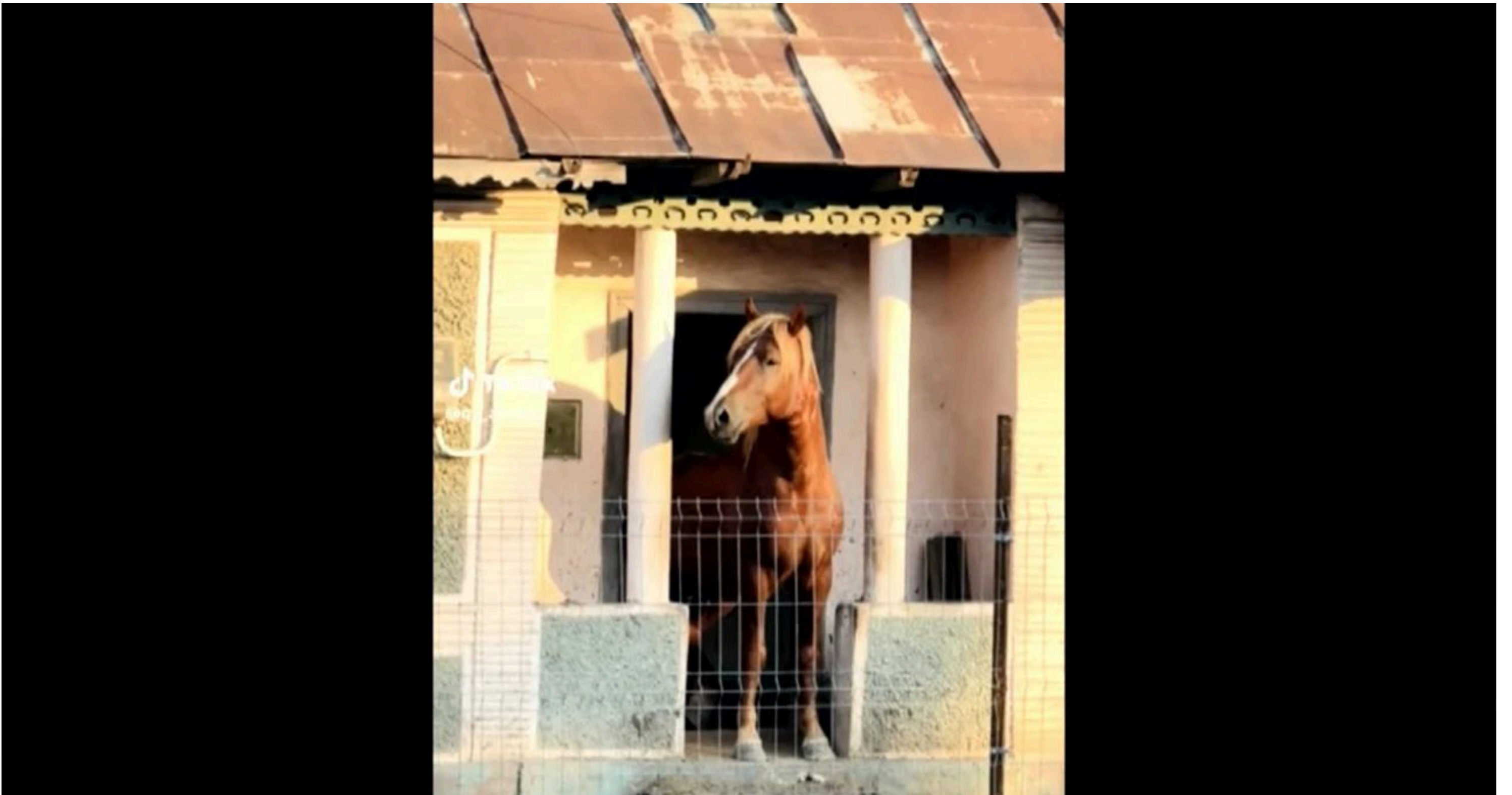
Dirección Elisa Sepúlveda. **Guion** Elisa Sepúlveda.
Fotografía Elisa Sepúlveda. **Edición** Juan Eduardo Murillo,
Florencia Gómez García.

Sonido Marcos Salazar. **Producción** Elisa Sepúlveda, Rocío
Romero, Fabrizio Polpettini.
Compañía productora Capicúa Films, Mimbres Films, La Bête.

Hay barcos modestos que flotan en el océano Pacífico recortados por montañas sin ningún signo de vida. Hay otros inmensos navíos que están listos para ir a la batalla. Los motores oxidados y destartados de lanchas y camionetas siguen aún prendiéndose para que los pocos pobladores de este paraje del norte de Chile sigan con sus vidas a flote. Otros aparatos que emiten sonidos se desplazan en el aire: helicópteros pintados de verde van y vienen en reiterados simulacros de operaciones conjuntas con los barcos de guerra. Es un paisaje paradójico: la prepotencia de las máquinas de guerra devela el costo económico y descubre el contraste material respecto de una población poco numerosa que vive con lo mínimo, pero no parece necesitar nada. Los peces y las algas bastan para sobrevivir. Sin embargo, el mismo Estado que gasta en defensa es también el que tiene poder de desalojo. Los que viven en este territorio no son dueños de sus tierras. Hoy están, mañana podrían no estar. Este es el drama representado en *Obras muertas*, cuyo título remite a una noción de la arquitectura naval que sitúa lo vivo de una embarcación debajo de la línea de flotación y lo muerto en la superficie,

ostensible lectura secular, ya que también las "obras muertas" podrían aludir a las acciones de fe sin ningún ápice de fervor real hacia Dios, que el Altísimo ignoraría por ser un mero gesto vacío. En verdad, el orbe mineral y yermo contrastado por el azul del mar es un escenario sin dioses, donde la supervivencia es la realidad última y de cada día. Pero Sepúlveda Ruddoff sí es una creyente y practica como nadie su "religión". Cree en el cine, y porque así es se preocupa por cada uno de sus encuadres, que son adictivos a los ojos. Su mayor proeza es cómo filma el rostro de los hombres y las mujeres. La dignidad no se inventa, se capta cuando hay querencia y probidad.

(Roger Koza)



Radu Jude, Andrei Rus | Rumania | 2025 | 35'

(Little Poems in Prose)

Pequeños poemas en prosa

Dirección Radu Jude, Andrei Rus.

Producción Radu Jude, Andrei Rus.

El título invoca un conocido libro de textos breves de Charles Baudelaire y en cierta forma los disímiles temas aludidos en cada relato no parecen muy distantes de los caleidoscópicos videos recolectados en TikTok que han elegido Jude y Rus. Los cinco capítulos que dividen la selección no tienen una lógica conjuntiva evidente, más allá de algunas alusiones a la patria en el segundo capítulo y a la relación de las personas con la música en el cuarto. Lo que es común a todos los videos, más allá de lo que ponen en escena, es que la desinhibición y la asociación libre definen el impulso de grabar y postear: un hombre puede ir en una piletta inflable montada en una carreta en movimiento, un esqueleto puede ser la fuente agujereada de una mesa con platos de todo tipo; unas latas de cerveza pueden transformarse en criaturas aficionadas al canto; un caballo o una vaca saltan de un trampolín como si fueran atletas en una competición; no existe algo común excepto la compulsión a compartir. Algunas secuencias pueden ser más o menos cinematográficas, pero todas sin excepción esbozan síntomas de un imaginario social en el cual se entreveran fantasías, frustraciones, demandas y anhelos, cuya estética brutal puede repugnar y al mismo tiempo fascinar. La vulgaridad no es para los directores una cualidad moral de la que burlarse, sino una expresión sensible y sincera de la

alienación que también puede portar algo de belleza y asimismo de clarividencia. En la acumulación, y por gracia y obra del montaje, la pila de videos conforma un todo que glosa una época de la imagen y una cultura ágrafa. Se podrá objetar que la materia prima en sí, por el solo hecho de tratarse de imágenes y sonidos degradados, no es necesariamente cine. El enigma indirecto consiste aquí en que el montaje permite atisbar cómo una imagen prosaica, e incluso cualquier imagen, se vuelve cinematográfica.

(Roger Koza)



Miriam Martín | España | 2026 | 20'

Un río y una reina

Dirección y guion Miriam Martín. **Fotografía** Miriam Martín.

Edición Miriam Martín. **Producción** Miriam Martín.

"Necesitamos lugares que existan sin nosotros", afirma una voz en tono trovadoresco. Una cámara sin nombre recorre y se detiene en la zona rural y montañosa de Riaño, España: una tierra ocre, verde y negra. La amenaza sobre aquella tierra real, monárquica como casi todas las de la región ibérica, puede palpase en la voz que recita una historia literal y literaria, tejida con las frases de hombres que escriben sobre un mundo que la construcción de un embalse les quitó. Si perdieron, la semántica les asegura que los que ganaron no terminen de ganar: "las casas se caen en gerundio". La montaña, indómita, pareciera responderle a la voz únicamente con pasado. Miriam Martín se aleja de las imágenes recuperadas que había trabajado en *Vuelta a Riaño* y apuesta por los planos propios: fragmentos que se

pixelan y se despixelan, dudando en dejarse ver, y su propia voz, que denuncia un pueblo demolido, restos que duermen en forma de escombros y una naturaleza que continúa viviendo a pesar de todo y que se hace carne en sus sonidos y sus patrones, solitaria e independiente. ¿Cuál es el punto de vista del resto de las cosas vivientes de este mundo? Para estar tan enojada, *Un río y una reina* mantiene la calma de quien sabe que está en lo cierto.

(Lucía Requejo)



Yulia Lokshina | Alemania | 2025 | 82'

(Active Vocabulary)

Vocabulario activo

Dirección y guion Yulia Lokshina. **Fotografía** Nina Wesemann.
Edición Yulia Lokshina, Maya Klar.

Sonido Jakob Gross, Alejandro Weyler.
Compañía productora Oficina de Objetos Perdidos.

Pregunta capciosa, incómoda: ¿es posible enseñar historia, economía, geografía u otras ciencias sociales eludiendo el presunto riesgo del así llamado "adoctrinamiento"? Las acusaciones, lanzadas con una buena dosis de deshonestidad intelectual o mala voluntad, tienen un poder corrosivo. No basta con garantizar el pluralismo de enfoques, porque el criterio de distinción entre lo que se precisa saber en cualquier campo del conocimiento conlleva un conjunto de presupuestos que puede ser visto como un constreñimiento epistemológico. ¿No es en sí el vocabulario activo una orientación difusa del pensamiento? En un pasaje clave del film de Lokshina, se recuerda una pretérita regla pedagógica en contra del avasallamiento ideológico en las escuelas públicas de Alemania en 1970. Cimentar la facultad de juicio autónomo de los estudiantes parece un ideal autoevidente. ¿Lo es? El pasado de Alemania es el espejo (brumoso) elegido por Lokshina para escenificar y dialectizar el caso de una maestra de escuela rusa que, tras pronunciarse en contra de la invasión rusa de Ucrania en febrero de 2022, tuvo que dejar su país, como tantos otros compatriotas que se oponen a la ultraderecha nacionalista imperante y pasan del exilio interno al externo. La cineasta rusa, que vive desde 1999 en Alemania, revisa lo sucedido

con la misma docente, quien enseña ahora en Berlín; de la propuesta participan sus alumnos, que representan el multiculturalismo de la actual Alemania. En paralelo, se suma una subtrama ligada a la construcción de una escuela gigantesca que implica deforestar una región de bosques. El lugar elegido es una cifra geopolítica: Nueva Rusia. A través de estos episodios como ejes del relato, y empleando diversas estrategias de representación (fotos satelitales, planos arquitectónicos en 3D, mapas, diapositivas y películas proyectadas en paredes de la escuela alemana que remiten a la experiencia de la maestra), Lokshina recoge signos y acciones que revisten el horizonte simbólico de la experiencia presente (el expansionismo colonialista ruso; la pretérita práctica de la delación; el fascismo de ayer y de hoy) y sobre ese suelo simbólico deconstruye el "vocabulario activo" con el que se piensa la turbulenta actualidad. El desmontaje es formidable e incómodo, pero inevitable si se pretende que el juicio autónomo aún siga siendo una condición ineludible para la discusión pública.

(Roger Koza)

04.

LA POLÍTICA DE LOS AUTORES: RETROSPECTIVA TSAI MING-LIANG

La política de los autores: Retrospectiva Tsai Ming-liang

No hay tantos maestros del cine en actividad, pero, entre ellos, uno es sin dudas Tsai Ming-liang, cineasta insustituible. Ha filmado como pocos la experiencia de la desolación que adviene cuando una matriz productiva trastoca el orden social y la lógica de los vínculos. Sus películas son diversas, incluso las que no son de ficción. Pueden tratar de un viejo cine, de un edificio público, de los rostros de desconocidos; pueden constituir una meditación sobre la importancia de la lentitud o sobre la enfermedad y el dolor. Con todo, una constante: la perfección insolente de los encuadres.

Pasar algunas de sus películas mejora nuestro festival, porque quien siga la retrospectiva comprobará que sus ojos aprenderán a ver más y sus oídos, a escuchar de otra forma. No siempre podemos pasar películas de un maestro de nuestro tiempo. Esta vez, los astros han sido propicios. Es el privilegio mayor que tenemos para esta edición.

(Roger Koza)

TAIWAN
REPUBLIC OF CHINA

La política de los autores: Retrospectiva Tsai Ming-Liang cuenta con el apoyo de la
Oficina Cultural y Comercial de Taipei en Argentina



Tsai Ming Liang | Taiwán | 2020 | 126'

(*Rizi*)

Días

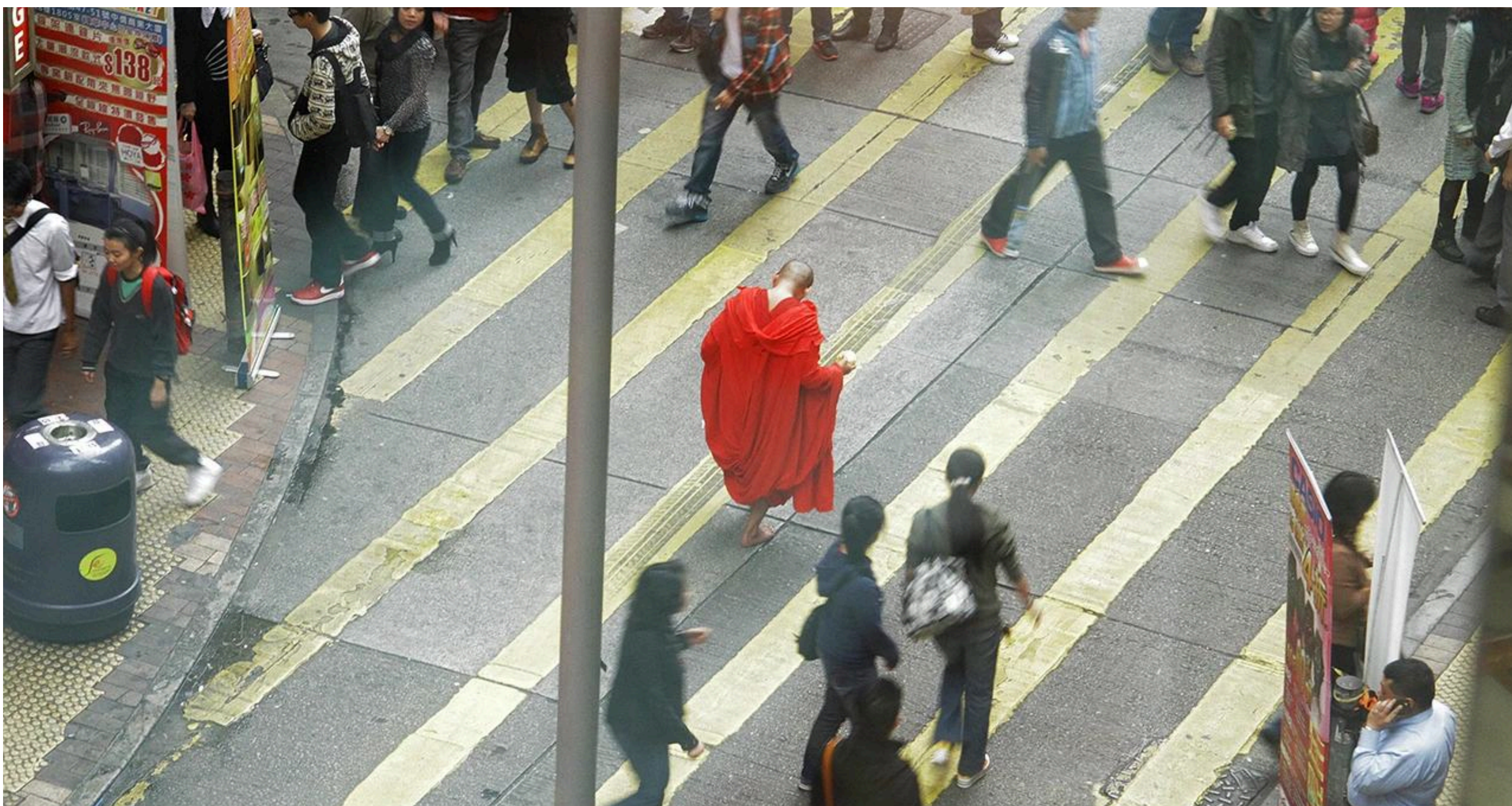
Dirección Tsai Ming Liang. **Guion** Tsai Ming Liang.
Fotografía Chang Jhong-Yuan. **Edición** Chang Jhong-Yuan.
Sonido Dennis Tsao, Ho Hsiang-Ling, Yaya Yeh, Terry Lin,
Lee Yu-Chih, Minshi Wang

Producción Claude Wang.
Compañía productora Homegreen Films,
Taiwan Public Television Service Foundation.
Con intérpretes Lee Kang-Sheng, Anong Hounghuangs.

La sincronía es precisa: cuando *Rizi* se estrenó en Berlín, en febrero de 2020, la crisis sanitaria avanzaba amenazante. En días, el planeta entero quedaría confinado. El mundo se convirtió en una película de Tsai. Lo que para la conciencia pública fue un shock distópico, para quienes conocíamos su cine, fue el reconocimiento de una geografía espiritual e íntima que venía desplegándose desde 1992. No era una clarividencia fundada en capacidades sobrenaturales. Tsai solo fue fiel a la percepción aguda de la contractura de una época, el centro del que brota su narrativa desde que, en *El río* (1997), su lente se enfocó en el cuello dolorido de Lee Kang-sheng. El cuello es la parte del cuerpo que nos permite girar, mirar al otro, cambiar de perspectiva y sostener la cabeza. El pulso acelerado de las grandes metrópolis contractura el cuello y la existencia. Lo sabíamos por nuestra vida, pero se convirtió en una potencia retórica desde que Tsai pensó que no había nada más importante que filmar. Con *Rizi*, Tsai ejecuta una depuración que afecta la gramática de sus planos secuencia. En su etapa de ficción (*Rebeldes del Dios Neón / Stray Dogs*), el plano fijo es una

olla a presión. Su arquitectura interna atrapa a los personajes en un mecanismo de acumulación/precipitación que, una y otra vez, vuelve a empezar. En *Rizi* se libera el sentido de la duración. Ya no se acumula la tensión: el tiempo fluye. El extenso plano del encuentro de los cuerpos nos permite seguir, en tiempo real, la vibración de la piel, el contacto visual en el momento del clímax y el beso. El acto de donación se consuma en la cajita de música que suena cuando Anong y Lee se separan. Es lo más cerca que un final feliz puede llegar en el cine contemporáneo.

(*Oscar Cuervo*)



Tsai Ming Liang | Taiwán | 2010 | 27'

(Walker)

El caminante

Dirección y guion Tsai Ming Liang. **Fotografía** Tsai Ming Liang.

Producción Claude Wang. **Con intérpretes** Lee Kang-sheng.

25 minutos, 22 planos, solo un primer plano de un rostro, ninguna pieza musical extradiegética que acompañe lo que vemos, un solo personaje, una ciudad y, sin duda, una clase magistral sobre el poder del encuadre en el cine mientras se desarrolla una especie de comedia budista sostenida por diversos contrastes: la velocidad frente a la lentitud, lo secular frente a la tradición, la multitud frente a la singularidad, en este caso de un monje budista, el caminante del título. Posible material de una instalación, junto a otro cortometraje llamado *Sin forma*, *Walker* remite en su carácter observacional y en algunas secuencias a ese prodigio llamado *Conversaciones con Dios*, una obra genial y poco conocida del director. La novedad aquí pasa por una tenue comicidad ausente en aquella obra. El monje interpretado por el alter ego del director, Lee Kang-sheng, simplemente camina por Taipei a una velocidad que resultaría lenta hasta para una tortuga. La concentración del monje es extrema y la posición del cuerpo parece negar la realidad exterior por donde transita. ¿Es un koan visual? ¿Un chiste críptico? La indeterminación semántica del film es totalmente consciente, al igual que el trabajo obsesivo con el registro, en el que se puede verificar una de las marcas registradas del director: el notable uso de la profundidad de campo, como en el plano

inicial, cuando el monje baja unas escaleras dirigiéndose hacia la calle. No pasará mucho: en un pasaje se pueden ver algunos adivinos ejerciendo sus prácticas espirituales en plena calle y durante la noche; en otro momento, la soledad absoluta del religioso se torna hiperbólica cuando se lo ve caminando en medio de una peatonal atestada de gente; la inconmensurabilidad entre los transeúntes y este hombre totalmente sumido en su misión absurda quizás consista en una meditación, quizás sea una provocación. Tsai propone un juego de adivinanzas. A medida que los planos se abren, la proeza para el espectador es descubrir dónde estará ahora el anacoreta vestido de rojo. Las panorámicas son soberbias y en una de ellas hay una pecera, acaso un guiño del director a sus fieles. ¿Habrá algún alma reencarnada en pez en esa pecera que se ve a la derecha del plano 13?

(Roger Koza)



Tsai Ming Liang | Taiwán | 2023 | 79'

(Abiding Nowhere)

Habitando ningún lugar

Dirección Tsai Ming Liang.

Fotografía Claude Wang.

Edición Jhong-Yuan Chang.

Sonido Lin Zi-Xiang.

Producción Claude Wang.

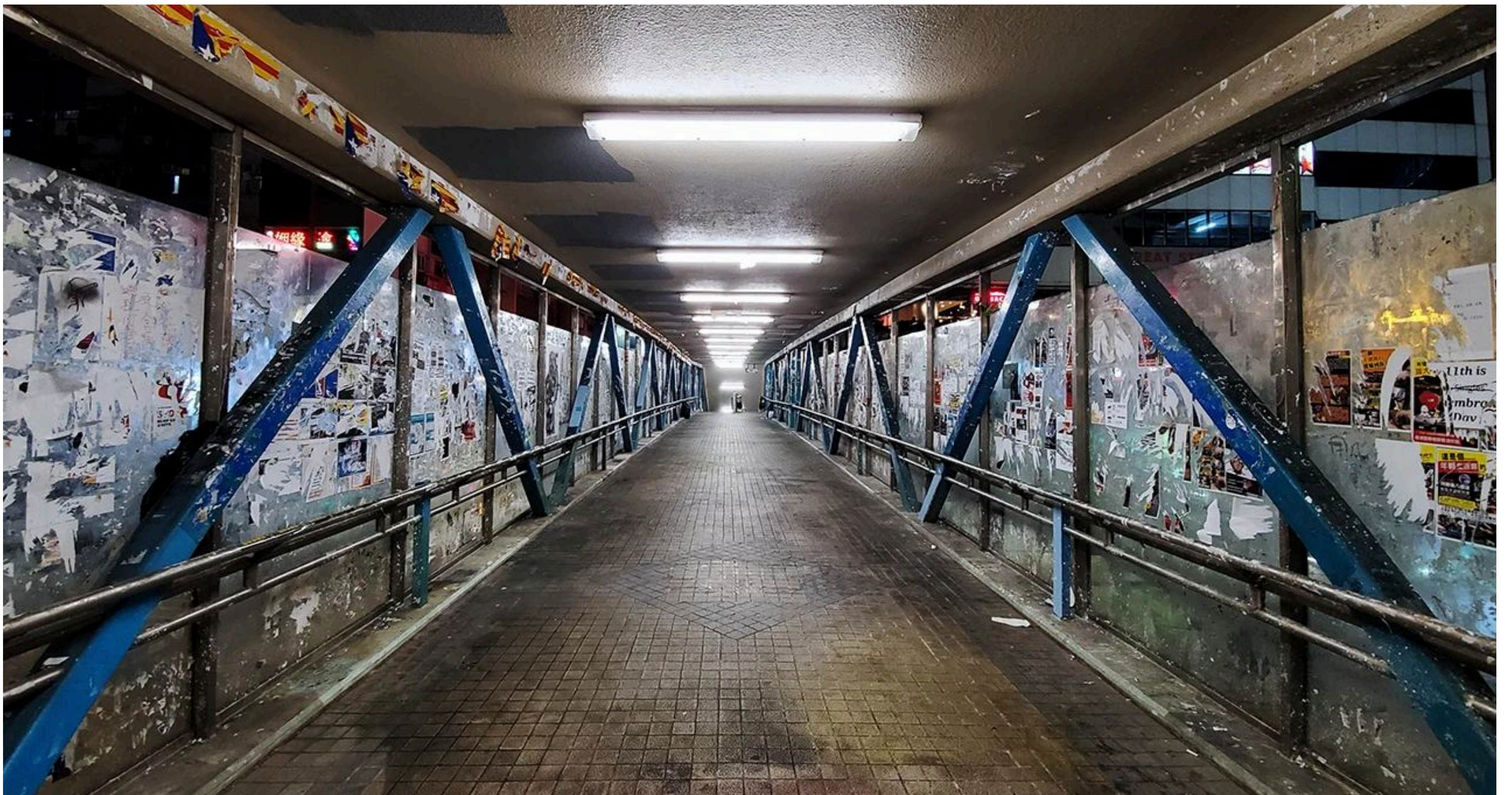
Compañía productora Smithsonian Institution's National Museum of Asian Art, Taiwan Public Television Service Foundation, Homegreen Films, Ministry of Culture, Taiwan (R.O.C.), National Museum of Asian Art.

Con intérpretes Lee Kang-Sheng, Anong Houngeuangsy.

La impermanencia de todo lo que existe es la sabia clarividencia de todos los budismos. Advertir la relación del título con el budismo no es un capricho hermenéutico porque pertenece a una serie de películas que el realizador taiwanés comenzó a realizar una década atrás, en las que un monje budista interpretado por Lee Kang-sheng se desplazaba por distintos espacios a una lentitud deliberada y con sus manos respectivas en posición de "mudra". La ciudad elegida no es asiática ni europea; el caminante de atuendo bordó, siempre descalzo y concentrado en sus pasos, camina ahora por los Estados Unidos. La ciudad es Washington y sus zonas aledañas. ¿A dónde se dirige? Los 44 planos dicen: a ninguna parte. Tesis general: la disposición de los planos está guiada acá por dos principios. Habría una lógica de la percepción que es dominante y ubicua, y una segunda lógica intermitente de la narración que tiende a establecer relaciones entre los planos sin un orden necesario de continuidad. Las películas de Tsai con el monje budista caminando por espacios heterogéneos han sido siempre máquinas de guerra contra la dispersión general y la

distracción como estado del alma. La exigencia de cada plano, las variaciones, las sorpresas reenviaban el sistema perceptivo a un inusual funcionamiento en el que la sobreexcitación era sustituida por una contemplación condensada en un único plano con una duración detenida. En la escala de los planos, en el ordenamiento de lo visible, en los movimientos y en el trabajo de captación sonora, cada película de la serie trabajaba sobre la fatiga del espectador habituado a dejarse llevar por la velocidad de la imagen y su recambio. La desaceleración en el andar del monje es concomitante a la desaceleración del cerebro acostumbrado a un circuito de conexión incesante. En esa velocidad mínima, la relación con la imagen es de la misma naturaleza que la relación del ojo con el papel. Solamente así el ojo toca el mundo y el concepto se fija en la fluidez de una imagen.

(Roger Koza)



Tsai Ming Liang | Taiwán | 2021 | 19'

(*The Night*)

La noche

Dirección Tsai Ming Liang. **Fotografía** Tsai Ming-Liang.
Edición Chang Jhong-Yuan. **Producción** Claude Wang.

Compañía productora Homegreen Films.
Con intérpretes Lee Kang-Sheng.

Hay directores que se meten en el ojo de la tormenta. Aventureros-participantes que llevan la cámara lo suficientemente cerca de la tierra revuelta como para que la galopemos en primera persona. Y hay otros que, en vez de ponerse adentro, sacan un pie afuera. Observadores curiosos que eligen su lugar con una serenidad meditativa, como un alma vieja. Miden y estudian la distancia. Piensan desde la calma. Encuentran el punto justo para ver con más claridad, para escuchar con menos interferencias. Tsai Ming-liang pertenece a los segundos, y *The Night* es una prueba de que nuestras vidas hipertecnologizadas todavía no quebraron su paciencia. El escenario que observa es Hong Kong: la verdadera ciudad que nunca duerme. Esa suerte de boliche a cielo abierto, con sus fulgores de neón que siempre están en estado de efervescencia, dándole un aspecto extraño, a mitad de camino entre el plástico y el cemento, entre la realidad y los sueños. La cámara permanece tiesa, mirando ese espectáculo desde la otra vereda, y deja correr el tiempo. Si los encuadres de Tsai no quedan aplastados por su estatismo, es porque descubre la intensidad en esa ciudad inquieta. Vemos los autos cruzando la calle como una descarga eléctrica. Vemos a las personas caminando como

espectros frágiles, que entran y salen de la imagen como si no pudieran permanecer en este plano durante mucho tiempo. *The Night* es, por eso, una película de tránsitos. Levanta una arquitectura de lo pasajero, que mira lo sólido desvaneciéndose en el aire y lucha para que lo efímero se cristalice en la imagen. Un voto de confianza en el poder atávico de la cámara para embalsamar el tiempo. Retener, con insistencia, esas vidas que se nos escurren sin que nos demos cuenta.

(Iván Zgaib)



Tsai Ming Liang | Taiwán | 2019 | 18'

(*Light*)

Luz

Dirección Tsai Ming Liang. **Fotografía** Chang Jhong-Yuan.
Edición Chang Jhong-Yuan. **Producción** Claude Wang.

Compañía productora Homegreen Films.
Con intérpretes Lee Kang-Shen.

Hay una poética del vacío que Tsai explora desde el principio. El final de *El río* establece por primera vez ese juego. Cuando Lee despierta, después del encuentro con su padre en un sauna, mira la luz del día y sale al balcón. Alguien educado en la tragedia occidental teme que Lee se mate, pero él se desplaza por el balcón, entra y sale de cuadro varias veces. Se lleva la mano al cuello: la contractura persiste. En esos segundos de vacío, el juego de Tsai con nuestros temores se vuelve comedia. El dolor del cuello se transmutará, espiritual y eróticamente, en *Rizi*. El vacío seguirá imperando en su cine. El vacío se apodera del tercer acto de *Goodbye, Dragon Inn*. Terminada la última proyección de la antigua sala de cine, vemos el trabajoso recorrido de la mujer renga entre las butacas vacías. La dificultad de su desplazamiento, observada en un plano abierto, hace que el espacio se manifieste como la sustancia misma del dolor. Ella sale de cuadro y el plano permanece vacío durante varios minutos. En *Light* hay tres planos de una gran sala vacía con butacas rojas que remiten a *Goodbye, Dragon Inn*. No hay presencia humana en el cortometraje, pero vemos entrar la luz de la tarde, que acaricia el espacio y refulge melancólicamente. *Light* se filmó en simultáneo con el largometraje *Your Face*,

en el antiguo Teatro Zhongshan de Taipéi. Después de retratar en *Your Face* a trece personas en primer plano —la última de ellas, el propio Lee—, Tsai apagó las luces artificiales y dejó que la cámara capturara el espacio vacío, iluminado por el sol de invierno. Ese vacío piensa la ausencia de quienes antes estuvieron allí, el ocaso del sol, la impermanencia. *Light* epiloga ese tributo a la majestad del vacío.

(*Oscar Cuervo*)



Tsai Ming Liang | Taiwán | 2025 | 65'

(Back Home)

Regreso a casa

Dirección Tsai Ming Liang. **Fotografía** Tsai Ming Liang.

Edición Chang Jhong-Yuan. **Sonido** Lu Chih-Hao.

Producción Wang Claude.

Compañía productora Homgreen Films,

國際行銷 謝璇 PR-Katrina HSIEH.

Con intérpretes Anong Hounghueangsy.

Quien haya visto la última ficción encantada de Tsai, la magnífica *Rizi*, este documental observacional acerca de una zona rural de Laos, más allá del rigor de los encuadres y el descubrimiento de una geografía de la que poco se ha visto en el cine, disfrutará de un placer aparte: el que regresa a casa es Anong Honghueangsy, aquel hombre oriundo de Laos, el masajista que el personaje de Lee Kang-sheng conoce finalmente en un hotel de Taipéi. Identificarlo no es inmediato, pero cuando llega su turno de aparecer en pantalla su posición remite a ciertas escenas de la película aludida: en cuchillas prepara junto a otra persona el almuerzo, una acción doméstica frecuente en *Rizi*. Para el cinéfilo memorioso, no será un instante cualquiera. Antes y después de esta aparición, Tsai se circunscribe a acopiar planos de la modesta región en la que nació el actor: la arquitectura y su relación con el ecosistema domina el campo visual, con algún contrapunto que enseña las situaciones ligadas a la cotidianidad de los pobladores. El budismo theravāda es la religión predominante en el país, por lo que detenerse en un taller en el que se tallan figuras de Buda es tan lógico como posteriormente dedicar planos a estatuas dispersas en las cercanías del pueblo de

Honghueangsy. Si en el budismo la moderación constituye un principio rector de la conducta, la puesta escena no desentona con esa directriz: no hay piruetas formales, ni siquiera predomina la férrea determinación del cineasta por encuadrar maniáticamente el todo que se muestra a la cámara. La angulación heterodoxa que han caracterizado las películas con el monje budista que se desplazaba a menos velocidad que caracol es aquí innecesaria, porque no se trata de acentuar la lentitud en escenarios de aceleración a través de la extensión del cuadro. Frugalidad estética, minimalismo retórico, la única acción concreta que amalgama orgánicamente la totalidad de lo visible es el regreso a casa de quien puso el cuerpo y el alma en *Rizi*. Si lleva o no la cajita de música que hacía sonar un viejo tema compuesto por Chaplin, es algo que no se sabrá, al menos en este periplo de regreso; otro precepto estético que no se transgrede. Hubiera sido, ciertamente, la banda de sonido perfecta.

(Roger Koza)



Tsai Ming Liang | Taiwán | 2018 | 76'

(Your Face)

Tu rostro

Dirección Tsai Ming Liang.

Fotografía Ian Ku, Chang Jhong-Yuan.

Edición Taipei Postproduction.

Sonido Dennis Tsao. **Música** Ryuichi Sakamoto.

Producción Claude Wang.

Compañía productora Homgreen Films.

Con intérpretes Huang Hsueh-Feng, Hsu Lin Yu-Jung, Lee Liu Chin-Hua, Chiang Shih-Hui, Chen Su-Li, Lin Wan-Fu, Lin Chin-Ta, Chuang Yu-Chang, Yeh Ching-Fang, Ho Shu-Li, Ma Tung-Po, Lee Kang-Sheng.

Trece rostros y un solo lugar, el Salón Zhongshan de Taipéi; es todo lo que necesita Tsai para hacer una película con catorce planos y de 76 minutos. ¿Es suficiente? El elenco consta de cinco mujeres y ocho hombres; excepto Lee Kang-sheng, el insustituible intérprete de los títulos de Tsai, los demás son desconocidos. Algunos hablan (casi siempre de recuerdos ligados a la vida afectiva), y son siempre los más jóvenes. Los ancianos, en cambio, que son mayoría, no solo prescinden de dirigirse a Tsai, que permanece en fuera de campo, sino que se desentienden enteramente del hecho de ser filmados. En más de una ocasión, los octogenarios se duermen frente a cámara, y si están despiertos practican indisimuladamente una forma de ausentismo. Quizás una risa, apenas delineada por un movimiento mínimo en la comisura de los labios, indica que son conscientes de que están en escena. Sin embargo, los que no dicen nada y resguardan sus secretos, anhelos y dolores no están exentos del poder del cine: la luz y la distancia mínima de la posición de la cámara pueden respetuosamente conjurar el mutismo

descubriendo en la singularidad de un rostro una constelación de intrigas gravitando sobre la vida de una persona. La banda sonora de Ryuichi Sakamoto está lejos de suavizar la austeridad formal del retrato, porque en vez de descifrar y orientar emocionalmente al espectador más bien agrega, a través de capas y variaciones sonoras, mayor indeterminación. Lo grandioso es lo siguiente: la ratificación de que filmar una cara no es hacer una selfie. Frente a la cámara, el semblante de cualquier persona no necesita ajustarse a las veleidades del Yo y su ideal de belleza. La cámara está para otra cosa: restaurar lo desconocido, incluso para quien es filmado.

(Roger Koza)



Tsai Ming Liang | Taiwán | 2024 | 62'

(Xining Public Housing)

Vivienda pública de Xining

Dirección Tsai Ming Liang.

Producción Claude Wang.

Ni una palabra, excepto algunas del director al principio para establecer una relación del lugar al que le dedicará un retrato con el pasado de su obra. En efecto, en estos edificios públicos rodó primero la serie de televisión *Todos los rincones del mundo* y más tarde, antes del cambio de siglo, volvió para filmar ahí la distópica y notable *El agujero*. Algo más se puede leer al final: hay rumores de demolición, y los residentes que habitan y trabajan en estos departamentos desde hace más de medio siglo quizás tendrán que irse. Tsai Ming-liang observa: los mercados de comida y chucherías en los sótanos, los garajes, los pasillos interminables, los improvisados santuarios, el pequeño templo, algunas habitaciones diminutas de los edificios inmensos, las terrazas, las calles cercanas, la inmensa Taipéi. Pero no se trata de un tour arquitectónico por una edificación funcionalista típica del brutalismo del siglo XX, sino también de una mirada respetuosa dirigida a quienes trabajan y viven en ese lugar: carniceros, verduleros, cocineros, repartidores, entre tantos otros. En ocasiones, algunas personas miran fijo a cámara, pero no dicen ni una palabra. Plano tras plano, y no son muchos, apenas 63, se evidencia un microcosmos y un hábitat de la clase trabajadora taiwanesa, un modo de estar en el tiempo y el

espacio, una forma de vida sacrificada y repetitiva, en la que no parece haber descanso ni lugar para otros intereses, aunque ciertos detalles sugieren otra cosa. El plano final se detiene en una flor al lado de una ventana; un signo de belleza, no el único, porque Tsai es capaz de trastocar cualquier acto insignificante (como el desplume de los patos) en un acontecimiento artístico. Si lo ordinario se puede volver misterio y objeto o escenario de contemplación es porque el cineasta es un obsesivo y delicado del encuadre. Basta para él situar el objetivo hacia un lugar elegido con antelación para investir lo insustancial o común en materia de interés y escrutinio estético.

(Roger Koza)

ucine.edu.ar

#EstudiaenlaFUC



Una institución diferente
con prestigio internacional



UNIVERSIDAD DEL CINE

05.

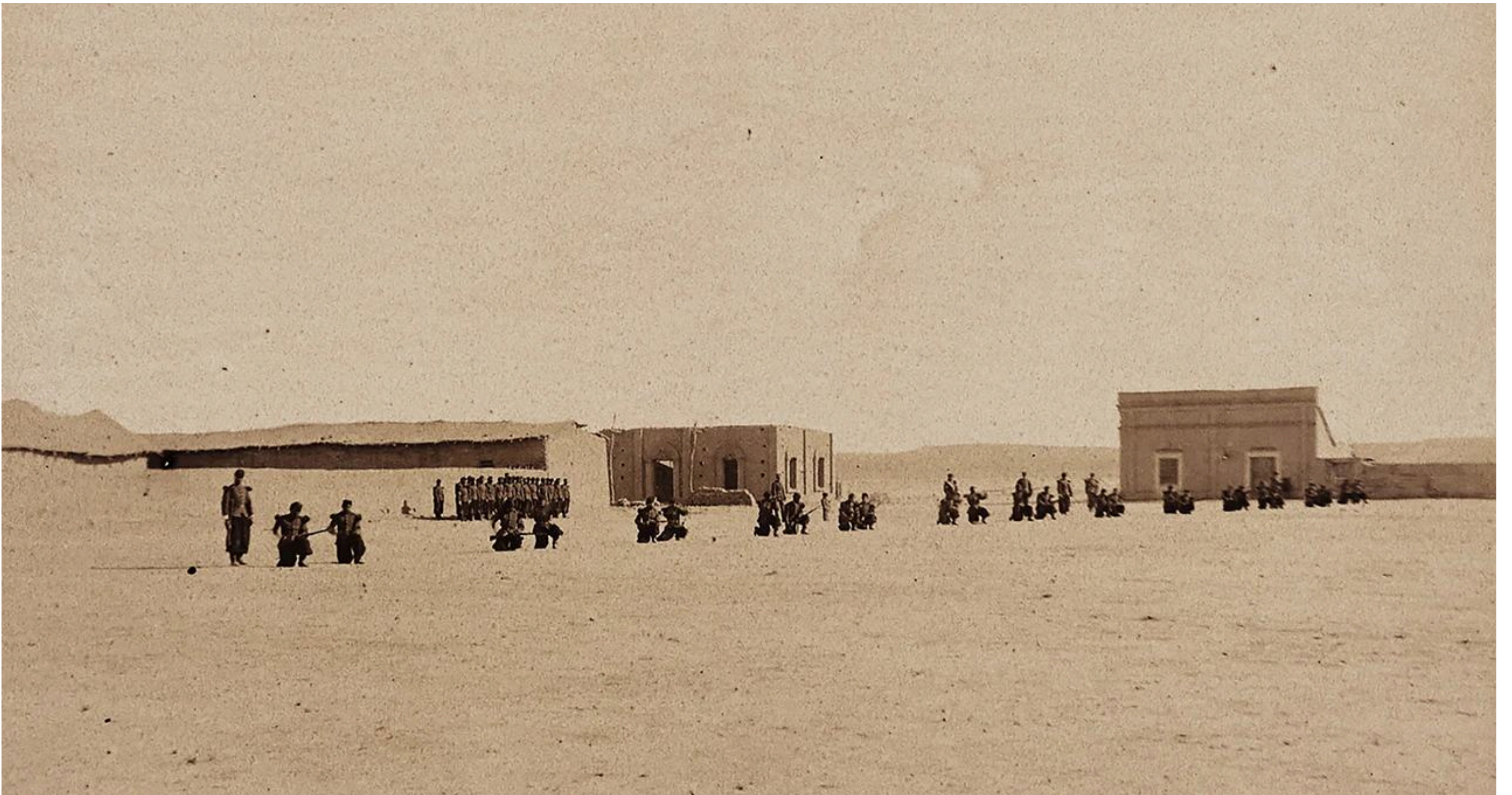
NOSOTROS EN LO REAL

Nosotros en lo real

Ninguna película de esta sección es más o menos importante que otra; tal es el beneficio de prescindir de competencias. Al ser así, cada película provee un signo de vida que se concatena con otro y, en el conjunto, eso que llamamos lo real se puede entrever en versiones dispersas: cada fragmento (una película), en consonancia con las otras de la sección, adquiere un sentido en el todo y se resignifica en lo que es propio. Así fue concebido el criterio de selección.

Claro que existen asociaciones directas entre algunas películas. Algunas están en relación por cuestiones formales o por un tema que las enlaza. El criterio principal es que cada película exprese una variedad de la actualidad del cine vernáculo que elige lo real en sí para organizar su puesta en escena.

(Roger Koza)



Sofia Bordenave | Argentina | 2026 | 91'

Bosque arriba en la montaña

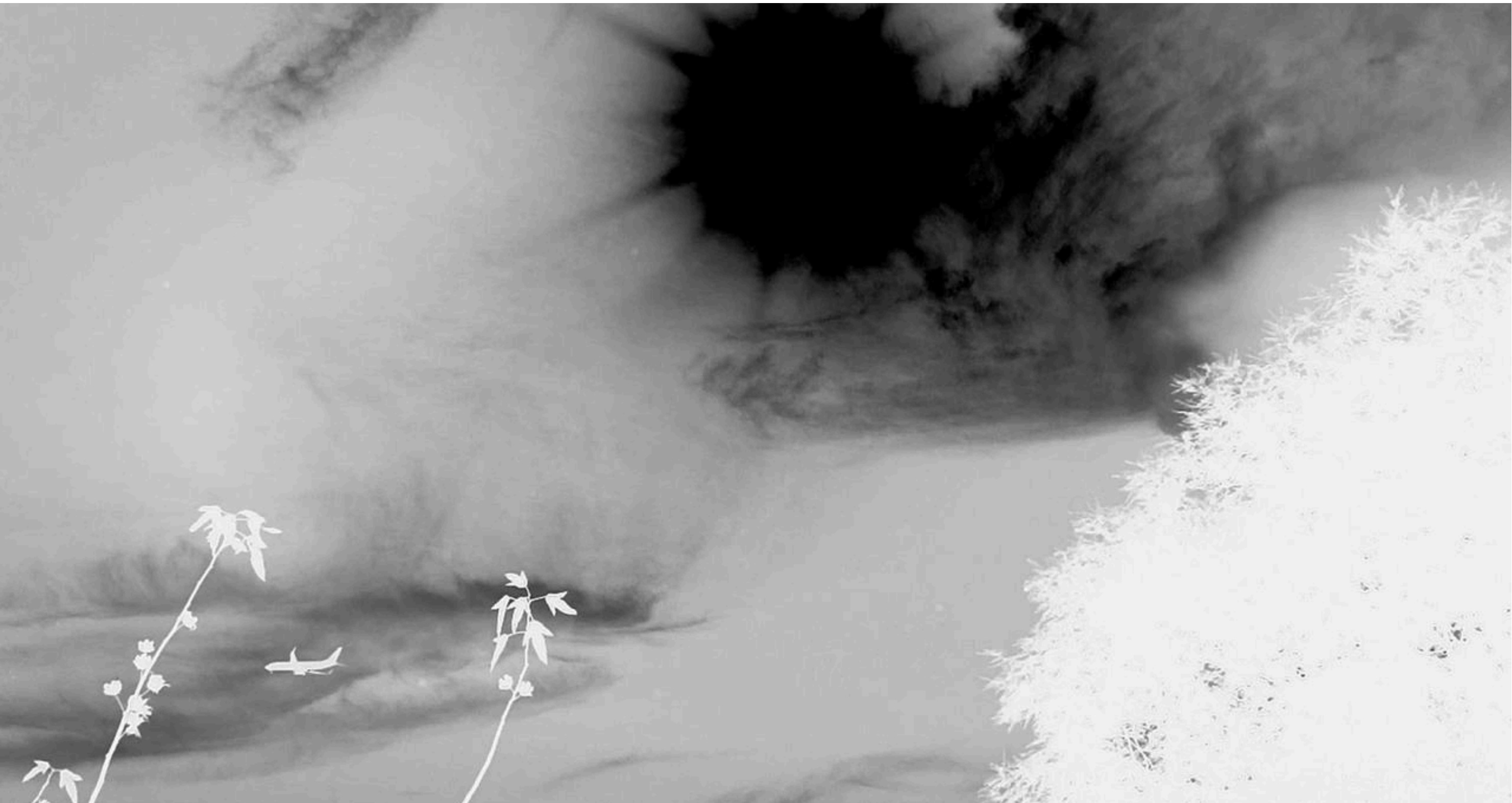
Dirección Sofia Bordenave. **Guion** Sofia Bordenave, Pablo Weber. **Fotografía** Ezequiel Salinas. **Edición** Pablo Weber. **Sonido** Atilio Sanchez. **Música** Seba Teves.

Producción Clara Massot, Sofia Bordenave, Manuel Rapport. **Compañía productora** Maleza cine, Afuera producciones. **Con intérpretes** Mirta Nancuano, Lorena Cañuqueo, Joaquin Rapoport.

El 25 de noviembre de 2017, Rafael Nahuel es asesinado. Miembros del grupo Albatros de la Prefectura Naval le disparan por la espalda al joven de 22 años en un operativo de desalojo contra la comunidad mapuche Lafken Winkul Mapu en Villa Mascardi. El caso es conocido. ¿Qué pasó desde entonces? Bordenave empieza con la instancia de reconstrucción judicial del asesinato en el lugar de los hechos. Peritos diversos, miembros de la Policía Federal Argentina, fiscales, testigos e imputados transitan por el escenario del asesinato. Es la presentación de un caso singular de otros tantos a lo largo de siglos, porque la vida y la muerte de Nahuel es la de muchos otros que, antes de él, fueron objeto de las tropelías del Estado argentino. Ese es el punto de inicio que se abre como un abanico cinematográfico que combina archivos fotográficos, mapas, planos fijos y silenciosos de los bosques en donde sucedió todo, algunos videos caseros, varios pasajes del juicio tomados de la transmisión de Zoom con el que se llevó a cabo (durante el 2023) y algún que otro testimonio de personas cercanas a Nahuel, en especial el de una mujer de 63 años, donde se prescinde de la típica entrevista frente a cámara. Los insumos estéticos son heterogéneos y la puesta

en escena los dispone bajo una lógica combinatoria y a veces dialéctica que saca provecho de la disyunción y del contraste respecto de lo que se ve y se escucha, como cuando las antiguas fotos que remiten al siglo XIX dejan ver un bautismo de mapuches y una voz simultánea recuerda el momento en que se escuchaban los tiros en aquella sombría primavera de 2017. La historia de Nahuel es uno de los capítulos vernáculos de la historia universal de la infamia: apropiaciones y desalojos, aniquilación de poblaciones originarias, destrucción de bosques autóctonos, evangelización forzada, conversión lingüística, ocultamiento y desprecio sin fin. ¿Quién sabe, quién recuerda que tras la infame "conquista del desierto" (así la quieren llamar) hubo campos de concentración?

(Roger Koza)



Marcelo Cugliari | Argentina | 2026 | 18'

Darkroom

Dirección Marcelo Cugliari. **Guion** Marcelo Cugliari.
Fotografía Marcelo Cugliari. **Edición** Marcelo Cugliari.

Sonido Marcelo Cugliari. **Música** Marcelo Cugliari.
Producción Marcelo Cugliari.

Fue Godard el que entrevió, al inicio de la década pasada, un posible camino para el cine del siglo XXI: el período digital de la imagen en movimiento no era necesariamente un destino lóbrego, y desde *Film Socialisme* Godard intuyó un posible desvío posfotográfico del hiperrealismo de la nitidez y la transparencia que regula la solvencia de las representaciones audiovisuales. Una vía posible consistía en la hipérbole del registro diáfano hasta alcanzar una distorsión más propia de la pintura que de la fotografía. Cugliari avanza película tras película en otra dirección, aunque el procedimiento inicial es el mismo: se trata de saturar los valores tonales de los planos incidiendo sobre el comportamiento de la luz para disociarla de cualquier lógica de adecuación entre el mundo y su representación. El negativo fotográfico digital es una elección consciente para modificar las reglas de la percepción y establecer una relación estética y técnica con la materia por fuera de la codificación necesaria para interactuar funcionalmente con el mundo. Todo es distinto: las escalas, la relación entre frente y fondo, el movimiento de las cosas. La inversión tonal desnaturaliza y devuelve un mundo conocido pero enrarecido: un avión a punto de despegar, un hombre pescando en el Río de la Plata, una mujer vistiéndose en su

departamento filmada a distancia, el viento en las hojas y el reflejo en un charco, un retrato de la Villa 38: son y no son lo que representan. Puede que la sofisticación formal ostente una contundencia tal que la laboriosa banda de sonido permanezca inadvertida. Sobre esto último habría que señalar la astucia del cineasta: el bloque sonoro indiferenciado con alguna pista en él que remite directamente a lo visible dista de tener algo que ver con la pereza sonora habitual del cine de hoy, que retóricamente oculta su indigencia bajo el concepto de diseño sonoro.

(Roger Koza)



Sebastián Zanzottera | Argentina | 2026 | 6'

El canto de los pájaros

Dirección Sebastián Zanzottera.

Guion Sebastián Zanzottera, Lucila Podestá.

Fotografía Sebastián Zanzottera.

Edición Sebastián Zanzottera.

Sonido Julián Galay. **Producción** Sebastián Zanzottera.

Lucila Podestá. **Compañía productora** Rios de abajo.

La palabra poética pertenece a los palestinos. La sonoridad original de Darwish, Makhoul, Tuqan y al Muhibn puede ser extraña para los oídos acostumbrados al castellano, pero aun así las palabras de los poetas invocados han de despertar algo íntimo en cualquiera de nosotros, intensamente. Gaza aparece acá como un imaginado amontonamiento vertical de piezas pequeñas que podría provenir de un plano filmado también en la Villa 31. La aparición de la precaria edificación tiene algo de irrealidad, porque así, tan dolorosamente cierto como fantasmagórico, debe ser vivir entre escombros y hogares hechos de materiales innobles. El contrapunto de ese edificio es un paisaje en extremo bucólico, en el que se inserta tardíamente ese conglomerado de cemento y que tampoco parece del todo real. Es un paisaje propio de los humedales del Bajo Delta del Paraná, pero la textura y la terminación de los juncos y las aguas, aun siendo deslumbrantes, tienen el semblante de lo artificial. Gaza es, por la abyección y la sevicia de poderosos que han dejado de ser humanos, un espacio inimaginable, y en ese sentido irreal. Lo que no parece responder estrictamente a la lógica de la mera apariencia de las cosas es el sonido de la película: el viento sudeste es la voz cantante, pero no entona la música material del mundo en soledad. El ecosistema llega

por el oído. En esa intersección se escriben las palabras de los poetas: sin un hogar no se puede siquiera empezar a pensar en la poesía. Los que tienen uno, en cambio, pueden permitirse la consolación del verso, pero deben pensar en los demás como condición de posibilidad de ese placer del espíritu. Estas y otras cosas se pueden sentir y pensar en los siete minutos de esta enorme y delicada película. La duración significa en sí misma poco y nada.

(Roger Koza)



Rodrigo Montani | Argentina | 2026 | 10'

(*Afwenche Yämwethä*)

Hablan las aves

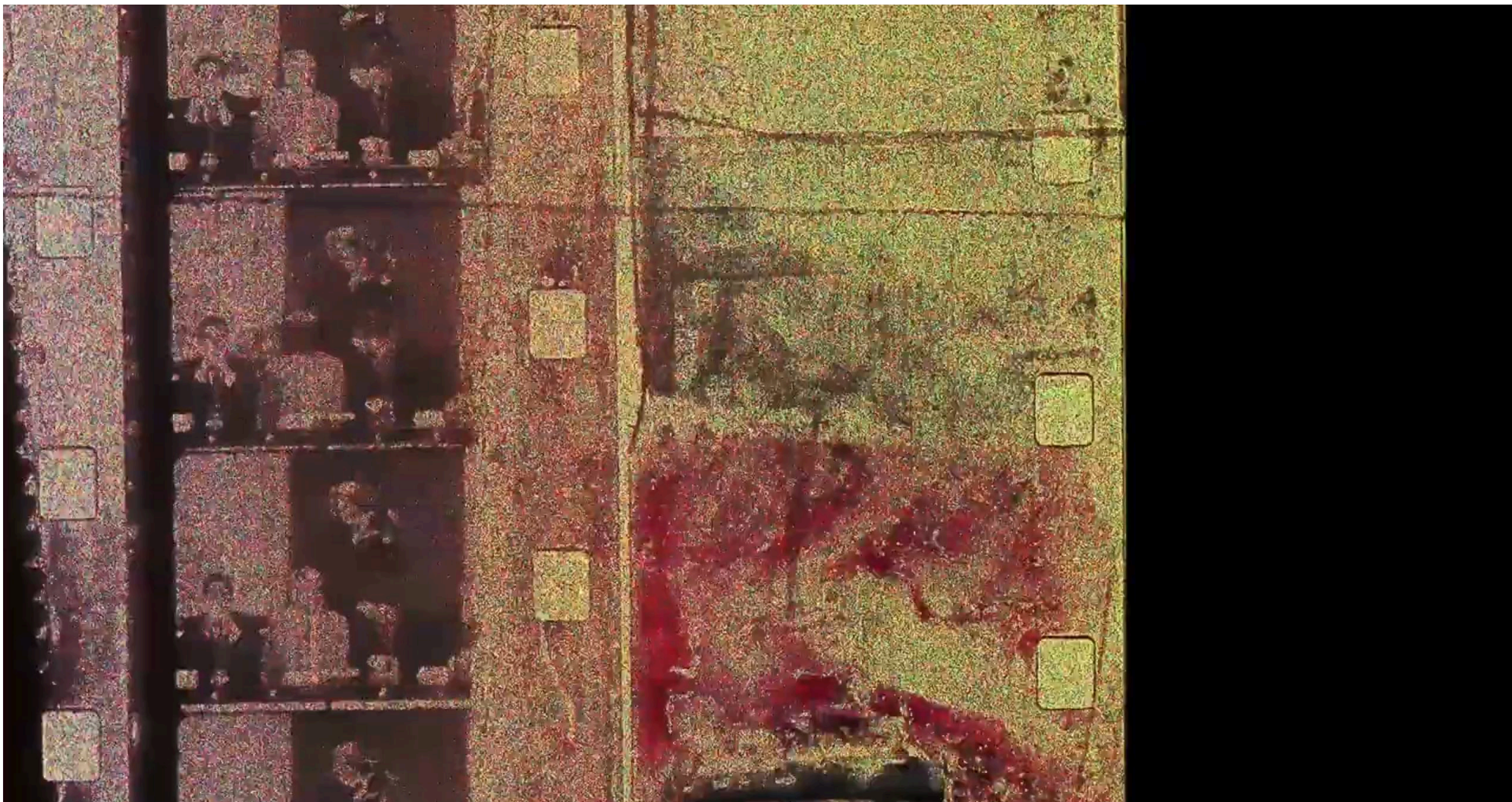
Dirección Rodrigo Montani. **Guion** Rodrigo Montani.
Fotografía Rodrigo Montani. **Edición** Paula Sanchez Clavijo.
Sonido Fabricio Morás. **Producción** Fernando Restelli,
Ana Apontes, Rodrigo Montani.

Compañía productora Ay!Futuro.
Con intérpretes Marcelina Gutiérrez, Reynaldo Prado,
Sara Díaz, Emilia Ferreira, Laura Prado.

Los pájaros del Gran Chaco tienen algo para decir. El milagro lingüístico consiste en que Montani posee un oído notable y es capaz de traducir el idioma de los Stigmatura budytoides, los Lepidocolaptes angustirostris y muchas otras especies de la región, que en verdad no cantan, sino que hablan, y que además ostentan una suerte de clarividencia sobre lo que sucede con la civilización occidental y los wichís, así como sobre las implicancias que la cosmovisión de unos y otros proyecta sobre el ecosistema que habitan. A propósito de un relato de amor y espanto, los passeriformes funcionan como hermeneutas exclusivos de lo ocurrido entre Chilichukw y una chica. Sin embargo, las criaturas aladas no se limitan a interpretar esa historia: también señalan otras cuestiones ligadas a las formas en que los humanos pueden destruir el bosque o alterar la naturaleza de los choclos. Las atrocidades son conocidas, no está de más volver a escucharlas. Todo, sin embargo, se narra desde el interior de algunos cuadros que acompañan el relato: pinturas magníficas e inusuales, en las que el modo de representar la fauna y la flora despliega una forma de mirar la abundancia

que se aparta de otras tradiciones pictóricas. La sofisticación estética es ostensible, y no se trata de la mano de un único artista. Los pintores wichís son varios, lo cual invita a pensar hasta qué punto existe en *Hablan las aves* un autor singular, o si, más bien, la película se afirma como expresión de una sensibilidad comunitaria, tan hermosa como lúdica y sarcástica. En un momento, un plano sobre un cuadro revela una dilatación del espacio hacia los márgenes, hasta que el movimiento de cámara asciende lentamente, explicitando —sin énfasis— que la imagen ha sido concebida desde una perspectiva aérea, propia de los pájaros. Es apenas un detalle entre otros: hay momentos graciosos, otros sorprendentes, e incluso algunos de precisión notable para transmitir la indignación ante la estulticia de los hombres blancos.

(*Roger Koza*)



Priya Govinda | Argentina | 2026 | 64'

Introducción a la catástrofe

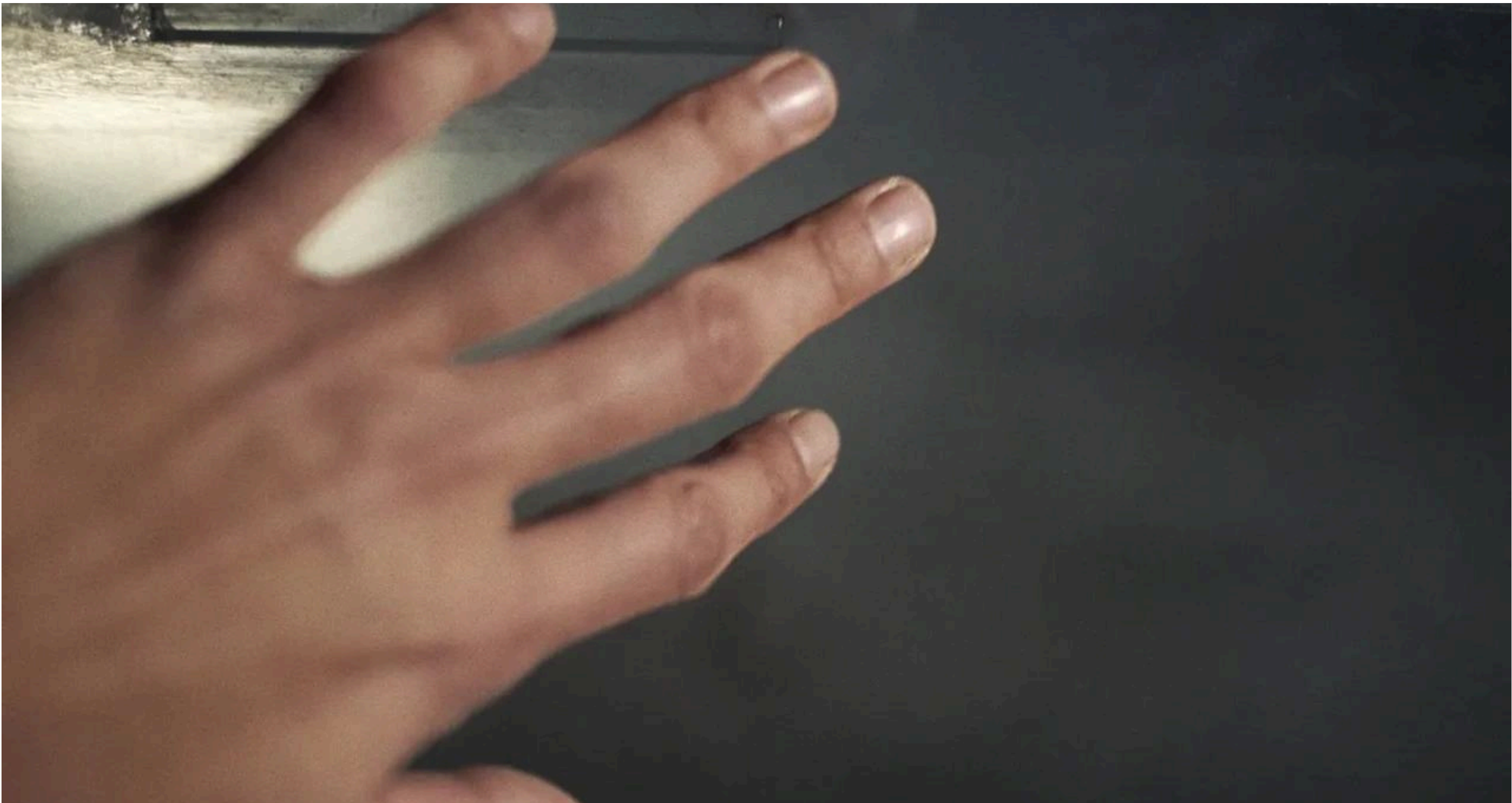
Dirección y guion Priya Govinda. **Fotografía** Priya Govinda.
Edición Amado Casal. **Sonido** Guillermo Benitez.
Música Sergio Ch., Huerque Mapu.

Producción Cecilia Fiel.
Compañía productora Kaumodaki Films.

En nuestro contexto actual, los calificativos que puede incitar la película de Govinda lejos están del universo simbólico al que alude el (nuevo) apellido del director, que remite a una deidad del hinduismo. *Introducción a la catástrofe* no es ni una aproximación experimental al Pralaya ni tampoco a las ideas de Jean-Pierre Dupuy, el mejor teórico actual de las catástrofes, sino al peronismo y su capitulación en el invierno de 1974 y asimismo su reencarnación última en el kirchnerismo (y quizás también la disolución de esta última forma, desde que Cristina Fernández está presa). El preámbulo es el presente reciente: imágenes del discurso de Cristina Fernández durante su defensa en el juicio por la causa Vialidad, donde la expresidenta expone su teoría del *lawfare* y establece una relación entre la familia judicial y las prácticas pretéritas del poder real en Argentina, sobre todo en el período de la última dictadura cívico-militar. El segmento está visual y sonoramente intervenido, algo propio de la tradición experimental, a la que bien representa el cineasta. A continuación, la época elegida es la del regreso (parcial) de Perón en 1972 hasta su muerte y los días iniciales de Isabelita Martínez como presidenta. En general, lo que se ve pertenece a *El regreso*, película dirigida por Adrián Carrasco

Zanini, aunque hay otros archivos que también forman parte del segundo movimiento de la película. Como es de suponer, todas las contradicciones del peronismo se vuelven visibles, de lo que no se predica ningún juicio por parte del cineasta, que sí trabaja en un sistema de montaje donde la dialéctica de los opuestos cumple una función semántica de anulación del juicio: de lo que se ve nunca se infiere qué se debe pensar (lo que no equivale a renunciar a pensar). Lo único que permanece fuera de ese vaivén dialéctico es la figura del descamisado. Cuando los vecinos de la Villa 31 de principios de los 70 están frente a cámara, nada tiene mayor importancia que su presencia. La película está dedicada al padre del director: el ferroviario y albañil Ernesto Baca. No es un mero dato familiar.

(Roger Koza)



Lara Seijas | Argentina | 2026 | 22'

Limbo

Dirección Lara Seijas. **Fotografía** Lara Seijas.
Edición Lara Seijas.

Sonido Omar Mustafá. **Producción** Lara Seijas.
Compañía productora La vida al imprevisto.

El padre ha muerto. Una de sus hijas agrega al duelo una película. Dos escenarios: la casa paterna y un enorme garaje. En la casa apenas quedan objetos: una azucarera, llaves, un serrucho, biblioratos; son los últimos vestigios materiales ligados al tacto de quien ahora es un espectro. El concepto de limbo elegido para dar nombre a la película permite la asociación: un objeto no es un talismán, pero sí tiene el poder de retener una memoria concreta del ausente; las manos de alguien ya no están, pero la esperanza es que ciertas huellas aún subsistan. El paso al olvido se dilata en propiedades y minúsculos restos de cosas que tuvieron un dueño. Lo que no es pasado, sino presente, es la luz. En toda la película la luz del sol es protagonista. La casa sin vida es iluminada intermitentemente por los rayos de la estrella más cercana y en la difuminación de la luz las paredes y los techos resisten por un instante el desmoronamiento, prestándose como superficie de una hermosura que es pura donación de lo que existe porque sí. El ojo de la cineasta atiende a la microscopía hogareña: una pared parece en el recorte del encuadre un atardecer al lado del mar; el suelo y sus manchas recuerdan una foto satelital de un rincón desconocido del cosmos infinito. Hay que aclarar: la estética no está al servicio del desconocimiento del dolor (la cita inicial de Alejandra Pizarnik es demasiado precisa para

eludir la tristeza); es una genuina operación del espíritu para ir despidiendo a un padre del que poco se llega a saber, más allá de una anécdota ligada a la suerte económica y un recuerdo de infancia que lo involucra. Si esto es posible es porque la sensibilidad de Leijas está al servicio del cine y su propia experiencia personal se ofrece al trabajo cinematográfico, como tantas otras experiencias que pueden ser punto de partida de una película. Esta es cuidosa de principio a fin, pudorosa en lo que se decide mostrar o no. La figura de un caballo imperceptible en un momento clave es la exposición indirecta de una poética de lo evanescente, la intersección entre la cineasta y la hija.

(Roger Koza)



Ignacio Ceroi | Argentina, España | 2026 | 81'

No arreglen ni limpien mi habitación, a mí me gusta como está

Dirección Ignacio Ceroi. **Guion** Ignacio Ceroi, Jerónimo Quevedo, Amelie Sales.
Fotografía Gerónimo Gassmann. **Edición** Ignacio Ceroi.
Sonido Hernán Biasotti. **Música** Cachorro López.
Producción Ignacio Ceroi, Jerónimo Quevedo, Rafael Nir, Paloma Torras, Gonzalo E. Veloso.

Compañía productora Pionera Cine, Un puma, La casa de al lado, Testaferro.
Con intérpretes Michel Marx, Amelie Sales, Gerónimo Gassman, Juan Di Lucia, Lola Piñero, Luis Rojas, Eline Marx, Ignacio Ceroi.

En la película precedente (*Qué será del verano*), el joven cineasta Ceroi compró una cámara por eBay que sorpresivamente contenía material filmado por el antiguo dueño, un hombre al que le gustaba filmar escenas familiares, almuerzos con amigos y perros. Ceroi tomaba ese punto de partida y sobre la marcha inventaba una vida fantástica. La convicción y energía vital de aquel relato llevó a que muchos creyeran de que se trata de una vida real, más allá de que la propia película nunca encubría su paso del documental a la ficción. En este nuevo episodio, la ficción conjetural es sustituida por una búsqueda lúdica, pero ceñida a lo real: el cineasta se propone encontrar al famoso Charles. No se sabrá mucho más sobre él, pero aquel hombre que vivía en el sur de Francia ya no será el mismo. Su hija Amélie, que aparecía en los videos domésticos de la anterior, se vuelve aquí protagonista y principal vocera de su padre. Charles tiene otro nombre y no es francés, pero sí se confirma que ama a los perros y le gusta pasar tiempo con sus amigos. Muchas cosas más se revelan sin que el

caballero de bigotes deje de ser un misterio. Y eso es lo de menos, porque el gran descubrimiento indirecto de esta segunda aproximación a la vida de un desconocido es que el placer que proviene de la ficción, al prodigarles a los personajes vidas insólitas y determinadas por la aventura, puede también suscitarse en la realidad a secas, siguiendo los pasos de un hombre común, deteniéndose en detalles minúsculos y prestando atención a la relación amorosa que una persona establece con sus seres queridos. En esta ocasión, Ceroi fue mucho más respetuoso del azar; retomó el punto de inicio, buscó, esperó y encontró. Aquel hombre no solamente le ha permitido perfeccionarse en el arte cinematográfico; en esta ocasión, hasta le regaló un hermoso título y muchas grabaciones familiares que no estaban en la memoria de la cámara y resultan aún más satisfactorias y geniales que la vida imaginada por Ceroi.

(Roger Koza)



Ignacio Ceroi | Argentina | 2021 | 86'

Qué será del verano

Dirección Ignacio Ceroi. **Guion** Ignacio Ceroi, Jerónimo Quevedo, Mariana Martinelli.
Fotografía Ignacio Ceroi, Juan José Sales.
Edición Ignacio Ceroi, Jerónimo Quevedo.
Sonido Hernán Biasotti. **Música** Leandro Maldonado.

Producción Ignacio Ceroi, Jerónimo Quevedo, Cecilia Pisano.
Compañía productora Pionera Cine, Un puma, Esquimal Cine.
Con intérpretes Mariana Martinelli, Juan José Sales, Ignacio Ceroi, Amélie Sales.

Antes de que el término *found footage* se hiciera popular como subgénero del cine de terror contemporáneo, la expresión designaba a los films que tomaban como materia prima un material realmente encontrado. En el invierno europeo de 2019, Ceroi viajó a Toulouse para visitar a su novia Mariana, que cursaba allí un doctorado. El punto de partida de *Qué será del verano* fue un hallazgo en el sentido más literal. Las imágenes que forman su columna vertebral fueron tomadas por un francés llamado Charles, quien las olvidó en una *handycam* que, tienda de usados mediante, fue a parar a las manos del cineasta. Un encuentro fortuito cuyas consecuencias, puestas a marchar en este film, parecen tan inevitables como dispuestas a una proliferación infinita. Las imágenes de Charles desplegaron el misterio, luego la búsqueda y la localización del sujeto en otro continente, lo que inició un intercambio epistolar de alcances insólitos. *Qué será del verano* participa del diario cinematográfico, del documental etnográfico, del film de aventuras y hasta asoman en él el *thriller* geopolítico y el ensayo audiovisual. Todas estas categorías son conjugadas por un intenso placer del relato. La fluidez del film,

enhebrada por la voz narradora de Ceroi, deriva de una historia a otra, alternando el pasado de las imágenes de Charles con el presente de Nacho. El relato biográfico de su sujeto en fuga alterna con las reflexiones y aun las perplejidades de su narrador, manifestando un ánimo lúdico y una preferencia por la levedad que no se priva del apunte incisivo. Así, la rebelión de los chalecos amarillos, la guerrilla en Camerún o la pandemia atraviesan este film viajero, como si ese entrelazamiento apuntara a una conexión tan misteriosa como abierta, que se resiste a toda conclusión.

(Eduardo A. Russo)



Javier Olivera | España | 2025 | 20'

Una habitación en Bangkok

Dirección Javier Olivera. **Guion** Javier Olivera.
Edición Javier Olivera. **Sonido** Alberto Carlassare

Música Alberto Carlassare. **Producción** Eli LLoveras,
Javier Olivera. **Compañía productora** HAMACA.

A través de filmaciones caseras en Super 8, Javier Olivera revisita las imágenes de un viaje a Filipinas y Tailandia que realizó de niño junto a su hermano, su madre y Héctor Olivera, una de las personalidades más importantes de la historia de nuestro cine y también, claro, su padre. Pero hay otro invitado en este viaje familiar: se trata del socio del patriarca de la familia, otra figura crucial de nuestro cine, el camarógrafo de lujo de ese viaje y el protagonista del incidente que motiva este nuevo viaje de Javier Olivera. Un viaje no hacia un espacio, sino hacia el interior de un secreto que, hasta ahora, se conservó encerrado en una lejana habitación de hotel en Bangkok. Si, como sospecha la voz en off del realizador de este cortometraje, el olvido puede ser un bálsamo, ¿qué le toca ser al ejercicio del recuerdo? ¿Por qué existe en nosotros la pulsión de hurgar en lo olvidado, incluso a sabiendas de que en aquello oculto yace únicamente dolor? Estas son solo algunas de las cuestiones que se inscriben en la tensión que ejercen el grano de unas imágenes tan inocentes en apariencia y la voz, ya madura, de un hombre dispuesto a abrir heridas que el conveniente

silencio familiar jamás pudo borrar del todo. Sin temor al qué dirán y armado de la moral de quien sabe hablar con su verdad, Javier Olivera presenta un film tan desgarrador como animado por la convicción de que recordar es un acto vital.

(Tomás Guarnaccia)



Lucy Riera | Argentina, Suiza | 2026 | 89'

Vado in America

Dirección Lucy Riera. **Guion** Lucy Riera.
Fotografía Mariangela Marletta, Milagros Arias, Lucy Riera, Ezequiel Salinas, Nicola Genni. **Edición** Mario Bocchicchio.
Sonido Andrea Rier.

Música Sergio Fabián Lavia, Andrea Riera.
Producción Ana Apontes, Lucy Riera.
Compañía productora elojoylaoreja, Picfilm.
Con intérpretes Cristina Boixadós, Paolo Righetti.

Hacia 1870 los hermanos Righetti emigraron desde Suiza a la Argentina. Aquí se casaron y montaron sus talleres: una fundición en Rosario y una yasería en Córdoba. Además de la pasión fabril, los animaba el entusiasmo por la fotografía. Registraron más de un millar de fotos en placas de vidrio, testimonio de cómo veían sus familias, su trabajo, sus ciudades y el mundo de su tiempo. Esas fotos muestran el imaginario de una colectividad y de una época entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siguiente.

Lucy Riera recurre a la investigadora Cristina Boixadós, recuperadora material y catalogadora de la colección Righetti, quien aporta su testimonio y reflexiones. *Vado in America* no solamente se dirige a lo mostrado en esas placas; también medita sobre su materialidad. Conecta la fotografía con el molde, como en aquella intuición inicial de Daguerre, quien probó su invención fotografiando las imágenes en yeso de su atelier. Las fotografías, moldeadas por efecto de la luz sobre los cuerpos, a su vez moldean el espíritu de quienes las observan. En algún momento, el legado fotográfico de la familia Righetti fue arrojado a la calle y rescatado por un carrer

calle y rescatado por un carrero. Primero recaló en un anticuario y luego el archivo fue alojado en la Universidad de Córdoba, como un rompecabezas incompleto. La investigación buscó piezas faltantes entre Córdoba y el Malcantone. Desde allí contó con la participación, entre otros, del bisnieto de Pietro. *Vado in America* investiga la recuperación de un pasado a través de sus fotografías y la restauración de lazos entre comunidades geográficamente distantes. Descifra un tránsito de ida y vuelta entre Europa y América, cotejando íntimamente los rostros y las historias enlazadas por esas imágenes tan frágiles como obstinadas, que con su intensidad desafían la indiferencia del presente.

(Eduardo A. Russo)

06.

PREMIO DOC BUENOS AIRES A LA TRAYECTORIA



Alejandro Fernández Mouján | Argentina | 2025 | 67'

Dice que...

Dirección y guion Alejandro Fernández Mouján.
Fotografía Alejandro Fernández Mouján.
Edición Florencia Gómez García,
Alejandro Fernández Mouján.

Sonido Gaspar Scheuer.
Producción Alejandro Fernández Mouján.
Compañía productora Alejandro Fernández Mouján.
Con intérpretes José Luis Alvarenga.

Un hermoso pasaje de Serge Daney reza así: "La ficción es situarse en el medio del mundo para contar una historia. El documental es ir al fin del mundo para no tener nada que contar. Pero hay ficción en el documento así como hay insectos en las rocas fósiles...". Dos décadas atrás, Fernández Mouján fue a uno de los tantos lugares que pueden confundirse con el fin del mundo. Hizo una película, la estrenó en su momento, pero quedaba material filmado y otra película en estado latente. Este es el origen de Dice que, un retrato. ¿Eso nada más? En verdad, del protagonista se dijeron muchas cosas, pero no es lo que le interesa a Fernández Mouján, más allá de que en el inicio un reportaje breve es suficiente para saber algo de su pasado y la situación serena que define en ese entonces su presente. Pero José Luis Alverenga, también apodado Lorenzo Lamas, solamente existe hoy como imagen y memoria; el film repone así a un fantasma, porque Alvarenga dejó de existir. ¿Quién fue? En varios planos prodigiosos se lo ve andando en bicicleta para ir a juntar leña. Algunas escenas familiares revisten una felicidad discreta. La austeridad de su casa en La Leonesa (Chaco), adonde regresó tras pasar años en diversos correccionales para menores y escapando de cada

uno. El segundo acto se circunscribe a acompañar a José a cazar tatús en la selva con sus amigos. Todo ese segmento es un ejemplo de registro y montaje. La exigencia física para el cineasta es evidente, más allá de que nadie parece darse cuenta de que alguien está ahí con una cámara. En el epílogo, Fernández Mouján solamente necesitó un poema de Borges y notas de piano ejecutadas por Federico Pompou para conquistar la eternidad.

(Roger Koza)



Alejandro Fernández Mouján | Argentina | 2002 | 105'

Las Palmas, Chaco

Dirección y guion Alejandro Fernández Mouján.
Fotografía Alejandro Fernández Mouján, Sebastián Mignogna.

Edición Sebastián Mignogna. **Sonido** Gaspar Scheuer.

El término “menemismo” no debería simplemente emplearse por lo que es: un epónimo. Sirve para glosar una época, una noción de país, un modelo socioeconómico. El epónimo generaliza. Sucede que el sufrimiento ocasionado por esa forma política es diferente en su sentido cuando se individualiza en alguien que se muestra y toma la palabra: “La salud pasa por la barriga”, dice un hombre. Una mujer dice de los trabajadores, después de que el ingenio Las Palmas dejó de existir y se subastaron las máquinas: son “amos de casa”. Fernández Mouján regresa a donde había filmado un par de años atrás *Banderas de humo*, pero ya nada es lo mismo: las edificaciones del ingenio son escombros, el abandono ha vencido y ese estado de cosas no se expresa en palabras, sino a través de encuadres geométricos que permiten comprender la dimensión del lugar y la degradación de las instalaciones; en ese ingenio se daba trabajo en 1982 a más de 1200 personas. ¿Dónde están ahora? ¿A qué se dedican? El cineasta filma y escucha: pasa un hombre y cuenta su historia, luego una mujer, después otros trabajadores, algunos más viejos, otros más jóvenes. Muchos son indígenas, lo que implica una situación legal inestable respecto de las tierras en que viven. El cineasta también se involucra con algunos, y acompaña a uno de sus

protagonistas a empezar los trámites ante una institución competente del Estado para luchar por sus derechos. Todo sucede frente a cámara con elegancia, a tal punto que la textura de video deja de tener importancia. La nitidez no es una condición necesaria para ver: una idea de cine basta para conquistar las condiciones menesterosas de producción. En efecto, el viaje con los hombres que salen a cazar para garantizar la comida de sus familias cuenta con un seguimiento narrativamente idóneo: las elipsis son magníficas, la duración de los planos también. Si no fuera por las razones detrás de las atávicas acciones, se podría elogiar ese segmento como si se tratara de una gran secuencia de una película de aventuras. Sucede que el móvil de los muchachos con rifles en sus hombros es el hambre.

(Roger Koza)

07.

LA PRESENCIA DEL PASADO: LAS PELÍCULAS DE DIVEDCO

La presencia del pasado: Las películas de DIVEDCO

No se puede hacer un festival cinematográfico sin establecer una relación con la historia del cine. No se trata de un mero mirar atrás como curiosidad, aunque el anhelo de conocer lo que fue ya es de por sí relevante. Sin embargo, como el título de la sección lo indica, la idea fundamental es otra.

El pasado es una materia compleja de signos que subyacen al modo de mirar el presente y de imaginar el futuro. Lo que importa en esta sección son dos cuestiones: ¿qué ocurrió en el pasado que todavía podría ser energía cinética para moverse en el presente y avanzar hacia lo incierto con algún punto de apoyo? ¿Cómo se hacían ciertas películas, o qué tipo de decisiones formales eran las ideales para poner en escena una visión del mundo?

Las películas de la División de Educación de la Comunidad son una prueba de algo que se ha dejado atrás en materia cinematográfica, como si cualquier inquietud de emancipación fuera inadecuada y vetusta. No tiene que ser así, y basta ver las películas realizadas en Puerto Rico casi ochenta años atrás para darse cuenta de que ciertos asuntos siguen vigentes, quizás con otros ropajes, pero aún irresueltos entre nosotros; sí, nosotros, los latinoamericanos.

(Roger Koza)



Amílcar Tirado | Puerto Rico | 1957 | 50'

Cuando los padres olvidan

Dirección Amílcar Tirado. **Guion** René Marqués.
Fotografía Gabriel Tirado. **Edición** Amílcar Tirado.
Sonido Héctor Moll. **Música** Lito Peña, Maso Rivera.
Producción Jesús Figueroa.

Compañía productora División de Educación de la
Comunidad. **Con intérpretes** Aníbal Lizasuain,
Ramón Santiago, Ramona Sierra, Luis Sierra, Leonor Ortiz,
Everlidis Busutil, Alberto Zayas.

Que en el inicio se llegue a leer "Departamento de Instrucción Pública" no impide que detrás de cámara exista un cineasta cumpliendo con el sentido didáctico de su película sin renunciar al despliegue de encuadres soberano, como si el responsable estuviera ejerciendo una ciencia del espacio. La cantidad de planos indelebles de este cuento acerca de cómo organizar el ocio comunitariamente para no abandonarse a la bebida ante el tedio es asombrosa; en ese sentido, el equilibrio entre el deber y el placer que rige la dialéctica del relato se extiende a la obligación de hacer avanzar la narración y la fruición por hallar un lugar ideal para encuadrar. Hay que reconocer que Tirado tiene un sentido prodigioso para transmitir la incidencia de la geografía en la subjetividad. Ningún fenómeno natural sobreactúa ante cámara: la niebla en un pasaje clave se muestra como es y no teme su lugar en la escena. El aspecto menos laborioso es aquel que involucra la incompreensión de un padre respecto de su hijo mayor, cuyo deseo de hacer algo distinto en su vida es inaceptable para su papá. El drama filial cumple con el cometido de instruir secamente sobre los riesgos de la rigidez en los principios, más allá de que la verdadera fuerza dramática de la película es la que alumbra

el deseo por parte de la comunidad del barrio Vegas Arriba del municipio de Adjuntas, en la Cordillera Central de Puerto Rico, de encontrar una actividad compartida sin objetivos prácticos. La notable asamblea espontánea en la que se descubre el derecho a celebrar y el poder de organizarse para cumplir con tal objetivo es programática: la comunidad puede pensarse. Los pasajes musicalizados con obras de Bizet y Vaughan Williams evocan la tradición clásica del cine estadounidense, una tradición "foránea" que coexiste con el encanto y el vigor de la cultura popular, que se vuelve central en el desenlace.

(Roger Koza)



Amílcar Tirado | Puerto Rico | 1951 | 50'

El puente

Dirección Amílcar Tirado. **Guion** Edwin Roskam.
Fotografía Jesús Figueroa. **Edición** Amílcar Tirado.
Sonido Héctor Moll. **Música** Amaury Veray.

Producción División de Educación de la Comunidad.
Compañía productora División de Educación de la Comunidad. **Con intérpretes** Flavia Lugo.

La historia es verídica, la representación, una reconstrucción de lo sucedido: el crecimiento de un río de montaña solía dejar incomunicados entre sí los barrios Palo Hincado y Botijas, entre los municipios de Barranquitas y Orocovi, en la Cordillera Central de Puerto Rico. El régimen fluvial condenaba a los pobladores a peligros concretos: cada tanto, un niño podía ahogarse, por identificar la mayor calamidad experimentada colectivamente. Con la misma comunidad, Tirado recrea la situación previa a la construcción del puente con los testigos de lo sucedido. El guion es la memoria común, y excepto por dos escenas en una escuela y dos temas musicales iniciales hermosos, con algún que otro dibujo que remite a la infancia, el resto del metraje sigue los acontecimientos cotidianos de los habitantes de la región hasta que las recurrentes tormentas alteran el curso de los días. Quien piense que se trata de una película destinada a la pedagogía sin ningún mérito estético habrá de perderse un prodigio de puesta en escena. ¿Cómo se filma un pueblo? ¿Cómo se puede prescindir del almibarado lugar común de proyectar en los humildes una simpleza inadecuada para la organización colectiva y el paso a la acción? Estos interrogantes se vuelven certezas debido a la inteligencia plástica de Tirado, que acopia primeros planos de rostros

cuando es necesario reconocer a los protagonistas (niños, adultos, ancianos) en consonancia con varios planos generales que vuelven obsoleto el mapa porque el territorio tiene la imagen que se necesita para desplazarse ópticamente por él. El advenimiento de la tormenta y el diluvio parece haber sido concertado con algún Dios pagano de la meteorología, como si la conducta del cielo estuviera guionada y su furia fluvial fuera la respuesta a un requerimiento dramático. El montaje asociativo empleado para mostrar la explosión de la tormenta indica un conocimiento cabal de la tradición soviética, como también podría conjeturarse en otros momentos la influencia del clasicismo narrativo del mejor Hollywood de los 40, el de John Ford de *Qué verde era mi valle*. Sea o no así, es lo de menos; el rigor de la puesta en escena es indesmentible.

(Roger Koza)



Ángel F. Rivera | Puerto Rico | 1956 | 34'

Ignacio

Dirección Ángel F. Rivera. **Guion** Ángel F. Rivera, René Marqués. **Fotografía** Jesús Figueroa. **Edición** Rubén Rivera Aponte, Marcos Betancourt. **Sonido** José Raúl Ramírez. **Música** José Raúl Ramírez, Rafael Umpierre.

Producción Francisco Castro. **Compañía productora** División de Educación de la Comunidad. **Con intérpretes** Ulpiano Mulero, Rafael Rosado, María Rivera, Eliseo López.

La historia del cine tiene una larga tradición de películas de orden didáctico. Se puede pensar en el género de films higiénicos de las primeras décadas del siglo XX, que alertaban sobre los peligros de las enfermedades venéreas o de los mosquitos, o en las películas cubanas posteriores a 1959, que agitaban los ideales del nuevo hombre que nacía con la revolución. Apenas unos años después de su nacimiento, los Estados del mundo ya encontraban en el cine un vehículo para educar a sus poblaciones. En este contexto se inserta el film *Ignacio*, dirigido por Ángel F. Rivera, pero firmado por la División de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico. Los entornos rurales de la isla son el escenario de esta película, cuyo conflicto nace a raíz de un arroyo envenenado. Agua podrida que solo parece ser un problema evidente para Ignacio, el protagonista de esta fábula que narra la historia de un hombre que aprende a vencer la vergüenza de pronunciarse en las asambleas de su comunidad. Con la solvencia de un realizador de oficio, Rivera deja en claro que ni el pudor producto del analfabetismo ni el sentimiento de inferioridad intelectual

ante los punteros políticos deben envenenar a los Ignacios puertorriqueños. Y además, con la mirada y el corazón de un artista, Rivera sabe immortalizar con precisión, ternura y crudeza los entornos reales y la honradez de esas vidas caribeñas que el cine ha sabido retratar más bien poco a lo largo de su historia.

(Tomás Guarnaccia)



Jack Delano | Puerto Rico | 1952 | 25'

Las manos del hombre

Dirección Jack Delano. **Guion** Jack Delano.
Fotografía Gabriel Tirado. **Edición** Jack Delano.
Sonido Héctor Moll. **Música** José Raúl Ramírez.

Producción División de Educación de la Comunidad.
Compañía productora División de Educación de la Comunidad.

Órgano de órganos, la mano nos otorgó el privilegio de la excepcionalidad. Por antonomasia, es el rasgo distintivo de la más diferente de las especies, la que un día se paró en dos patas y pensó en conversar. Fabricantes de herramientas, nos socializamos, avanzamos, nos unimos y desintegramos gracias a aquellos cinco dedos, una cara y una palma, que entrenamos y adornamos para que nos acompañen hasta llegar a viejos. En Las manos del hombre, la historia de quiénes somos como humanidad no puede comenzar sin proponer el protagonismo de las manos sobre la menor de las preguntas: quiénes somos. O quiénes fueron, en Puerto Rico. Una gran cantidad de rostros con manos protagoniza el medimetro político del Departamento de Instrucción Pública (División de Educación de la Comunidad). Bebés sueñan con ser médicos, ingenieros, artistas, carpinteros, con un país. Sucediéndose en escenas, y escenas, y escenas, los recién nacidos se convierten en niños, los niños se convierten en jóvenes, los jóvenes en adultos. Se transforman a través de lo que las manos les permiten hacer: jugar, escribir, estudiar, trabajar, enamorarse. Cada mano de cada quien que construye un Puerto Rico no trabaja

sola: construye un mundo que se sedimenta con cada mano que se junta con la siguiente y vale solo en su compromiso con las otras. "Hacerle justicia al sujeto siempre ha sido mi mayor preocupación. La luz, el color, la textura y otros solo son importantes para mí en la medida en que contribuyen a la representación fiel de aquello que está frente a la cámara, no como fines en sí mismos", afirmaba Jack Delano, ucraniano de nacimiento y puertorriqueño por elección, después de que su trabajo como fotógrafo para la Farm Security Administration lo hiciera enamorarse de la isla, la que retrató con toda la voluntad de alejarse de sus propios vicios naturales.

(Lucía Requejo)



Benji Doniger | Puerto Rico | 1956 | 37'

Modesta

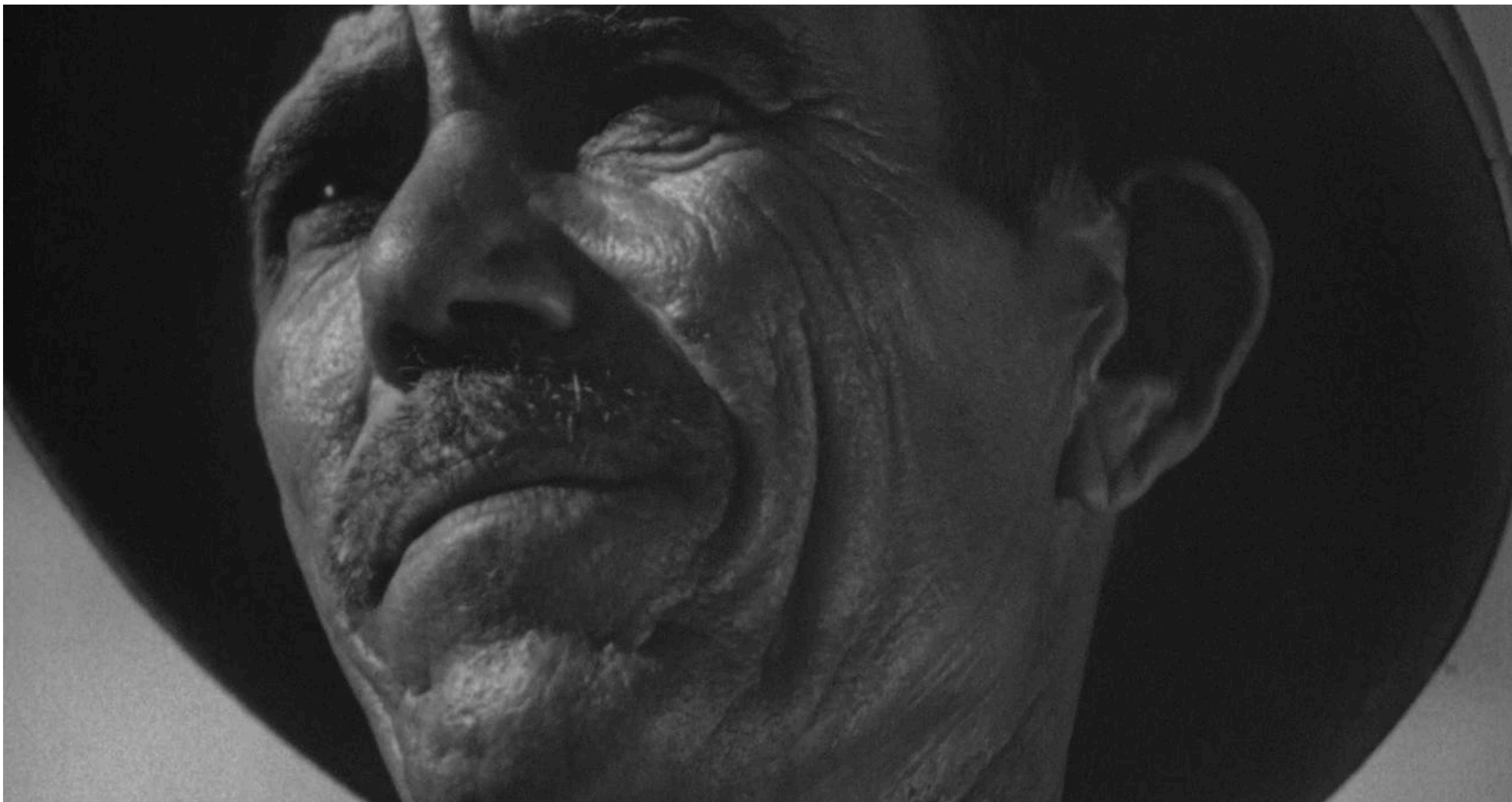
Dirección Benji Doniger. **Guion** Benji Doniger, Luis A. Maisonet, René Marqués. **Fotografía** Luis A. Maisonet. **Edición** Paul Falkenberg. **Sonido** José Raúl Ramírez. **Música** Héctor Campos Parsi.

Producción División de Educación de la Comunidad. **Compañía productora** División de Educación de la Comunidad. **Con intérpretes** Juan Ortiz Jiménez, Antonia Hidalgo.

Tanto tiempo ha pasado que los nombres propios se han olvidado. Pero la historia que se guarda en las montañas de Puerto Rico fue cierta, tan cierta, que se transmitió de generación en generación de forma oral entre los vecinos del barrio Soñadora, en Guaynabo: existió un tiempo en que las mujeres se cansaron de los hombres. Modesta está embarazada y exhausta, terriblemente agotada de las tareas domésticas y de su marido, que encuentra tiempo, entre sus apuestas de gallos, para ningunearla y maltratarla, en privado y en público. Antonia Hidalgo y Juan Ortiz Jiménez, campesinos y actores de oficio, prestan su cuerpo a la pareja que es muchas simultáneamente. Acompañada por otras compañeras, también víctimas de hombres vagos y sin compasión, creará la Liga de Mujeres Liberadas, una coalición para pedir colaboración y respeto por parte de sus maridos que tendrá como símbolo un leño, para frenar la violencia con un poco más de violencia. Escrita por Benji Doniger junto al camarógrafo Luis A. Maisonet y el dramaturgo René Marqués, a partir de un cuento de Domingo Silas Ortiz, la película, realizada por la DIVEDCO (División de Educación para la Comunidad), apuesta por un dispositivo

ficcional teñido por los recursos de la fábula y el humor, sin perder la elegancia ni la dignidad, sin caer en el didactismo. Lugar hubo en una película estatal con intención masiva para la fotografía con significancia, que juega con el espacio y los cuerpos, reflejando en aquel sitio rural las relaciones de poder entre hombres y mujeres, tanto que *Modesta* ganó el primer lugar en la categoría de películas cortas en el Festival de Cine de Venecia en 1956. Hoy, en su versión restaurada, renueva su compromiso con la voluntad de imaginar otro mundo posible.

(Lucía Requejo)



Ramón Rivera-Moret | Puerto Rico, EE.UU. | 2025 | 102'

Todo parecía posible

Dirección y guion Ramón Rivera-Moret.

Fotografía Ramón Rivera-Moret.

Edición Ramón Rivera-Moret.

Sonido Eliza Paley. **Música** Ileana Cabra e Ismael Cancel.

Producción Oren Rudavsky.

A la abuela le gustaban las viejas películas de Hollywood. Al hermano menor también, en especial las de Chaplin. Así fue como Gabriel aprendió el oficio de filmar y llegó a ser camarógrafo profesional. Se desempeñó en Hollywood, pero en algún momento tuvo la suerte de que, en su Puerto Rico natal, la visión de un hombre sobre el desarrollo integral del país comprendía, entre muchas otras cosas, el acto de filmar y hacer películas. Con el primer gobernador Luis Muñoz Marín, a principios de la década de 1950, un período de transformación se puso en movimiento. En el aire se sentía el espíritu de emancipación. Pero el país no se industrializó tal como se había concebido, la independencia política alcanzó su límite y el envión cultural de mediados del siglo se fue disipando cuando Estados Unidos, el país invasor de ese siglo, no permitió avanzar más allá de lo previsible. En plena Guerra Fría, Puerto Rico era un punto estratégico en el Caribe del que no se podía prescindir. Las élites, las empresas y el gobierno estadounidense bloquearon un sueño compartido. Esa microscópica utopía, en lo que concierne al cine, se plasmó en las películas realizadas bajo el amparo y con la financiación de la División de Educación de la Comunidad, institución fundada en 1949 que comprendió de inmediato la fuerza emancipadora del cine

sin desconocer que se trataba de una disciplina artística. Cien películas se hicieron en esos días, y hubo casi mil centros de proyección para darlas a conocer y comentarlas. Los relatos reunían las preocupaciones de los pobladores de todo el territorio boricua. Algunos títulos como *Una voz de la montaña*, *El gallo pelón*, *Santero* o *El puente* fueron proezas estéticas y didácticas. El título de la película de Rivera Moret es lo suficientemente elocuente para comprender qué sucedió. La reconstrucción de aquellos años puede ser desmoralizante por su desenlace, pero también legítimamente inspiradora, aun para el desolador presente. En el epílogo, el razonamiento estético y político en torno a aquella experiencia común se ciñe a la descripción de una toma de agua en la consideración de uno de los pocos que han sobrevivido en el tiempo. Es algo tan simple como conmovedor, algo acaso inconmensurable.

(Roger Koza)



Amílcar Tirado | Puerto Rico | 1952 | 31'

Una voz en la montaña

Dirección Amílcar Tirado. **Guion** René Marqués.
Fotografía Gabriel Tirado. **Edición** Adria Luna.
Sonido Héctor Moll. **Música** Jack Delano.

Producción División de Educación de la Comunidad.
Compañía productora División de Educación de la Comunidad.

Amílcar Tirado se trepa a lo más alto de un árbol frondoso. Sube hasta la cima de la montaña y, desde arriba, encuentra la belleza a su alrededor. La encuentra en los arbustos soplados por el viento, en el sol que cae apaciblemente y en la luz que cambia y, junto con ella, cambia la apariencia del mundo entero. Pero, además, la encuentra en las personas extraordinarias: en el rostro noble de los trabajadores y de los niños, a quienes les dedica retratos amables y honrosos. Esculpe sus individualidades, primero, y las entreteje cuidadosamente, después. Reconoce cómo se unen, cómo se conjugan y se combinan hasta engendrar la imagen luminosa de una comunidad. La belleza está abajo de las piedras y arriba de los árboles, y en las personas, pero sobre todo entre ellas. Tirado cree fervientemente en los movimientos de ese cuerpo social. Dispone la cámara para dedicarle toda su atención, para exaltarlo y elogiarlo hasta que adquiera el peso que se merece y no podamos mirarlo si no es con devoción. Hay un misterio que la película persigue allí: cómo es posible que un grupo de hombres barbudos lograra organizar una escuela para ir a estudiar como si todavía fueran niños. Al cronocar esa revuelta cotidiana,

Tirado compone una utopía tan realista que es difícil dudar de ella. Cambia la soledad por la comunión, la violencia por el afecto, la ignorancia por el conocimiento. Y entiende que solo hace falta andar con los ojos abiertos, con los oídos encendidos y el corazón despierto para toparse con fantasías de esta especie. A veces están dando vueltas más cerca de lo que imaginamos. Y el cine solo debe creer en sí mismo para empezar a creer en ellas.

(Iván Zgaib)

08.

ACTIVIDADES ESPECIALES





La vida política de las imágenes

Un diálogo con Alejandro Fernández Mouján.
Modera: Roger Koza.

Jueves 20 de agosto, 10:30hs - Sala DAC (Vera 559)

Actividad gratuita, hasta agotar capacidad de la sala



La experiencia de DIVEDCO, una utopía caribeña

Un diálogo con Pedro Noel Doreste Rodríguez.
Modera: Roger Koza.

Viernes 21 de agosto, 10:30hs - Sala DAC (Vera 559)

Actividad gratuita, hasta agotar capacidad de la sala



El señor de los encuadres

A propósito del cine de Tsai Ming-liang.
Modera: Roger Koza.

ONLINE

En nuestro canal de Youtube



Un dilema de nuestro de tiempo

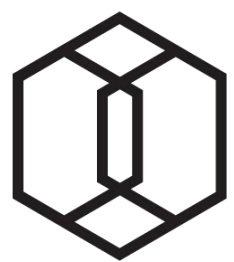
Sobre la distinción o no entre el documental y la ficción.

Diálogo con Ignacio Ceroi y Affonso Uchoa en torno a *Disciplina* y *No arreglen ni limpien mi habitación, a mí me gusta como está*.
Modera: Roger Koza

ONLINE

En nuestro canal de Youtube

Colaboran con Doc Buenos Aires



MECENAZGO
Participación Cultural
BA Buenos Aires Ciudad

**COMPLEJO
TEATRAL
DE BUENOS
AIRES —**



**Fundación
Cinemateca
Argentina**

TAIWAN
REPUBLIC OF CHINA



**AMBASSADE
DE FRANCE
EN ARGENTINE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*



DOC BUENOS AIRES

26° Muestra Internacional de Cine Documental
Del 18 al 23 de agosto de 2026