



# CONTRACAMPO

ENCUENTRO	DE	CINE	ARGENTINO
DEL 22 AL 26	DE	NOVIEMBRE	2024
TEATRO	ENRIQUE CARRERAS	MAR DEL PLATA	ARGENTINA

MOO

2024

# SOBRE CONTRACAMPO

CONTRACAMPO nace de la iniciativa de un grupo autoconvocado de directores, productores, críticos y trabajadores del cine que se reconocen como público formado en y por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

A fines de los 50, existió una revista de crítica cinematográfica llamada CONTRACAMPO, editada por docentes y alumnos de la Universidad Nacional de La Plata, que acompañó desde la reflexión el surgimiento del primer Nuevo Cine Argentino, hizo circular debates estéticos inéditos en el país y buscó acercar un nuevo horizonte cinematográfico a los espectadores argentinos, ofreciendo herramientas críticas para que hagan suyas esas películas.

En los 90, el Festival de Mar del Plata volvió a realizarse tras 26 años de interrupción, y CONTRACAMPO volvió a ser la palabra elegida como renovación, nombrando una nueva sección del festival. Desde ese espacio se programó un cine estéticamente desafiante, en un contexto en el que se priorizaban los estándares comerciales y eran invisibilizadas poéticas cinematográficas divergentes de la norma. Este gesto modernizador antecedió la esencia de los primeros BAFICI y sembró una semilla importante para la renovación que significó el segundo Nuevo Cine Argentino. Estos antecedentes sintetizan el arrojito a la divulgación, la búsqueda de lo diverso, la cercanía con los espectadores y la voluntad de discusión que hoy nos motiva.

En el último tiempo, a pesar de los cambios de gobierno, gestiones nacionales que no lograron consolidar ningún cimiento sólido en materia cultural y ajustes que amenazaban con su

estabilidad, el Festival de Mar del Plata consiguió sostenerse como un espacio de formación de espectadores, con funciones agotadas, y una programación que priorizaba la diversidad estética, la educación cinematográfica y el amor por el cine argentino. Esa es, creemos, la función de un festival de cine.

La gestión actual del INCAA y su nueva "doctrina" (denominada así según sus comunicados oficiales), no contempla dentro de su esquema de posibilidades y plan de fomento la realización de ninguna obra cuya calidad no esté basada en su capacidad de competir en el mercado. Creemos que la formación de espectadores y el cultivo del deseo de las audiencias por ver Cine Nacional deberían ser una política de Estado y no sólo responsabilidad del sector audiovisual. Hoy el Festival de Mar del Plata, histórica ventana fundamental del INCAA para la divulgación de la heterogeneidad del cine argentino, corre riesgo de caer bajo esta misma lógica mercantilista.

Frente a este repliegue conservador que esconde un desprecio y un desconocimiento de la historia del cine, este nuevo CONTRACAMPO se concibe como una acción en defensa del cine argentino, que se realizará en paralelo al Festival de Cine de Mar del Plata para asegurar un espacio donde el cine y la comunidad cinematográfica argentina puedan manifestarse en libertad. CONTRACAMPO nace ante el descontento de parte de la comunidad cinematográfica frente a este desguace programado, y busca destacar la importancia de tener un festival que pueda conservar su autonomía y un Instituto de Cine que no coarte la diversidad de miradas y de esquemas de producción que tanto enriquece la cinematografía nacional. CONTRACAMPO es una acción política que busca abrir una plataforma de discusión frente a la amenaza que pesa sobre la libertad de expresión, la radicalidad estética, el federalismo cinematográfico y la autonomía del Festival.

El punto de partida de la programación de CONTRACAMPO empieza por la sensación de profunda orfandad de un grupo de películas que, terminadas este año, ya no entendían al Festival de Mar del Plata como una casa posible, y no querían participar de una fiesta auspiciada por este instituto intervenido que le da la espalda a su propio cine. Ese primer malestar fue el puntapié inicial para comenzar a imaginar una muestra de cine argentino que refleje la diversidad estética, geográfica, generacional y de formas de producción que las políticas públicas de una cinematografía nacional deberían promover. El resultado de eso es la programación de CONTRACAMPO: 32 películas argentinas contemporáneas de

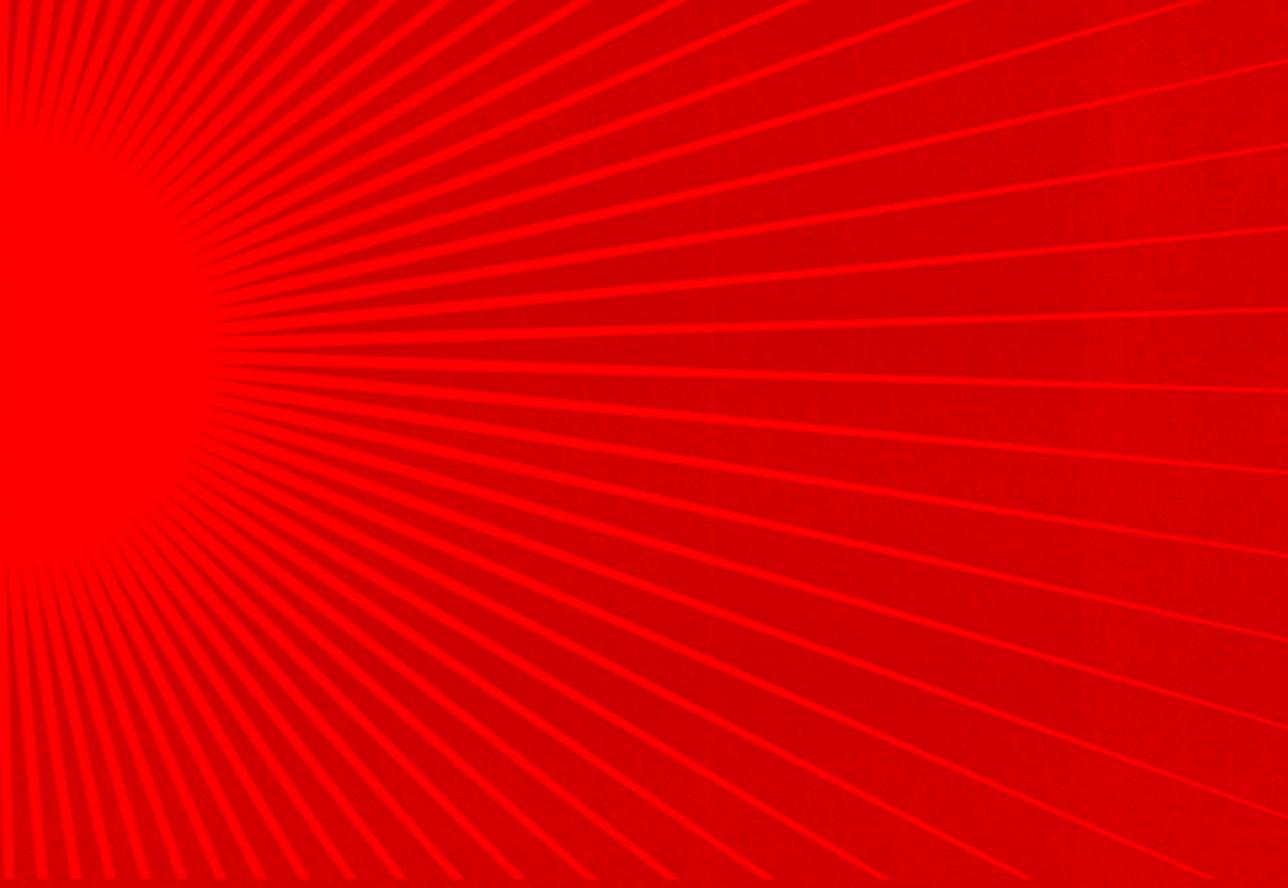
distintos rincones del país, de varios modelos de producción (independientes, industriales y marginales), y con diferentes criterios estéticos. Además, se proyectarán en fílmico 4 películas de distintas épocas de la historia de nuestro cine (de la época clásica, de la renovación modernista de los 60 y de la inmediata posdictadura). CONTRACAMPO busca demostrar que el pasado y el presente del cine argentino son igualmente valiosos, e inseparables a la hora de pensar en su futuro.

CONTRACAMPO busca acoger discusiones con lo que está dentro y fuera de las pantallas. Frente a la erradicación del debate como herramienta de pensamiento en la agenda pública y tras años de crisis en el sector, CONTRACAMPO organizará encuentros de discusión con ejes propositivos y preguntas para el futuro del cine argentino: ¿qué cine, qué INCAA y qué festival deseamos para el país? ¿De qué manera podría y debería cultivarse la educación cinematográfica, la preservación, el fomento, la difusión y la exhibición, tanto comerciales como alternativas? CONTRACAMPO no pretende ser una retaguardia de resistencia, sino una plataforma para desear e imaginar un nuevo futuro para el cine argentino.

El objetivo de CONTRACAMPO no es ocupar el lugar del Festival de Mar del Plata. Una muestra independiente de cine argentino, que se realiza gracias al trabajo de directores, productores, críticos y trabajadores del cine, no puede siquiera acercarse a una estructura que sólo el Estado podría y debería brindarle al único festival clase A de Latinoamérica. CONTRACAMPO es una acción política concreta que responde a un estado de la cuestión específico, a una situación de emergencia y a un contexto hostil para el cine argentino. Su realización depende de eso.

CONTRACAMPO espera contar con el apoyo del público que cada noviembre llena los cines marplatenses. Invitamos a ese público y a toda la comunidad cinematográfica a participar activamente de esta acción que propone mostrar el panorama estético que año a año supo encontrar en Mar del Plata, y que, por el estado de las cosas y por el tiempo que haga falta, pretendemos proteger en CONTRACAMPO.

**Las y los organizadores  
de CONTRACAMPO**



CONTRACAMPO

/

ENCUENTRO

DE

CINE

ARGENTINO

/

2024

---

# LARGOMETRAJES





# MONÓLOGO COLECTIVO

Compuesta de momentos íntimos y fragmentados de animales y cuidadores en una comunidad de zoológicos y centros de rescate de toda Argentina, *Monólogo colectivo* explora los seres que continúan habitando estas polémicas instituciones. Maca, guardiana de un zoológico, dedica día y noche a los animales cautivos. Ella los ha estado cuidando durante más de veinte años en un vínculo mutuo que va más allá de los límites imaginados, disolviendo la relación de poder entre humanos y animales.

DIR. **JESSICA SARAH RINLAND**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 104'

**CP** TRAPECIO CINE, **JESSICA SARAH RINLAND** **P** MELANIE SCHAPIRO, **JESSICA SARAH RINLAND** **G** JESSICA SARAH RINLAND **E** MACARENA SANTA MARÍA LLOYDI, MARÍA JOSE MICALE, ALICIA DELGADO, MARÍA SOLEDAD ROSSO, NICOLÁS GUSTAVO CARRO, FRANCO ELIO ITRI, JUANITA **DF** JESSICA SARAH RINLAND **M** JESSICA SARAH RINLAND **DS** PHILIPPE CIOMPI

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Monólogo colectivo* trata sobre el cuidado y los derechos de los trabajadores. En 2019 volví a visitar al Zoológico de Buenos Aires fascinada por su arquitectura: lo absurdo de elefantes africanos viviendo en una réplica de un Templo Hindú. En ese momento, hace cinco años, no podía imaginar la dedicación de las trabajadoras dentro de estas instituciones, día y noche, día hábil y feriado, haciendo todo lo posible para hacer la vida de estos animales lo más soportable posible dentro de estos ambientes tan polémicos.

En términos del proceso de producción, obtuvimos fondos internacionales y nacionales durante los primeros años, pero solo pudimos completar el rodaje de la película gracias al apoyo de INCAA.

Puede que exista una mirada crítica hacia el cuerpo de las instituciones pero siempre debe haber un profundo cuidado y respeto hacia sus trabajadores, quienes deberían ser protegidos de la misma manera en que las cuidadoras se dedican a los animales.

**Jessica Sarah Rinland**

Me gusta pensar en los procesos de producción como instancias creativas, entendiendo al "proceso" como una parte de la obra misma y con la convicción de que cada proyecto requiere una forma diferente de ser llevado adelante. Desde Trapecio Cine, tendemos a priorizar la colaboración y el riesgo, en contra de la jerarquía y la hegemonía, ensayando e inventando formas de hacer las películas. Formas que habiliten la pausa, la variación, las desviaciones y las fugas. Pero, ¿cómo hacer hoy para dar lugar a que esas condiciones sean parte del proceso?

*Monólogo Colectivo* fue, en este sentido, una película en la que el tiempo fue un factor clave. Trabajamos en ella a lo largo de cuatro años, permitiendo que las instancias de escritura e investigación se fueran imbricando y macerando. Como productora, me resulta fundamental pensar qué tipo de recursos habilitan ciertos procedimientos y ciertas estéticas. En este caso, el apoyo del INCAA fue la base que nos permitió pensar, hacer y filmar. Este sostén fundamental permitió a la película existir y resistir a lo largo de esos cuatro años en que todo cambió tanto.

Ahora bien, ¿qué quiere decir resistencia hoy? o ¿cómo se resiste? Quizás sea necesario cambiar la palabra resistencia por la palabra disenso, entendiendo que los procesos de producción afectan indefectiblemente la forma y estética de las películas. Disenso con lo preestablecido, con las estructuras rígidas, con los procesos normados, con la falta de riesgo, con los procedimientos cómodos. Disentir para repensar los modos en los que hacemos lo que hacemos.

**Melanie Schapiro**

## SOBRE *MONÓLOGO COLECTIVO*

Alguien tiende una mano en la oscuridad y otra mano chiquita y peluda responde. ¿Basta un gesto para construir un puente? *Monólogo colectivo* aborda las relaciones entre animales y humanos desde un lugar inesperado, retratando especies, sus complejidades y sus maneras de vincularse -o no- con los humanos a cargo. A la par, nos sumerge en las tareas de quienes no sólo se encargan de cuidarlos sino que, yendo más allá de su labor, se comprometen con ellos de manera amorosa. El trabajo puede consistir en reparar una jaula pero también alimentar, limpiar, construir, devolver la libertad. De fondo se van armando otras tramas: la de la historia de estas instituciones, de los zos del siglo XIX a los centros de rescate y la que evidencia que asuntos menos amables, como la falta de derechos, han igualado también en esos sitios a humanos y animales.

Los trabajadores se proponen un ejercicio: intentar pensar como un animal. Pero ¿cómo saber lo que eso significa? Señales, palabras, toques, sonidos intentan sortear el abismo que nos separa de ellos. ¿Lo logran? Por momentos pareciera que sí. "¿Se acordará de nosotros cuando se vaya?" se pregunta uno de los cuidadores de un elefante. No hay ni habrá respuesta. Retratados por las cámaras nocturnas que buscan capturar todos sus movimientos, los animales se transforman por momentos en seres de otro planeta. Pero la película deja en claro que no sólo pertenecen al nuestro, sino la responsabilidad de lo que eso significa.

Sin enunciarla, *Monólogo colectivo* instala la pregunta de cómo nos relacionamos -o creemos relacionarnos- con la naturaleza, y la conciencia de que, incluso desde la ilusión de control más positivista, siempre hay algo en ella que se nos escapa. La única certeza sobre estos vínculos está hecha de la materialidad de esos pequeños gestos que la película captura. Quizás en ese misterio sobreviva la posibilidad de conectarnos.

**Griselda Soriano**

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Jessica Sarah Rinland** es una cineasta argentino-británica, ha ganado premios como la Mención Especial en Locarno, Mejor Película en DocumentaMadrid por *A imagen y semejanza* (2019) y el Primer Premio en BIM por *Black Pand* (2018), el Premio Arts + Science en el Festival de Cine de Ann Arbor, por *Adeline Far Leaves* (2014) y el premio Schnitzer del Instituto de Tecnología de Massachusetts a la excelencia en las artes en 2017. Exhibió en galerías y bienales como la de Taipei, Somerset House y Southwark Park, y ha tenido retrospectivas en Anthology Film Archives, Doc's Kingdom y más. Su obra forma parte de la colección del Instituto de Cine Británico.



# CICLÓN FANTASMA

El río Luján, la Basílica y un parque de diversiones. Fabián, escenógrafo y creador de laberintos del terror, construye el Ciclón Fantasma. Alejandro y Rosa recorren las orillas del río buscando fósiles con la intención de armar un museo. Los personajes buscan hacer realidad sus sueños en un espacio colmado de mitos y creencias.

DIR. **DIANA CARDINI**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 64'

**CP** DIANA CARDINI **P** DIANA CARDINI **G** DIANA CARDINI, LUCAS DISTEFANO **E** FABIAN ORFANO, MARÍA ROSA MAGE, REINALDO ALEJANDRO PETRALIA, MARISA PAJARO, FACUNDO ORFANO **DF** LUCAS DISTEFANO **M** MARIO BOCCHICCHIO **DS** ANDRÉS PERUGINI **AD** MORA CARABALLO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

La investigación del documental y del rodaje fue realizada, en la mayoría de las jornadas, por dos personas (directora y camarógrafo). Cuando había una jornada programada, nos podía acompañar el sonidista, para hacer toma de sonido directo. Contamos con equipo propio (cámara y micrófonos). Eso facilita mucho el trabajo a la hora de la producción, ya que en el documental hubo muchas jornadas improductivas. La película obtuvo la quinta vía digital del INCAA. Todo el proceso de la película llevó aproximadamente cuatro años.

Creemos que el apoyo del INCAA es indispensable para la producción del cine independiente, no sólo en términos de dinero (no es demasiado el que se da en quinta vía, la película muchas veces termina siendo financiada por el director) sino, sobre todo, por el encuadre que necesita el artista para trabajar, ser reconocido y para garantizar mínimamente un espacio de exhibición.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Diana Cardini** nació el 14 de agosto de 1976. Cursó la carrera de Realización Integral Cinematográfica en el I.D.A.C (Instituto cinematográfico de Avellaneda) y Artes Combinadas en la UBA. En el 2015 obtuvo el Diplomado en Documental de Creación en el Observatorio, Escuela de cine documental. Su primer largometraje *Los peces también saltan* (2016), participó del Mardoc.Lab, del festival de cine de Mar del Plata y recibió un subsidio del INCAA para su realización. Además, fue seleccionada en el Bafici 2020, FIDBA 2020, Cinetekton 2021, Construir Cine 2021, y Vivamos Cultura. Su segundo largometraje, *Ciclón Fantasma*, también recibió el subsidio del INCAA, participó en FIDBA Link 2022, y continúa recorriendo festivales nacionales e internacionales. Actualmente, Cardini trabaja de fotógrafa, editora y directora en varios proyectos audiovisuales y se encuentra desarrollando el guión de su tercer largometraje.

## SOBRE *CICLÓN FANTASMA*

Es como si el río Luján estuviera cargado de magia. Quizás sea la Basílica. Quizás sean los objetos religiosos que caen y van a parar a sus aguas. O tal vez, las oraciones y los deseos de los creyentes. Sea lo que fuere, el río lo mueve y lo comparte con aquellos que están cerca, dispuestos a recibir.:

Fabián le da vida a una casa del terror con desperdicios que llegan del río. Alejandro busca fósiles en sus orillas, y sueña con un museo que le permita conectar con esos seres del pasado. En todos los casos, se trata del mismo hechizo: el de dotar de vida a aquello que por sí solo no la tiene. Es el doctor Frankenstein creando a su bestia; es el religioso creyendo que el milagro va a suceder. Las religiones, los monstruos y los seres prehistóricos necesitan de alguien que crea en ellos.

En esa forma lúdica y creativa de entender la vida, los personajes de *Ciclón fantasma* descubren un refugio. En el terror, Fabián encuentra un hogar. En ese sentido, el documental de Cardini opera de manera inversa al género. El terror es restrictivo: uno no ve al monstruo todo el tiempo, lo ve por un segundo que no va a olvidar jamás en la vida. Cardini pone la cámara frente a un cadáver y nos invita a mirarlo por un buen tiempo.

Y así, progresivamente, Por la gracia de la duración del plano, uno puede sentir cómo que el cadáver se va transformando en otra cosa. En decorado para nosotros, los espectadores; en compañía para Fabián, que crea, convive y que cuida a sus monstruos para que puedan dar su próximo grito de susto.

*Ciclón fantasma* va de eso, de aquello que yace al costado de la religión, de las aventuras que suceden a la sombra de la Basílica de Luján, de la ternura de lo terrorífico y del cariño hacia aquello que no tiene nada que ver con nosotros.

En una escena de la película, Fabián está sentado frente a un parlante, rodeado de sus monstruos. Reproduce canciones que son la banda sonora de su casa del terror. De pronto, suena una que parece salida de una cajita musical tétrica. Uno casi puede imaginar a una niña diabólica, que le cortacortándole la cabeza a su madre con esa música de fondo. Fabián la escucha por un rato y, sin dudarlo, concluye: "es hermosa".

**Maximiliano Passarelli**



# EL NIÑO OSCURO

Nicolás Barsoff, un joven actor argentino de descendencia austríaca y rusa, rescata una caja con rollos fílmicos justo cuando su padre estaba por tirarla. Tiene la esperanza de que esa caja sea la llave que lo ayude a destrabar una tendencia a la oscuridad que lo persigue como parte de una herencia inevitable que intenta combatir con medicinas naturales. A través del archivo nos adentramos en la historia de una familia atravesada por la Primera y Segunda Guerra Mundial, la inmigración a la Argentina y la dictadura militar de 1976. Sus dos abuelos se presentan como personajes antagónicos en torno a la desaparición: dos figuras fantasmales de una genealogía que Nicolás intentará reconstruir.

DIR. **MARTÍN FARINA, MERCEDES ARIAS**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 68'

**CP** CINEMILAGROSO **P** MARTÍN FARINA, MERCEDES ARIAS **G** MARTÍN FARINA, MERCEDES ARIAS **PR** NICOLÁS BARSOFF **DF** MARTÍN FARINA, MERCEDES ARIAS **M** MARTÍN FARINA **DS** MARTÍN FARINA **MU** JOSÉ MANUEL SERRANO, JORGE LUIS BARILARI

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*El Niño Oscuro* es una película documental que empezó a gestarse en 2019 a raíz de la propuesta de su protagonista, Nicolás Barsoff. Su historia familiar nos permitía vincular hechos de una narrativa singular con otros de la Historia de occidente del último siglo.

En 2020, encerrados por la pandemia, comenzamos a darle forma a un guión. Lo presentamos al FNA en 2021 y con la beca recibida (que representa un apoyo económico muy pequeño), armamos la carpeta para presentar al INCAA. Esta Institución nos otorgó ese mismo año un subsidio a la producción de documentales digitales (que es el apoyo más pequeño del INCAA en términos económicos). La creciente inflación de esos años y los escasos recursos económicos hicieron que el diseño de producción se viera afectado considerablemente. Nos vimos impedidos de realizar parte de lo que teníamos planificado (como rodajes en el exterior) y debimos incorporar nuevos recursos narrativos. Aún así, la película se consolidó. Gracias a esos apoyos, a un arduo trabajo de mucho tiempo en el que además llevamos muchos roles adelante (como puede verse en los créditos), y a la participación de toda la gente que intervino generosamente, es que hoy podemos compartirla.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Martin Farina** (1982, Argentina). Es director y productor de cine, camarógrafo y montajista. Estudió música, filosofía y se graduó en Comunicación Social en la UNLAM. En 2010 fundó la productora CINEMILAGROSO. Sus películas fueron seleccionadas y premiadas en diversos festivales. En 2024 gana Mejor Largometraje de la Competencia Argentina en 25° Bafici con *El Cambio de Guardia*. Fue nominado en cinco oportunidades a los Premios Cóndor de Plata, ganando la terna Mejor Película Documental con *El Fulgor* en el año 2023. Formó parte del Jurado Oficial en diversos festivales nacionales y estuvo a cargo de talleres de realización de cine y montaje en el 10° Cortópolis (2021) y Syncro Lab (2023).

**Mercedes Arias** (1985, Argentina) Es egresada de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA. También estudió fotografía y coordinación de postproducción. En 2017 ganó el Concurso Historias Breves del INCAA con un guión de su autoría. Desde ese mismo año y hasta la actualidad, forma parte de la productora CINEMILAGROSO. Sus producciones han recibido premios y participado en diferentes festivales internacionales de cine en los últimos años, y han sido nominadas a los Premios Cóndor de Plata. *El Niño Oscuro* es su primer largometraje es su ópera primera en co-dirección con Martin Farina.

## SOBRE EL NIÑO OSCURO

Nicolás Barsoff es un actor argentino de ascendencia austriaca, rusa y española que a los 36 años decide reconstruir su historia familiar gracias a una caja de rollos fílmicos de la década del 30 que su padre estuvo a punto de tirar a la basura. Su abuelo paterno, Nikolai, fue capturado en Austria por el Ejército Rojo y enviado a los gulag. José Luis, su abuelo materno, era un marino que formaba parte de la Armada Argentina y tenía una relación estrecha con Emilio Eduardo Massera. Nicolás no llegó a conocer a ninguno. La sombra de ambos, parte central de un relato familiar lleno de huecos y misterios, lo sigue acechando hasta hoy

En *El niño oscura*, las antiguas filmaciones familiares de los Barsoff se complementan con otro tipo de material: grabaciones de la infancia de Nicolás, recorridos en Google Earth para rastrear la zona donde vivían sus abuelos en Austria y documentación de la Armada sobre su abuelo materno. Martín Farina y Mercedes Arias, en la primera película en la que comparten tres roles centrales —dirección, guion y producción—, equilibran la crudeza del material, o más bien de aquello que el material esconde, con decisiones lúdicas: un diálogo sobre ideas de montaje entre Farina y Barsoff; la presencia inesperada de la canción “You Belong to the City” (*Nadie sabe adonde vas, / a nadie le importa dónde estuviste / Porque pertenecés a la ciudad, / pertenecés a la noche*), éxito de los 80 de Glenn Frey, mientras Nicolás vomita en un balde y rompe en llanto después de aplicarse kambó; o la irrupción de una broma muy seria en forma de pasaje musical cuando, en una vieja grabación, el padre de Nicolás pregunta mirando a cámara: “¿Es una película de terror?”.

“Ami tenía predisposición natural a cierta oscuridad”, dice Barsoff sobre su abuela, en uno de los textos escritos en la pantalla a modo de relato íntimo y autobiográfico. Y remata: “Una predisposición que yo heredé”. Así se establece la conexión más directa entre pasado y presente; un ida y vuelta entre el dolor de una familia marcada por los grandes acontecimientos políticos del siglo XX y la neblina que Nicolás tiene que atravesar para darle sentido a ese pasado y averiguar qué forma cobra hoy, en su vida, en Buenos Aires, tan lejos de los Alpes vieneses y del hielo de Siberia.

*El niño oscura* forma parte de una tradición reconocible en la filmografía de Farina, en la que también podemos incluir a Cuentos de chacales o Los niños de Dios: la de las películas-exorcismo. Y, como el elefante marino que, en uno de los momentos más sorprendentes de la película, amenaza con atacar a un hombre en una playa anónima, se trata de un exorcismo particularmente intimidante, inesperadamente violento.



# SOLO QUEREMOS UN POCO DE AMOR

hace tiempo que decidí no hacer más sinopsis

De mis películas

Quiero que la gente llegue sin saber  
que va a mirar.

Tampoco habrá un tráiler – son mentirosos

Y nunca reflejan realmente

El espíritu de la película.

Gracias por comprender.

---

DIR. **RAÚL PERRONE**

DCP / COLOR, B y N / ESP / 75'

**CP** LES ENVIES QUE JE TE DESIRE, TRIVIAL MEDIA, ANTISIN3 **PE** PABLO RATTO  
**P** RAÚL PERRONE **G** RAÚL PERRONE, SOL ZURITA **E** ROCÍO TECHEIRA, BRUNO  
GIACOBBE, ORIETA VALENTI, CONSTANTINO COTO **DF** RAÚL PERRONE, EMMA  
ECHEVARRIA, MAXIMILIANO UBALDE **M** RAÚL PERRONE **AD** NIX NOISE, OSCAR  
PURITA **DS** RAÚL PERRONE **MO** JUAN MARCO LITRICA Y OTROS

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Esta película nació de la violencia que yo empezaba a ver cuando la hice, en noviembre de 2023. Una violencia que todavía veo muy presente, y creo que no se puede salir a filmar contra eso con más violencia. Hacer eso es darle de comer a la violencia, reproducirla. Por eso, esta película es parte de un grupo de películas de amor en las que colaboró Sol Zurita, una poeta muy jovencita de acá de Ituzaingó. *Solo qu3r3mos un poco de amor* no es una película de amor tradicional, porque también cuenta cosas que no son nada agradables, sobre gente que está muy sola, pero que tiene eso en el fondo. Es una película que nace del deseo que tengo siempre de darle poesía a esta gente, y también de las ganas de volver a hacer una película con cámara estenopeica. Yo me enamoro de las texturas, ese amor se va renovando y uno vuelve también a esas cosas que se perdieron. Esas cosas me entusiasman, o como dicen los pendejos ahora, me dan manija. Y la hice como las hago siempre: con mis colaboradores, con los pibes, filmo un día a la semana y edito el material en mi computadora apenas vuelvo. Como siempre, los viernes.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Raúl Perrone** nació en Ituzaingó, Buenos Aires, donde ha filmado más de 60 películas de manera independiente. Entre ellas *5 pal' peso*, *Favula*, *P3nd3j05* y *Corsario*. En 2015, la Viennale realizó una retrospectiva de su obra.

## SOBRE *SOLO QU3R3MOS UN POCO DE AMOR*

“Todo lo que no podés tocar, oler y saborear grita ROBAME”, le sentencia convencido uno de los chicos de Perrone a su amiga. El tacto, el olfato y el gusto, tres sentidos que quedan fuera de las posibilidades del cine, por lo menos de manera literal. Si el robo es la única manera de apropiarse de aquello que permanece velado, la cámara de *Solo qu3r3mos un poco de amor* nos devuelve un retrato intervenido, inaccesible, opaco. Ituzaingó es filmado a través de una cámara estenopeica, una cámara fotográfica sin lente, que devuelve imágenes como pasadas por agua, borrosas, sin definir, pero donde lo crucial encuentra espacio para ser reconocido: las caras, los cuerpos, un local de ropa, el tren.

Al mismo tiempo, los jóvenes que se juntan en la plaza y que patean la calle hablan entre ellos en un idioma inventado, un idioma robótico, desordenado. Suena como si todas las palabras hubiesen sido separadas en sílabas, mezcladas en una bolsa y reorganizadas al azar. Eso hace posible identificar pequeños rastros de una vida en común, o identificar solamente una parte del todo, pero jamás comprender el todo completo. Como la vida de aquellos adolescentes, podemos verla, oírla, intentar asimilarla, pero su lenguaje permanecerá para siempre entre ellos, y nosotros obtendremos lo que ellos quieran darnos de sus vidas. A pesar de formar parte de un mundo donde la droga, la violencia y el robo son moneda corriente, el cariño, el afecto y la conversación serán las armas con las que esos jóvenes combaten una realidad tan diezmada como genuina. “El mundo es nuestro y vamos a agarrar todo lo que queramos”, se le escucha decir a uno de ellos.

La tentación es de que aparezcan para describirlo las palabras “experimental” e “independiente, pero, con más de sesenta películas desde los noventa hasta hoy, el nombre Raúl Perrone es sinónimo de riesgo e imaginación dentro del vasto diccionario de cine argentino. Como una célula que sólo sabe reproducirse, su filmografía continúa encontrando nuevas formas paralelas de narrar lo que está acá nomás, pero que aún en gran parte del cine de territorio, permanece inexplorado, y por lo tanto, invisible.

Lucía Requejo



# FIRE SUPPLY

x q los podcast tienen un límite una persona q ama a su madre + q a su padre querría fabricar hielo o acero o sino tener un cementerio para q su madre no sufra x nadie

DIR. **LUCÍA SELES**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 165'

**CP** GONG CINE ARGENTINA, OFICINA SELENA TORO **P** PABLO PIEDRAS, SEBASTIÁN TORO, MAGDALENA SCHAPELZON, GONZALO GARCÍA-PELAYO **G** LUCÍA SELES **E** MARTÍN ALETTA, GABRIELA DITISHEIM, LAURA NEVOLE, DANIEL ORTEGA, SUSANA PAMPIN, PABLO RAGONI, IGNACIO SÁNCHEZ MESTRE **DF** SEBASTIÁN TORO, GUIDO DE PAULA, GUILLERMO ROMERO **M** LUCÍA SELES **DS** JOTA MIRANDA, NAHUEL REYES SOSA **MO** LUIZA

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Esta película es la quinta entrega (en dos partes) de la saga del tenis de Lucía Seles, y con ella se retorna al polvo de ladrillo tras una pausa en el albo hielo de la pista de patinaje.

Gong Cine nace como productora en 2021 y uno de sus proyectos iniciales es la trilogía de Lucía Seles (*Smog en tu corazón*, *Saturday Disorders* y *Weak Rangers*), el origen de la saga y del vínculo entre la directora y su socio Sebastián Toro. El encuentro de la directora y la Oficina Selena Toro fue prodigioso, porque sirvió para concretar un diseño de producción acorde con las premisas de la productora: rodajes veloces, unidades técnicas reducidas, movimientos plásticos por zonas poco frecuentadas de la ciudad y del Gran Buenos Aires. Lo que importa es que no se pierda el aliento inicial, que no haya demoras, que exista continuidad e intensidad desde las primeras conversaciones sobre las líneas escritas y seleccionadas para armar la película hasta que se rueda la última escena. En otras palabras: una estética de la producción que luego decanta en un estilo y en una poética, que son los que imprime la cineasta.

*Fire Supply* combina el regreso a Clay Tennis, un recinto tradicional para practicar el deporte que masificaron los ingleses, con un rodaje en la terminal (menos famosa) del Talar de Pacheco y alrededores del centro de San Fernando, visitas a oficinas contables, iglesias, casas de tatuajes y florerías céntricas. El rodaje se desarrolló en días de incertidumbre y sin esperar lo peor finalizó el domingo 29 de noviembre de 2023, día en que el campo audiovisual, y el país todo, empezaban a transformarse en un sitio más hostil, expulsivo y desolador para buena parte de los que formamos parte de aquella aventura. Los últimos minutos de la película atestiguan esa caída, cuando Susana y Dani pasean por la recova de Av. Libertador, a metros de Retiro, mientras en la oscuridad de la noche resuenan aislados bocinazos libertarios.

**Pablo Piedras, Gong Cine  
Sebastián Toro, Oficina Selena Toro  
Productores**

## SOBRE FIRE SUPPLY

Lucía Seles irrumpió en el cine nacional como un enigma y una locura. Con el correr de las películas, ha quedado claro que no se trata de un enigma, sino de una voz autoral; ni de una locura, sino de una serie de verdades que para su directora son autoevidentes. En su obstinación no hay enigma ni locura, sino singularidad. Resulta que se vive una realidad desquiciada, y las películas que no respetan sus parámetros son las anormales. Habrá entonces que abrazar la falta de cordura cinematográfica.

Seles hace una puesta en escena maniaca, con una cámara nerviosa, un montaje hiperactivo y personajes que giran como trompos sobre sus obsesiones. El diagnóstico es trastorno deliberado, con iguales partes de compulsión y de método, para un cine de síntomas cómicos, dementes, preciosos y arriesgados.

*fire supply* amplía el mapa geográfico y humano de la saga del complejo de tenis. Sin importar a donde vaya, todos los personajes hablan el idioma acuñado por la directora, con reglas como anteponer el cero a cualquier número natural en una frase ("Una persona que yo respeto mucho se quiere hacer cero dos tatuajes") y repiten frases que son rumiaciones, pero también poesía ("Tú tienes tu tenis, yo tengo mi vida, estoy contento así, con mis biromes y mis etiquetas adhesivas").

La saga del tenis gira en torno a cinco actorazos, cinco caras de un pentágono amoroso, cinco facetas de una personalidad múltiple. Cinco intérpretes y traductores emocionales de la prosa de Selena Prat (alter ego de Seles) y su mezcla de jerga espanglish, diario íntimo, sinapsis de chat y poesía de quetiapina.

Cómo en tantos trabajos artísticos que se basan en el loop, un pequeño desvío o una pausa pueden tener un gran efecto. Y ahí podremos observar con la misma clarividencia la belleza que ve la directora en confiterías provinciales y en puentes suburbanos. O encontrar momentos humanos genuinos, identificación con sus amados delirantes porque ¿quién no es en el fondo una persona ridícula, enferma de obsesiones? En el cine de Lucía Seles, somos hermosos, y hay que estar mal de la cabeza para no verlo.

**Santiago González Cragnolino**

## BIOFILMOGRAFÍA

**Lucía seles** es estudiante de guitarra clásica y grafomana 36 horas x semana como mínimo. también estudió bandoneón y grabó 02 discos con 94 valeses y otras tracks así en su habitación aparte de 16 discos con tracks de sí misma. en 2021 como directora de teatro estreno 04 obras suyas y en cine terminó + de 30 videos x las q siente orgullo total + = ella no siente orgullo x ser directora x culpa de otras directoras q conoció.



# LAS FORMAS DE LA INVENCION

Documental que recorre, a modo de diario-álbum, escenas cotidianas registradas entre 2018 y 2024 en los alrededores de mi casa, en un barrio periférico de Corrientes en el noreste de Argentina. En el pasaje del día a la noche se despliegan gestos y melodías que desploman las formas impuestas de habitar, y se transforman en resistencias alegres ante el avance de la ultraderecha. Estamos rotos y nuestras imágenes también. Somos un puñado de píxeles que bailan en la penumbra, al ritmo de la potencia de lo banal.

---

DIR. **MAIA NAVAS**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 60'

CP YAGUA PIRU - GENTIL D MAIA NAVAS P MAIA NAVAS DF MAIA NAVAS  
DS MAIA NAVAS

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Las formas de la invención* es un documental de producción independiente que recorre, a modo de diario-álbum, escenas cotidianas registradas entre 2018 y 2024 en los alrededores de mi casa, en un barrio periférico de Corrientes en el nordeste de Argentina. En el pasaje del día a la noche se despliegan gestos, sonidos, melodías que desploman las formas impuestas de habitar y se transforman en resistencias alegres ante el avance de la ultraderecha. La precariedad de nuestros días se propaga como modos de sentir y vivir, así, sin mucho ensayo. Son las formas de construcción y cuidado de lxs ignoradxs, un clima de época que nos deja sin aire. Entonces se sale a la vereda, se festeja un cumpleaños, se juega al fútbol. Nos ponemos lindxs para la incertidumbre, para adornar un fragmento de vida. Afuera, en las calles, el tiempo se ensancha; las voces irrumpen; me detengo. Escuchar y mirar puede ser una forma de amor contra los microfacismos contemporáneos, que a riesgo de desmoronarse, empujan las pasiones populares, la fe, un sapucay que se grita entre caballos y perros. Estamos rotxs y nuestras imágenes también. Este puñado de píxeles baila en la penumbra, al ritmo de la potencia de lo banal.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Maia Navas** es realizadora audiovisual, curadora e investigadora. Estudió Licenciatura en Artes y Tecnología y la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas. Sus cortometrajes han sido exhibidos en diferentes espacios y festivales de Latinoamérica, Europa y Asia, como DocLisboa (2021), Jeonju International Film Festival (2022) y BAFICI (2022), entre otros. Recibió becas y premios en el Festival Latinoamericano VideoBabel, el Fondo Nacional de las Artes (2016, 2019, 2021), Plataforma Futuro, Festival Latinoamericano Lapacho, Premio Cine.ar, Festival Festifreak, 10cortos10, Bial de la Imagen en Movimiento, Salón Nacional de Artes Visuales, Festival FIVA, entre otros. Dirige hace 13 años el Festival PLAY - videoarte y cine experimental - en el nordeste de Argentina.

## SOBRE LAS FORMAS DE LA INVENCION

Maia Navas, en su ópera prima, crea un artilugio propio para observar y escuchar a la gente que vive en los barrios del sur de la ciudad de Corrientes, sin que su presencia interfiera en el andar de las personas que registra. A través de los audios en fuera de campo de un grupo de WhatsApp se organiza una fiesta de cumpleaños sorpresa. Estos intercambios anuncian que, por más humildes que sean los familiares y amigos del cumpleaños, van a aunar esfuerzos para la celebración. La organización de este evento, con sus idas y vueltas y sus rispideces, funciona como una excusa narrativa que estructura el relato.

A través de la ventanilla de un auto, la directora filma con su celular postales en movimiento: un grupo de hombres levanta una pared, algunos vendedores esperan la llegada de clientes en sus puestos callejeros de comida o de venta de ropa, otras personas hacen changas con carros tirados por caballos. Cada una de estas actividades está acompañada por música, mayoritariamente cumbias, que provienen de la radio o de otros celulares. La música está presente para hacer más amena la tarea y hace mover los cuerpos en reuniones y fiestas. La cámara de Navas espía a través de las ventanas y espera que pase algo. Se topa con jóvenes que bailan en la vereda, con una familia compartiendo unos mates en una tarde de verano, con unos niños que juegan con un perro.

En este relato coral está presente el universo del trabajo, el sincretismo religioso y la parte recreativa del barrio. Un grupo de personas ensaya danza y percusión para acompañar una comparsa. Los niños, que aportan frescura a través de sus comentarios, juegan al fútbol, bailan y hablan de la llegada del circo. Maia Navas participa en contadas ocasiones: a través del espejo retrovisor del auto, en el intercambio de audios de WhatsApp, en la fiesta sorpresa, o cuando registra al cerrajero que le prepara un juego de llaves mientras escucha una grabación de la eliminación de Brasil en el mundial de Italia de 1990. Hacia el final, pone el foco en las tensiones que nos atraviesan como sociedad. Hay referencias a conflictos internacionales, un grupo de personas se manifiesta, hay paredes con diferentes consignas y murales con fotos de políticos en campaña, pintando un fresco de nuestro presente.

*Las formas de la invención* es un retrato colectivo y rico en matices. Lo radical de su manera de observar y escuchar a una comunidad se resume en estas palabras de Gustavo Postiglione: "Quizás la respuesta, la salida o la salvación esté en seguir filmando, como sea, con lo que tengamos a mano; hacer películas, pero que no se parezcan a nada, como si los hermanos Lumière nunca hubieran existido".



# ULYSSES PLEBEYO

La realidad resplandeciendo de ansiedad es desmenuzada y reconstruida desde el montaje para generar bloques de imágenes-sonido en estado puro a través de una cámara precaria que durante varios años viaja incesantemente desde los confines del subdesarrollo hasta la cima del bienestar europeo. De un barrio popular en Buenos Aires a la plaza San Marco en Venecia. De la cárcel a la llanura.

DIR. **CÉSAR GONZÁLEZ**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 70'

**P** CÉSAR GONZÁLEZ, ALAN GARVEY, RODRIGO LUGONES **G** CÉSAR GONZÁLEZ **E** ALAN GARVEY, JOEL PÁEZ, EL FÉNIX DE FUERTE APACHE, SABRINA MORENO, NICOLE MARTÍNEZ, JOEL AGUIAR, GABRIEL AIQUINO, HERNÁN ACOSTA, VECINOS DE LA VILLA CARLOS GARDEL, DE FUERTE APACHE, INTERNOS DE LA UNIDAD 30 DE MELCHOR ROMERO **DF** CÉSAR GONZÁLEZ, JOEL AGUIAR **M** CÉSAR GONZÁLEZ **DS** CÉSAR GONZÁLEZ

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Ulysses Plebeyo* es una película que reúne material filmado a lo largo de siete años por diferentes lugares del mundo. El soporte utilizado para la mayoría de las tomas fue un celular. Las condiciones de producción fueron casi nulas, o, mejor dicho, las condiciones de producción son un reflejo exacto de las condiciones materiales de lo filmado. En los barrios populares, donde la pobreza azota a millones de compatriotas, filmar sin ostentación resulta lo más ético, aunque no por eso hay que hacer una épica de la precariedad. Un celular, en esos barrios, permite que aparezca de forma sólida la espontaneidad de sus habitantes, como también ofrece la oportunidad de encontrar ángulos imposibles de lograr con una cámara "profesional". De todos modos, la película no retrata solo a los sectores populares, sino que hay un trabajo con el contraste, el contrapunto y la contradicción. Aparecen lugares icónicos de Europa, como Berlín, Barcelona, Madrid, Venecia, montados al lado de imágenes dolorosas del subdesarrollo argentino. Gran paradoja del cine: todo lo puede filmar y crear una falsa ilusión de igualdad en el montaje, donde todas las imágenes valen lo mismo, y un obrero o un joven que está preso en una cárcel latinoamericana se halla en la misma temporalidad y en un mismo objeto- la película- que un europeo que camina alegremente por la Plaza San Marco de Venecia. De los monoblocks de Fuerte Apache a los Castillos medievales de Ferrara, de los pasillos de La Gardel a la arquitectura imponente y solemne de Berlín.

## SOBRE ULYSSES PLEBEYO

No hay muchas películas argentinas contemporáneas (y me atrevería a decir en toda nuestra historia) que se acerquen tanto a las ideas de montaje que vienen de la vanguardia soviética de los años 20 como las de César González. Este cineasta, escritor, polemista, recupera esa tradición y la pone a jugar con el registro desordenado de algunos momentos de su vida. La película podría pensarse como un diario de viaje, por el interior de los barrios y el exterior del país, pero sería quedarse corto. *Ulysses Plebeyo* tiene un ritmo entrecortado de imágenes desordenadas en tiempo y espacio, colores saturados, placas disruptivas. La articulación se da por el cruce de eventos históricos recientes (como un motín carcelario del 2020 en la Unidad Melchor Romero, la pandemia, las elecciones presidenciales en las que ganó Alberto Fernández, el día de la muerte de Maradona, algunos partidos de Racing, los festejos por el Mundial) con las aventuras de este Ulises Plebeyo a La Paz, Berlín y a Venecia. Todo sirve y entra en la vida de González, de manera atropellada y vital.

Si el género del "diario" que tanto pulula por los distintos espacios del cine suele limitarse al registro autobiográfico/identitario, lo que hace González es pensar más allá de sí mismo a partir del montaje. Enfatiza, reencuadra, juega con la plástica de la imagen y los contrapuntos del sonido, no para buscar un relato ordenado y así llegar a una especie de tesis sobre su lugar en el mundo, sino para habitar las tensiones sociales de las que es parte, aunque lo excedan. Todo el tiempo la película, está haciendo y deshaciendo el sentido de un plano con el siguiente. Se contradice y se atreve a ser críptica.

Un momento permite ver los movimientos internos de la película. En el medio de la descripción de la vida en el penal Melchor Romero, una placa dice: "Imágenes que hacen justicia pero sólo en el cine" y vemos a de dos presos, en sendas camisetas de fútbol, abrazados en cámara lenta. Luego habrá un motín, y las cosas se ponen violentas. Esta combinación es casi un desafío a la cinefilia, a esa manera de pensar el cine que implica que las películas pueden contradecir el mundo, sustituirlo o aliviar la experiencia que se tiene en él. González busca esa belleza, ese alivio, incluso cierta idea de justicia, pero no deja de mostrar lo otro, los bordes ásperos que no pueden filtrarse con melancolía o una mirada apacible. Se pueden ver imágenes dolorosas y violentas mezcladas con gestos de amor, con bailes, con comidas entre muchos, con ese abrazo en cámara lenta. La mirada que sostiene *Ulysses Plebeyo* sobre el cine y la vida es contradictoria y poderosa. Es la mirada de un hombre con una cámara.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**César González** (1989, Buenos Aires) es escritor, poeta, ensayista y director de cine. Dirigió *Diagnóstico Esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), *Corte Rancho* (2014), *Truco* (Cortometraje, 2014), *Guachines* (Cortometraje, 2014), *Exomolagesis* (2016), *Atenas* (2019), *Lluvia de Jaulas* (2020), *Castillo y sal* (2020), *La nobleza del vidrio* (Cortometraje, 2021), *Diciembre* (codirigida con Ale Bercovich, 2021), *Reloj, Soledad* (2021), *Transitando el abismo* (Cortometraje, 2022), *Liturgia Villera* (Cortometraje, 2023), *Al Borde* (2023) y *Fobia* (Codirigida con Sofía Gala, 2023).

Lautaro García Candela



# UNA TEMPORADA EN LA FRONTERA

Documental epistolar que reconstruye la memoria del exilio de dos hermanas arquitectas, separadas por la última dictadura militar argentina, luego de que Julia escapara a Formosa, en el norte de Argentina, y Claudia a Lund, en el sur de Suecia. Escuchando las correspondencias que mantuvieron durante 10 años, el film recorre los paisajes que albergaron la vida de ambas, mientras ensayaban formas de reconstruir la vida luego de sobrevivir un genocidio.

DIR. **ILE DELL'UNTI**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 143'

**P** LARA DECUZZI **G** ILE DELL'UNTI - JUAN HENDEL **E** CARTAS DE JULIA MEIRAMA Y CLAUDIA MEIRAMA, VOCES DE FLORENCIA CIRIGLIANO Y SOLEDAD DOTTAVIO **DF** FRANCO PALAZZO **DS** RAMIRO DIAZ AGUERO **AD** ODALIS SEKIELIYK **AP** MARCEL CZOMBOS **AP-FORMOSA** JAVIER SAPORITI/SABRINA MONGES **AP-BUENOS AIRES** RAÚL LAFFITTE **SD** MARILINA GIMENEZ

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Hace 6 años, cuando comenzamos el proceso de la peli, hicimos un pacto con la productora Lara Decuzzi, queríamos demostrarnos que era posible soñar y hacer una película desde Formosa y Río Negro. Crear, desde los márgenes del país, un cine a nuestra medida. Un cine que no pida permiso para existir. Fue un largo proceso en el que atravesamos una pandemia, un proceso inflacionario y diferentes recortes a la cultura, incluyendo el más reciente y más violento. Fue también un proceso de aprendizaje, de construir y afianzar redes de trabajo con un grupo de gente maravillosa, con quienes compartimos un amor por el cine independiente y una procedencia común: la universidad pública y gratuita.

Esta película fue hecha con esfuerzo, con estudio, con largas conversaciones por teléfono, con ahorros y, por sobre todo, con recursos del estado. Además de los fondos del instituto nacional del cine y de las becas, la computadora con la que fue editada, fue adquirida gracias a los créditos otorgados a monotributistas durante la pandemia; y la cámara con que la mitad el material fue rodado, fue comprada con un crédito provincial formoseño, originalmente pensado para que los kioscos compraran freidoras o cocinas industriales (una manera particular de asumir el carácter industrial del cine federal, aunque algunas políticas públicas al respecto nos excluyeran). En tiempos de propaganda anti estatal, reivindicamos la importancia de un estado presente, que genere las condiciones para que las personas podamos desarrollar nuestras ideas y proyectos.

Ya entrado este gobierno moleador para nuestra industria, cruzamos la frontera para demostrar que incluso luego de un largo camino, sobrevivimos. Es una enorme alegría compartir esta película que es un pequeño triunfo para el cine federal, históricamente desmerecido por la mirada colonial de las grandes capitales. Defender los recursos para el arte y la cultura es una forma de garantizar la pluralidad de voces que es, al fin y al cabo, la única forma de fortalecer la democracia.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Ile Dell'Unti** es una artista transdisciplinaria de la frontera norte de Argentina que trabaja en torno a lo real. Sus cortometrajes participan de festivales internacionales -BAFICI, FESTIFREAK, FICIC, DOC BSAS, FICUNAM-. Su ópera prima "Preferiría no hacerlo" se estrenó en DOCLISBOA 2017. Su video instalación "Oración a San Juan" fue ganadora del premio argentino a las artes visuales 2021 de la Fundación Osde. En el año 2022 estrenó la instalación audiovisual "Pasero" en la Fundación Osde y "Río Revuelto" en la Bial de la Imagen en Movimiento (Argentina)

## SOBRE UNA TEMPORADA EN LA FRONTERA

Un relato epistolar es necesariamente un relato sobre la distancia. Sobre lo que separa a las cosas. Claudia y Julia, dos hermanas separadas por la dictadura, se mandan cartas a través de los años. Esas cartas son leídas en off por dos mujeres en el presente. Sobre sus voces, se ven imágenes contemporáneas de Suecia y de Argentina.

Todo en *Una temporada en la frontera* parece estar a la vista, como si dijera: "esto es todo lo que tengo". Y sin embargo, a pesar de su apertura, es poco lo que dice sobre su historia. La película avanza y las preguntas se van acumulando: ¿quiénes son las mujeres que leen las cartas de Claudia y Julia? ¿Por qué no vemos ni a las escritoras ni a las lectoras? ¿Qué relación existe entre las cartas que escuchamos y las imágenes que vemos? ¿Por qué un relato que tiene la disposición de contarlo todo decide restringir información? En el centro de *Una temporada en la frontera* late una ausencia: Claudia y Julia fueron separadas. Si la película no muestra o no cuenta todo es por una especie de honestidad formal: un relato sobre una separación no puede nunca estar completo. Para decirlo todo, a veces, hay que callarse la boca, cerrar los ojos, e imaginar. La imaginación -la ficción- es la espada que enarbola la película para combatir la distancia. Ahí donde la política rompe y separa, la ficción acerca.

En una de las cartas, Julia le escribe a su hermana desde Concordia. Mientras la oímos, vemos un plano evidentemente contemporáneo del restaurante Pippo, en el centro de Buenos Aires. Esto supone dos desencuentros: una imagen del presente y una carta del pasado; un relato escrito desde Concordia y una imagen de Buenos Aires. Al igual que las hermanas, la imagen y el sonido están separados. En la carta, cuenta que su marido viajó a Formosa en busca de trabajo, le agradece por los regalos enviados, imagina la nostalgia que debe sentir, y más, hasta que, cinco minutos después de haber empezado, dice: "A veces vamos a Buenos Aires a parar al departamento de Adriana, mi amiga de la facultad, que vive con un pibe. Nos llevamos bien y salimos al cine o a comer a Pippo. Le he agarrado el gusto a Buenos Aires". Y entonces, con esa mención que viene del pasado y que señala al presente, la Buenos Aires de los 70s se encuentra con la de hoy y hasta es posible imaginar que entre la gente que vemos en Pippo está sentada Julia, comiendo una pizza con su amiga Adriana, extrañando a Claudia. Si uno espera, la carta llega y la distancia desaparece.

Claudia y Julia llenaron el hueco que dejó la dictadura con su amor de hermanas. La película toma el vacío que deja la política y lo usa como escenario de varios encuentros. Todas las cosas que estuvieron separadas se reúnen en el cine.

**Maximiliano Passarelli**



# HOMOFOBIA!

Comedia jovial acerca de un chongo que cree que su novia lo está dejando porque, en comparación con la pija de un amigo, él la tiene chiquita; muy frustrado por esta situación, decide seducir a un trolito que cursa con él en la escuela de cine, para posiblemente molerlo a palos y que aprenda a no ser puto. Seguida de un ensayo sobre la naturaleza del lenguaje experimental.

DIR. **GOYO ANCHOU**

2024 / DCP / COLOR Y ByN / ESP / 72'

CP LIGA YAGO BLASS G VICENTE BUSTOS E ARIEL NUÑEZ DI CROCE, DENNIS SMITH, GIANNA PÉREZ PRADO, LORENA DAMONTE, ALEJANDRO BERÓN, EMILIANO FIGUEREDO, SALVADOR HAIDAR

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Hay una ética en el cine guerrilla, que se deduce del tipo de relación laboral, porque acá no sólo no hay sueldos, sino tampoco perspectiva de ganancias, y si nadie está trabajando por la plata, la vinculación entre quienes se agrupan para hacer obra así supone ciertas obligaciones de parte de quienes tienen la responsabilidad final sobre el material, entre cuyos mandamientos destacan que no se puede dejar una película sin terminar y que hay que evitar a toda costa descartar material que haya implicado la entrega de los artistas que colaboraron en esas condiciones. Así es cómo, de un mismo bruto de cámara, hemos editado dos películas gemelas, *Heterofobia* (2014) y *Homofobia* (2024), para honrar el trabajo volcado en esos días frenéticos de grabación en que, sin plata para comer, pero con una bicicleta y una cámara prestada, salimos a la calle a ver cuánto podíamos realizar de un guión que había sido pensado para condiciones mejores. Pero esto no es todo, hay aspectos relativos a los orígenes latinoamericanos del cine guerrilla, que a veces olvidamos (en parte por la despolitización yanqui del concepto), que tienen que ver con crear obras que contesten las formas respaldadas por las relaciones de mercado. A diferencia del cine industrial, con sus mundos alternativos, centrípetos, hacia el cual los espectadores huyen, el cine guerrilla plantearía una pantalla centrífuga, fundamental para una acción antifascista, que vuelque a las personas sobre la realidad, ¡para revolucionarla!

## SOBRE ¡HOMOFOBIA!

Plano de Plaza Constitución en imagen y Goyo Anchou toma la palabra: “esto es una comedia”, dice, “y si la estás pasando mal, ojalá este ratito te sirva para estar mejor”. Apenas empieza, *¡Homofobia!* tiende su mano y nos invita a pasar, a divertirnos en medio de tantas pálidas. En este gesto no hay falsa modestia, no hay engaño. Tampoco es una manera de atajar a los espectadores para lo que se viene; Goyo Anchou es un cineasta demasiado genuino. Su relación con la palabra parece ser la misma que tiene con sus imágenes: la de ser un cineasta de la transparencia.

El plano de Plaza Constitución al amanecer, impávido y fijo como la mirada de un trasnochado, permanece a lo largo de la película mientras asoma el sol. Sobre esa imagen se despliegan recuadros con distintas escenas que van construyendo el collage de imágenes en movimiento que es *¡Homofobia!*. Obsesiones, citas cinematográficas y ocurrencias ficcionales del director comienzan a amontonarse en pantalla, casi como fichas escritas con letra grande desparramadas sobre una mesa. Este discurrir desenfrenado de imágenes se conjuga con un drama nervioso que, como en los melodramas que Anchou estudió en su época de académico, comienza “por culpa de una traidora”.

Es fascinante lo papelero que puede ser un hombre inseguro, acorralado y tocado en su orgullo. Tirarse a los pies de la amada, llorar por perdón, enojarse por una supuesta traición, sentirse Cristo en la cruz, dar un portazo, querer matarse y después querer matar a todo el mundo, son sólo algunos de sus arrebatos. El repertorio del hombre patético es infinito. Y el protagonista de *¡Homofobia!* sigue a fondo este camino, alérgico a la vergüenza. Tan a fondo, que planea una posible solución: tener sexo con un chico gay de la facultad y después molerlo a golpes, o hacer una película porno con él. Se verá. Porque ellos, los gays, según dicta su homofobia latente, están para eso.

Entre el patetismo y la represión, se dibuja una tesis: la frustración del tapado es un arma de doble filo con la que siempre se termina cortando. El “Son todos putos...” del afiche de *¡Homofobia!* baña de luz a esta cuestión que sobrevuela la película. La idea de transparencia en Anchou está por todos lados. Un concepto que a veces se asocia con la comodidad, la pereza o la falta de cintura para disfrazar. Pero la vanguardia (la vanguardia estética y política, esa que obsesiona al director) fracasa si se disuelve en la opacidad total. Y Anchou, un artesano rabioso y libidinoso de los márgenes, lo tiene muy en claro: salirse de los estándares implica asumir con orgullo y de frente la propia disidencia.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Goyo Anchou** (1973, Mar del Plata) es historiador y realizador argentino de cine guerrilla. Junto con un equipo encabezado por Claudio España escribió los libros *Industria y Clasicismo* (2000) y *Modernidad y vanguardias* (2002). Dirigió *Safa, historia de una pasión* (2003), *La peli de Batato* (2011, junto a Peter Pank), *Heterofobia* (2015) y *El triunfo de Sodama* (2020).

**Tomás Guarnaccia**



# EL REPARTIDOR ESTÁ EN CAMINO

*El repartidor está en camino* es una película sobre los trabajadores de las apps de reparto. Durante la crisis del Covid-19 los pedidos de reparto crecieron exponencialmente debido a la cuarentena. Hay momentos del día en los que la ciudad parece ser sólo suya.

DIR. MARTÍN REJTMAN

2024 / DCP / COLOR / ESP / 82'

CP UN PUMA P JERÓNIMO QUEVEDO, VICTORIA MAROTTA, JOAO MATTOS Y MARTÍN REJTMAN G MARTÍN REJTMAN E ALEJANDRO KANZLER, FERNANDO ANTONIO SALAS SALCEDO, KEVIN URQUIJO, FREEYBER LOPEZ, JESÚS DURAN, LUIS DAVID, GALINDO ALMEIDA, STEHFANY GUERRA DF FEDERICO LASTRA M ANDRÉS MEDINA DS MARCOS ZOPPI Y EMILIANO BIAIÑ AD IGNACIO CEROI

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Podría decir que *El repartidor está en camino* ante todo es una película sigilosa. Cuando yo vivía con Victoria, la productora, estábamos encerradas por la pandemia y rara vez salíamos a hacer compras, a buscar vino o a dar una vuelta para respirar. Hasta que empezó a escaparse de la casa eventualmente “a filmar unas tomas”. Vestida de negro con sus anteojos de sol y el barbijó, como una famosa casi irreconocible, se escapaba muy temprano o muy muy tarde a la noche. No se podía salir a pasear, ¡mucho menos se podía salir a filmar! Era raro, se sentía como un secreto. “Hoy vamos a filmar paliers de edificios”. “No se puede filmar pero vamos a hacer las tomas desde arriba de un auto”.

Un tiempo después, pasado el encierro, yo también empecé a trabajar en Un Puma y acompañé desde la oficina su viaje a Venezuela con poquitas personas del equipo, y Martín, claro. Así es que ahora yo era cómplice del secreto o el secreto se había escurrido en mi vida. Estábamos construyendo el mundo de El repartidor está en camino con las secretas noches de Viki, con excels, viajes, malabares, con mensajes de audio que buscamos desesperadamente, con dudas, con noticias dolorosas, con trabajo. Siempre dando pequeños pasitos hacia este gran documental. A mí me tocaba organizar cosas pequeñas, detalles que por momentos parecían invisibles, y así fui aprendiendo cómo se trabaja en una película. La verdad, no sé cómo escribir sobre producir porque produciendo no hay mucha fantasía... ¿o sí?

Rosario Reviglio

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Martín Rejtman** estudió cine en la Universidad de Nueva York. Realizó *Doli vuelve a casa* (1984-2004), *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1999); *Los guantes mágicos* (2003); *Copacabana* (2006); *Entrenamiento Elemental para Actores*, codirigido con Federico León (2008); *Dos disparos* (2014), *Shakti* (2019); *La práctica* (2023) y *El Repartidor está en camino*, documental (2024). Durante los últimos años, ha habido retrospectivas de su obra en BAFICI; Pacific Film Archive, Berkeley, California; Festival de Valdivia; Harvard Film Archive; Jeonju International Film Festival, Corea del Sur; Lincoln Center, Nueva York; Tabakalera, San Sebastián; Cinemateca Portuguesa, MUBI, Filмотeca Española, etc.. Además de ser cineasta, es escritor: publicó *Rapado*, *Treinta y cuatro historias*, *Velcro y yo*, *Literatura* y otros cuentos, y *Tres cuentos*, entre otros. En 2018 le fue otorgado el principal premio cultural de Argentina, el Premio Nacional de Cultura, por el guiño de la película *Dos disparos*.

## SOBRE EL REPARTIDOR ESTÁ EN CAMINO

En mayo de 2020, en plena cuarentena dura, Martín Rejtman consiguió un permiso y salió a filmar junto a su fotógrafo y su productora a esa figura de nuestro tiempo que es el repartidor. Antes o después estableció un criterio: el plano general (ese del Shopping Abasto en el que vemos a decenas de jóvenes con sus vehículos y mochilas, por ejemplo) no hace distinciones. El plano medio, donde emerge el personaje o su ademán, corresponde solo a los repartidores venezolanos. En apenas unos minutos, Rejtman presenta a un sujeto social. Primero con un cartel: “En las últimas dos décadas más del 20% de la población de Venezuela emigró a otros países. Durante ese periodo llegaron a la Argentina alrededor de 220.000 venezolanos”. Después, con el plano de la asamblea callejera en la que se habla (en argentino) de precarización laboral y de la responsabilidad de las empresas y el estado en las muertes de cientos de repartidores. Pero como sucede siempre en sus cuentos y películas, ahí donde existe fortaleza representativa (ahí donde se puede decir: *figura de nuestro tiempo*), Rejtman interviene en pos de singularizar lo que de otra manera solo podría repetir lo ya sabido. Trabajador por excelencia (otra vez: *por excelencia*) del capitalismo de aplicaciones, el repartidor es también un ícono. Las mochilas con el nombre de las empresas dicen una relación laboral y todo lo que en ella está implicado en términos de esfuerzo, espacio y tiempo. Los planos muestran además una relación entre el movimiento, los colores y las formas. Rejtman -cineasta indudable- se deja tentar por esto último y vuelve a poner a prueba su sistema de desplazamientos y series. La entrada de un edificio convoca a otras 36 entradas y conduce a un cambio de escenario: de Buenos Aires a Caracas. En la capital venezolana y en Colonia Tovar tiene lugar la segunda parte de la película, unida a la primera por el tema y algunos ecos: una asamblea universitaria reenvía a la asamblea de repartidores, el ensayo de un coro a un ensayo de rap, una clase de artes marciales a una clase de artes marciales. Un último cambio de escenario nos devuelve a Argentina, de manera que *El repartidor está en camino* recuerda la estructura de *Copacabana*, el anterior documental de Rejtman, dedicado a la comunidad boliviana en Buenos Aires. Acá, allá, otra vez acá. En cada movimiento, la cercanía con los personajes crece, en parte porque sabemos más de ellos, en parte porque -hay que ver y escuchar ese último plano- adquieren una dimensión que corresponde llamar poética.

José Miccio



# SIMÓN DE LA MONTAÑA

Simón tiene 21 años. Se presenta a sí mismo como ayudante de mudanzas. Dice no saber cocinar ni limpiar el baño pero sí hacer la cama. Recientemente parece haberse convertido en otra persona...

DIR. **FEDERICO LUIS**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 98'

**CP** 20/20 **P** PATRICIO ÁLVAREZ CASADO **G** FEDERICO LUIS, TOMAS MURPHY, AGUSTÍN TOSCANO **E** LORENZO FERRO, PEHUEN PEDRE, KIARA SUPINI, LAURA NEVOLE, AGUSTÍN TOSCANO, CAMILA HIRANE **DF** MARCOS HASTRUP **M** TOMAS MURPHY, ANDRÉS MEDINA **DS** MARTIN GARCÍA BLAYA **DA** BRUNO MANTOANI **V** PAULA RUIZ AVALOS

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Cuando se hace una película, los esfuerzos se multiplican en infinitas direcciones. Si tengo que identificar un esfuerzo que marcó la producción de *Simón de la montaña* diría que fue el de ver y escuchar al otro; el "otro" pensado en sentido amplio. Hemos tenido la oportunidad de mostrar la película en otros países pero consideramos que la presentación en Contracampo obliga a la película a dialogar con su contexto, y la ubica en un territorio de autocrítica y resistencia en su país de producción. Hoy, en nuestro país estamos recibiendo una ola de brutalidad que quienes nacimos después de la última dictadura militar no conocíamos. Me preocupa ver cómo crece la violencia en las palabras y en la calle, no solo contra el cine sino contra la cultura, la educación y la salud públicas. Me educué en la universidad pública, mi madre trabaja en el hospital público y muchos trabajadores de esta película se atienden en el hospital público. Esta película también se hizo gracias al apoyo del instituto público de cine. El valor que tienen todas estas instituciones hace evidente que no pueden ser liberadas ni reguladas únicamente por la mano invisible del mercado. En nuestro país cuesta mucho escuchar al otro, escucharlo en serio. Me gusta pensar que *Simón de la montaña* es un humilde aporte a esa autocrítica. Pienso que las culturas de alguna manera envuelven a los sueños y pesadillas colectivas de una sociedad. Hoy, Contracampo es el espacio que permite que los sueños y pesadillas propias y ajenas sigan brotando, y que sigamos aportando desde nuestro lugar, el de hacer películas.

## SOBRE SIMÓN DE LA MONTAÑA

*Simón de la montaña* no se parece a ninguna película argentina reciente. El escenario elegido es una pequeña ciudad de Mendoza, pero podría haber sido cualquier otra geografía, porque el espacio en sí de la trama es el propio psiquismo del protagonista, cuya opacidad revestida de un circunspecto sufrimiento solamente permite entrever la cáscara del personaje. La fascinación del relato reside en la indecibilidad de lo que le pasa.

Como si se tratara de una inversión dialéctica y humanista de *Los idiotas*, de Von Trier, Luis propone lo siguiente: el joven Simón no se siente cómodo con su familia y prefiere pasar su tiempo con personas de su misma edad que tienen el certificado de discapacitados. Por tres semanas, aparentemente, se suma a un centro de recreación en el que comparte actividades: teatro, natación, excursiones. Una travesura sin grandes consecuencias revela algo inesperado de Simón. Decir algo más sobre ese episodio es innecesario, no así la posibilidad de formular una conjetura: la consistencia simbólica de toda persona es mucho más endeble de lo que se cree, y la noción de incapacidad suele restringirse a una cartografía de la conducta humana que pasa por alto otro alcance del concepto.

La escena inicial es indeleble. El viento zonda azota. Simón y sus compañeros están en la cima de una montaña y se han perdido. Todos buscan captar algo de señal para sus teléfonos y pedir auxilio. El sonido del viento escala en primerísimo plano. Es el anuncio de una poética sostenida en el sonido a lo largo de toda la película, ya no del viento, sino de la realidad percibida auditivamente a través de un amplificador con el que Simón intenta ser uno más entre los otros.

El trabajo de Lorenzo Ferro es tan notable como el que había hecho en *El ángel*; Luis saca provecho de un material de archivo filmado por el padre de Ferro (el gran Rafael Ferro) durante la infancia del actor y añade un precedente en la biografía del personaje que resulta perfecto para acentuar todavía más el enigma de la conducta de Simón, otra estrategia formal que expresa la inteligencia y la sensibilidad del director debutante.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Federico Luis** (1990, Buenos Aires) es cineasta. Estudió Ciencias de la Comunicación Social en la UBA. Su cortometraje *La Siesta* tuvo su estreno internacional en la Competencia Oficial de Cortometrajes del Festival de Cannes 2019. También fue distinguido con una Mención de Honor en los Shortcuts del TIFF (Festival de Toronto) y ganó como mejor cortometraje en el BAFICI 2019 (Festival de Buenos Aires). En 2023, en Ámsterdam recibió el premio al mejor cortometraje en IDFA con *En el mismísimo momento. Quedate quieto o te amo* fue reconocido como el mejor cortometraje del Festival Internacional de Cine de Mar Del Plata. *Simón de la montaña* es su primer largometraje.

**Roger Koza**



# POPULAR TRADICIÓN DE ESTA TIERRA

La segunda entrega de las aventuras del Comando Corsini nos transporta a la llanura pampeana, allí donde Corsini creció y forjó una visión del mundo que habría de acompañarlo durante toda su vida. El resultado de esa excursión es un vagabundeo errático por los paisajes de la Patria, sus paradojas y sus fantasmas: Una tierra soñada por un extranjero recién llegado que imaginaba para sí un destino gauchesco que nunca habría de volverse completamente real. Ahora bien: ¿No es acaso ése, en el fondo, el destino de todas las cosas?

---

DIR. **MARIANO LLINÁS**

2024 / DCP / COLOR, B y N / ESP / 98'

**CP** EL PAMPERO CINE **R** COMANDO CORSINI **P** LAURA CITARELLA **MU** PABLO DACAL, LOS RESEROS DEL SONIDO **M** IGNACIO CODINO **S** VALERIA FERNANDEZ **DF** IGNACIO MASLLORENS, AGUSTÍN MENDILAHARZU, IGNACIO CODINO **E** LAURA PAREDES, PABLO DACAL, MARIANO LLINÁS, AGUSTÍN MENDILAHARZU

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

El film se realizó en dos etapas. La primera, del 9 al 11 de julio de 2022 en Trenque Lauquen.

Algunos de los gastos fueron incluidos en el presupuesto del film "Trenque Lauquen" y los restantes fueron cubiertos por El Pampero Cine.

La segunda etapa sucedió el 1 de mayo de 2024, donde se grabó la lectura de los textos que jalonan el film, junto con la música de "Los Reseros del Sonido". Participaron de la jornada tres camarógrafos, una sonidista, un asistente de producción, las cuatro personas que leerían los textos y los tres músicos.

En los días siguientes se completó el rodaje con una serie de jornadas en Chascomús, Lobos, Roque Pérez, Luján, Navarro y la casa de Agustín Mendilaharsu.

La edición duró cuatro semanas. La fase de color, dos semanas. El armado de sonido y la mezcla, cuatro semanas.

Los honorarios de los músicos y técnicos fueron cubiertos por El Pampero Cine, asimismo propietario de los equipos de cámara, edición y sonido. El salario del intérprete y músico Dacal ha sido integrado a la producción en calidad de coproductor. El editor Codino trabaja en forma permanente para El Pampero Cine, que se ocupa de su salario. Agustín Mendilaharsu y Laura Paredes han resignado sus salarios, al igual que el propio director del film.

Las hipotéticas ganancias que el film genere (una circunstancia no demasiado probable) se repartirán entre Pablo Dacal y El Pampero Cine.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Mariano Llinás** (1975, Buenos Aires) es director, productor, guionista y docente. Forma parte del grupo de cineastas El Pampero Cine, que lleva adelante su actividad por fuera de las estructuras de financiamiento tradicionales del cine industrial. En 2011 obtuvo el Premio Konex como uno de los 5 mejores directores de cine de la década en la Argentina. En 2018 estrenó *La flor* en BAFICI, donde ganó el premio mayor de la Competencia Internacional. Además, es el director de *Balnearios* (2002), *Historias extraordinarias* (2008), *Clarinda Testa* (2023), entre otras.

## SOBRE POPULAR TRADICIÓN DE ESTA TIERRA

Quién alguna vez, entrando a un cementerio abandonado, no imaginó la vida de los nombres escritos sobre las lápidas. Quién no experimentó, en ese momento, una inexplicable junción de diferencia y semejanza entre nosotros y los muertos. Un espíritu parecido mueve a *Popular tradición de esta tierra* (Mariano Llinás, 2024), aunque los personajes del pasado que allí se rescatan no pueden ser cualquiera, no pueden tener una vida simple, y si la tienen, aparecerá la ficción para engrandecer su olvido.

Jean Renoir escribía de una manera parecida. En el libro que dedicó a la historia de su padre y de su familia, cada elemento de la vida cotidiana es narrado como un suceso extraordinario. Sin embargo, el narrador encuentra sus mayores asombros al sacar cuentas y descubrir que un viejo amigo de su abuelo había vivido en los tiempos de María Antonieta y la Revolución francesa. Un tipo de asombro que esta película comparte en el camino que recorre para rastrear los pasos del músico Ignacio Corsini, cruzándose al tiempo con otros célebres olvidados.

Sobre el cine de Renoir, Bazin escribió lo siguiente: "los detalles inverosímiles pululan por la obra de este 'realista', al igual que los 'errores' de reparto (...) Renoir dirige a sus actores como si los amara más que a las escenas que interpretan y como si amara más a las escenas que al guión". Con esto buscaba definir algunas de sus ideas sobre las "private jokes" cinematográficas, que también existen en esta película: un color que se desborda sobre el dibujo, pero que finalmente arma algunas pistas sobre la popular tradición de este cine.

**Florencia Romano**



# SOMBRA GRANDE

Hace unos años apareció un hombre que decía hablar una lengua aparentemente perdida: el chaná. Al poco tiempo se editaron diccionarios y la lengua se pudo recuperar completamente. Este hombre también ubicó a los chanás en el mismo lugar donde hoy viven los alemanes del Volga, en la provincia de Entre Ríos. Inspirada en el libro de poemas homónimo, *Sombra Grande* es la historia de un grupo de amigos que viven en las aldeas alemanas mientras preparan una película sobre aquella lengua nueva.

DIR. **MAXIMILIANO SCHONFELD**

2024 / DCP / COLOR / ESPAÑOL, ALEMÁN, CHANÁ / 82'

**P** MAXIMILIANO SCHONFELD, CECILIA JACOB **G** MAXIMILIANO SCHONFELD **E** BLAS JAIME, MARIO WENDLER, DARIÓ WENDLER, BENIGNO LELL, LUCAS SCHELL, MARÍA EMILIA GAUSS, SOFÍA SCHELL, MIRTA MENDEZ, JOAQUÍN SPAHN, IARA RAMÍREZ **DF** MAXIMILIANO SCHONFELD **M** FLORENCIA GÓMEZ GARCÍA **DS** LAUTARO ZAMARO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Sombra grande* se filmó a lo largo de cinco años con el ínfimo presupuesto que te otorgaba la casi extinta Vía Digital. No es que no recibimos ningún apoyo de otro fondo, simplemente no salimos a buscarlos porque no sabíamos de qué manera se iba a ir desplegando la película. En el medio, filmamos dos películas más, *Jesús López* y *Luminum*, así que actores y decorados se mezclaban y hasta se confundían, como el caso de Benigno, que actuó en las tres y me preguntaba a cada rato en cuál película estábamos. Yo le decía que era siempre la misma pero solo cambiaba la etiqueta. Y algo de verdad hay, cuando uno filma tanto y tan seguido, el proceso se parece más a un movimiento que tiene diferentes patas pero el horizonte es el mismo. Además, a *Sombra Grande* la protegimos de las explicaciones, esas que uno tiene que dar en residencias, fondos y mercados, donde te la pasás explicando porque querés hacer una película. Ni siquiera a mis amigos les contaba mucho sobre el proceso, me guardé ese secreto como se guardó la lengua chaná durante cientos de años en la provincia de Entre Ríos. Y ese guardarla y no compartirla hizo que la película se vaya deformando y cayendo en los mismos lugares, una y otra vez. Esa imperfección, ese no saber a dónde ir, simplemente porque acompañábamos vidas que nos daban a cuenta gotas giros y sorpresas para narrar algo. ¿Pero narrar para qué? ¿Para quién? En un cine cada vez más calculado, es bueno sentirse parte de la resistencia de la imperfección, de abrazar a la poesía y no a Amazon, de insistir en lugares inhóspitos y alejarse, como flotando suavemente en un arroyo, del triste algoritmo.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Maximiliano Schonfeld** (1983, Crespo) Escribió y dirigió *Germania* (2012), *La Helada Negra* (2015), el documental *La Siesta del Tigre* (2016), *Jesús López* (2021) y los documentales *Luminum* (2022) y *Sombra Grande* (2024). Sus películas fueron seleccionadas en festivales tales como Berlinalé, San Sebastián, Bafici, La Habana, DocLisboa, Visions Du Reel, entre otros.

## SOBRE SOMBRA GRANDE

Además de aprender a hablar la lengua chaná, en *Sombra grande* los descendientes de alemanes del Volga trabajan la tierra, cuidan sus animales, se mudan, se casan, festejan y bailan al ritmo de Antonio Ríos. En la calculadora de Maximiliano Schonfeld, la multiplicación de una cultura ancestral precolombina en vías de extinción por otra europea en similares condiciones puede dar como síntesis una hermosa comunidad de entrerrianos cumbieros.

Inspirada en el libro de poemas homónimo de Julián Bejarano -una especie de historia de los Chaná a partir de detalles, fragmentos de su cotidianeidad y visiones alucinadas del paisaje litoraleño- la película documenta la recuperación de una lengua que se consideraba perdida, pero inserta ese lento proceso en una ficción expansiva de límites imprecisos que es la vida de algunos habitantes de Crespo, Valle María, Santa Rosa y Boca del Tigre.

Una comunidad que, a lo largo de varias películas (*Germania*, *La helada negra*, *La siesta del tigre*, *Jesús López*), fue convirtiéndose en un mundo cinematográfico, con sus espacios reconocibles y sus personajes recurrentes. El lecho arenoso del río en el que buscan fósiles y comen asado es un lugar del cine como lo es la calle Corrientes de Buenos Aires. Nino y Lalo tienen la épica de las estrellas, viven en la pantalla con una intensidad que excede el registro documental. Por eso *Sombra grande* pertenece al territorio del mito, de la ficción, y no del documental biográfico o etnográfico, porque lo que retrata es la continuidad de unas vidas que vimos nacer previamente en otras ficciones, y cuando aparecen aquí, acarrear una historia ya conocida, una serie de emociones previas.

Las vidas que retrata son vidas emocionantes, definidas por su trabajo, por el espacio que habitan y atravesadas por el arte de una manera simple pero profunda. Durante toda la película, nuestros héroes cantan, bailan, actúan, escriben, recitan, conversan, comen, cocinan. Todas formas de arte dedicadas a hacer de la vida gregaría una experiencia más placentera.

Esta comunidad tiene jóvenes, adultos y viejos. Algunos mueren (o ven morir a sus seres queridos), otros deciden irse, otros quedarse, otros tendrán que volver. Esa pluralidad se siente como nunca antes en las películas de Schonfeld, e implica un cierto regusto agri dulce. Al pasado compartido (en películas anteriores) y al presente feliz de la cotidianeidad que registra, *Sombra grande* le agrega la perspectiva de un futuro, o en todo caso, de una despedida que sugiere el fin de una época. Tal vez no volvamos a encontrarnos con nuevas aventuras de los aldeanos entrerrianos, pero siempre podremos volver a ellas, a través de las películas que nos dejaron.



# CORAZÓN EMBALSAMADO

Una niña crece inquieta en un pueblo acorralado por montañas e iglesias, en el norte argentino. Hace mucho que no llueve y los ríos están secos.

Desde su habitación, la niña fantasea sobre cosas para las que aún no tiene permiso.

Le confiesa a la Virgen su deseo.

---

DIR. **JULIETA SECO**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 68'

P ANA APONTES, JULIETA SECO G JULIETA SECO E JULIETA SECO M AIKIDA  
DS ALDONZA CONTRERAS CASTRO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Corazón Embalsamado* inicia con la aparición de un material de archivo de adolescentes varones que se filman a sí mismos en el año 1995, en San Fernando del Valle de Catamarca. Este hallazgo impulsa una recolección de archivos íntimos, ajenos y públicos que fue convirtiéndose en un retrato desarmado de la ciudad. El acopio de documentos fue creciendo en simultáneo a la escritura, que más tarde se convertiría en la voz en off de la película, y que perduró hasta el cierre del montaje. La película retrata un paisaje y reconoce los relatos dominantes para dar vuelta las palabras, desordenarlas, y contar un cuento propio con las mismas fichas. Suena insólito y hasta foráneo pensar en un cine oriundo de Catamarca, por eso la película es también el salto de hacer pie para salir del interior: del rincón geográfico, del rincón biográfico. La recolección fue, a su vez, el gesto por reconocerse parte de un terruño lejos de la capital. La película se desarrolló a lo largo de varios años entre tres personas, los primeros en Córdoba y los últimos en Ciudad de México. Consistía en reuniones entre Ana Apontes, productora creativa y Melina Alzogaray Vanella, quien guió un proceso de investigación mediante una serie de entrevistas para extraer escenas y reinventarlas. Este período caminó al pulso que permite una producción sin financiamiento externo, la película la financiamos con nuestros ahorros. Las condiciones de producción se adaptaron a la lentitud de lo que parece un trabajo artesanal. Unos breves meses antes de terminarla, el equipo de trabajo se ensanchó y dejó de ser una reserva de pocxs. Se estrenó en Punto de Vista, en España y la semana que viene se proyecta en Catamarca.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Julieta Seco** (1990, Catamarca) estudió la Licenciatura en Cine y Tv de la Universidad Nacional de Córdoba. Se especializó en videoarte, cine experimental y documental. Dirigió videoclips, participó de muestras grupales con sus videoinstalaciones y dictó los talleres "Videoarte para niños", "Videoclip: transgrediendo los límites del videoarte", "Tallercito de cine y videominuto" en escuelas secundarias, festivales y convocatorias. Fue asistente de dirección en proyectos cinematográficos y actualmente desarrolla el rol de montajista. Participó de la edición 2017 de la Bienal con su cortometraje *Dónde estás en el futuro?*. *Corazón embalsamado* (2024) es su primer largometraje, y se estrenó en la 25 edición del BAFICI.

## SOBRE *CORAZÓN EMBALSAMADO*

En una iglesia de Catamarca hay una caja de cristal que aloja el corazón embalsamado del Fray Mamerto Esquiú. En esta especie de sueño febril de infancia y adolescencia que es *Corazón Embalsamado*, la voz de Julieta Seco cuenta su primer encuentro con ese objeto tétrico y sagrado: *parece una trampa, pero es un tesoro*. Crecer cerca de ese objeto tan extraño como algo corriente, usual, como un monumento extraño que hay en una plaza, o un árbol con cara, tiene un efecto pesado sobre la imaginación de los chicos y chicas del lugar. Desde ahí, la película traza un recorrido dividido en nueve partes que tiene la forma de un rosario, pero dividida en nueve partes que avanzan una a una hacia el inicio. La confusión entre trampa y tesoro (aunque hay cosas que pueden ser ambas a la vez) es lo que mueve cada uno de los momentos.

El mundo de la película es el de los mandatos más absurdos que los adultos imponen a sus hijos: ir a misa todas las semanas, crear o no crear en ello; ir a la escuela; no poder salir de noche; hacer que las chicas vayan por un lado y los chicos por otro. La película observa un mundo que es propio pero por proximidad u obligación, no por decisión. Una crianza religiosa, procesiones de la Virgen del Valle con su manto hermoso, renovado, con hilos de oro, es lo que más da forma a este relato febril. También el mundo de las unas (la intimidad de las chicas, siendo hermanas o amigas) y los otros (el misterio de los chicos, con su sexualidad y violencia). La voz de la directora describe esas imágenes de infancia superpuestas con imágenes capturadas ahora y entonces. Las descripciones son casi automáticas, como si la película intentara entender las cosas diciéndolas en voz alta. O sea, como si el peligro de algunas situaciones, las frustraciones de adolescencia y sobre todo los engaños que sientan las bases del lugar que deben ocupar las mujeres en esa comunidad, solo pudiera entenderse repitiéndolas en forma de recuerdo.

Los materiales de la película parecen derretirse unos sobre otros. Las capas de tiempo se funden en *Corazón Embalsamado* por el calor del clima, de la adolescencia y de la certeza que se va construyendo a lo largo de la película: que hay algo en la crianza de las chicas en esa ciudad de provincia, algo en las bases fundamentales de aquello que todavía no saben nombrar, pero que es la ideología que le da forma a sus vidas y a sus vínculos con otros (sobre todo, con los hombres) que es una equivocación o una trampa. La película es también la crónica de ese descubrimiento.

Lucía Salas



# CUANDO LAS NUBES ESCONDEN LA SOMBRA

María es una actriz que viaja a Puerto Williams para protagonizar una película. Una fuerte tormenta no permite que el equipo llegue a tiempo, por lo que deberá permanecer sola. Busca ayuda para unos fuertes dolores de espalda, lo que la llevará a descubrir los lugareños de la ciudad más austral del mundo y una historia pendiente en su vida. Esta es una historia de espera y un encuentro accidental entre María, la naturaleza más austral del continente y sus habitantes.

---

DIR. **JOSÉ LUIS TORRES LEIVA**

2024 / DCP / COLOR / ESPAÑOL / 70'

**CP** GLOBO ROJO FILMS (CHILE) Y RITA CINE (ARGENTINA) **P** CATALINA VERGARA, LAURA MARA TABLÓN **G** JOSÉ LUIS TORRES LEIVA, ALEJANDRA MOFFAT **E** MARÍA ALCHÉ **DF** CRISTIAN SOTO **M** ANDREA CHIGNOLI, JOSÉ LUIS TORRES LEIVA **DS** NAHUEL PALENQUE **AD** TIZIANA PANIZZA

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

El cine entendido como una expresión colectiva, guiado por una mirada. Así, José Luis Torres Leiva nos invitó a que seamos parte de este "viaje multi-superficie", en el que María Alché, actriz argentina, viaja al fin del mundo a hacer una película. *Cuando las nubes esconden la sombra* es una película hecha por un equipo pequeño de personas cercanas, una colaboración entre Chile y Argentina, filmada en Chile, finalizada en Argentina. Es también la segunda película que coproducen sus productoras, siendo esta vez Argentina el país invitado. La película ganó el fondo coreano de Jeonju Cinema Project, algunos fondos internacionales y contó con el apoyo de los Institutos de Cine de Chile y Argentina. Hoy elegimos que sea parte de CONTRACAMPO porque defendemos el cine de autor y queremos hacer películas que nos inviten a sentir y pensar, porque sigamos colaborando desde nuestro país en películas que nos conmuevan, con diversidad de miradas, que sean un puente con el mundo. Porque, como dice su director, esta es "una película que se hace cada vez más grande si la dejas".

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**José Luis Torres Leiva** (1975, Santiago de Chile) Ha realizado un número importante de cortometrajes y videos independientes, entre los que se destacan *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *Obreras saliendo de la fábrica* (2005), *El tiempo que se queda* (2007), *Tres semanas después* (2010) y otros, con los que ha participado en varios festivales internacionales. *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008), su primer largo de ficción, fue estrenado en Rotterdam 2008, donde fue distinguido con el premio FIPRESCI. Su segundo largometraje, *Verano* (2011) se estrenó en el Festival de Cine de Venecia en la sección "Orizzonti". El 2013 estrenó dos documentales *Qué historia es ésta y cuál es su final* sobre el cine de Ignacio Agüero y *Ver y escuchar*. En 2016 estrena *El viento sabe que vuelvo a casa*. En 2019 estrena *Vendrá la muerte y tendrá sus ojos* y actualmente presenta su décima película *Cuando las nubes esconden la sombra*.

## SOBRE CUANDO LAS NUBES ESCONDEN LA SOMBRA

No hay colectivos, no hay taxis, no hay ubers. Tras un vuelo desde Buenos Aires y un barco movedizo, María llega y parece que en Puerto Williams no hay nada. No está ni el equipo de filmación con el que se supone que debería trabajar. *Cuando las nubes esconden la sombra* es una de esas películas del género "personaje llega sólo a un pueblo desconocido y pasan cosas". Pero en este caso, con una salvedad: al personaje de María las cosas ya le sucedieron. Hay pena del pasado que, con cada encuentro con los personajes de esa población, va saliendo poco a poco del fuera de campo.

La espera deriva en paseo, el paseo en ocio, y el ocio en imaginación. María se inventa el hobby de registrar sus caminatas con una grabadora de sonido, un artefacto que registra los ambientes de los paisajes de montañas, lagos y campos llenos de caballos y potrillos. Pero que también la escucha a ella, casi tanto como los pobladores de Puerto Williams. Todos los personajes que se encuentra María parecen vivir con la experiencia del viaje encima. Y no es para menos, Puerto Williams y toda la Isla Navarino son un paraje de navegantes. El agua separa los territorios: en la ribera del Canal de Beagle conviven la armada chilena y la población civil; mientras que detrás del Río Ukika se reparte lo que queda de la comunidad Yagán. La historia de este remoto lugar de exploradores, científicos y conquistadores, parece permear en la sensibilidad de sus pobladores. Unos kilómetros más al sur de Ushuaia, Torres Leiva retrata otro fin del mundo, con su gente del mar, mujeres y hombres marcados por la soledad, pero siempre abiertos a la curiosidad y entregados a la conversación.

Cualquier situación en esta película significa una oportunidad para hablar a corazón abierto, ya sea una espera en la guardia de un hospital o un viaje en auto con una desconocida. Las escenas se resuelven en uno o dos planos. Y no hace falta más para dejar traslucir lo que cada encuentro azaroso significa para María. Torres Leiva es un cineasta que cree en el espesor de los sentimientos de sus personajes: una voz quebrada por el llanto contenido no representa la consecuencia de una acción dramática; acá la lógica es otra. En *Cuando las nubes esconden la sombra* los arrebatos de emoción son como notas nuevas que emergen de una pieza musical, pero que parecen haber estado siempre ahí, esperando aparecer entre el resto de los arreglos. Esta no es una película llevada adelante por acciones, sino por distintas emociones. Mayormente, desahogos llenos de verdad.

**Tomás Guarnaccia**



# DORMIR CON LOS OJOS ABIERTOS

Con el corazón roto, Kai llega de vacaciones desde Taiwán a Recife, ciudad costera al norte de Brasil. Hace calor y el aire acondicionado del hotel donde se hospeda no funciona. Kai conoce a Fu Ang, dueño de un negocio de paraguas. Fu Ang le presta una llave inglesa con la que podría arreglar el desperfecto técnico. Fu Ang también podría convertirse en su amigo, pero la temporada de lluvias no llega y tanto la tienda de paraguas como su dueño desaparecen subrepticamente. Mientras trata de dar con él por distintos lugares de Recife, Kai descubre la historia de Xiaoxin y un grupo de trabajadores chinos que vivieron en el rascacielos más elegante de la ciudad. Kai se encuentra extrañamente reflejada en la historia de Xiaoxin.

DIR. **NELE WOHLATZ**

2024 / DCP / COLOR / 97'

**CP** RUDA CINE, CINEMASCOPIO, BLINKER FILMPRODUKTION, YI TIAO LONG HU BAO  
**P** VIOLETA BAVA Y ROSA MARTÍNEZ RIVERO; EMILIE LESCALUX Y KLEBER MENDONÇA  
FILHO; JUSTINE O. Y ROGER HUANG, MEIKE MARTENS **G** NELE WOHLATZ, PÍO LONGO  
**E** NAHUEL PÉREZ BIZCAYART, CHEN XIAO XIN, WANG SHIN-HONG, LIAO KAI RO, LU  
YANG ZONG **DF** ROMAN KASSEROLLER **M** ANA GODÓY, YANN-SHAN TSAI  
**DS** MERCEDES TENNINA, DUU-CHIH TU **DA** DIOGO HAYASHI **V** RITA AZEVEDO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

En 2019 A.C. (Antes del Covid), la autora Nele Wohlatz se acercó a Ruda Cine con una idea en desarrollo surgida de una conversación con el director brasileño Kleber Mendonça Filho: el cineasta le contó acerca de "Las torres Gemelas" de Recife, un particular complejo de edificios y sus habitantes. Ese fue el disparador con que Nele formó las primeras imágenes de *Dormir con los ojos abiertos*, las que interpretó como una suerte de continuación en la vida de la protagonista de El futuro perfecto, su ópera prima.

Desde entonces, nos dispusimos a construir una película compleja en términos de producción, con una fusión de países que permitió la financiación: además de Brasil, se sumaron Taiwán y Alemania. Este gran cónclave demandó paciencia para entender distintos sistemas de producción, distintos idiomas, husos horarios, pero siempre hermanadas bajo la gran bandera del cine.

*Dormir...* fue desde sus inicios una película que requirió un manejo austero de los recursos obtenidos en Argentina. Esta película fue una muestra de que los acuerdos de coproducción internacionales aún siguen montándose sobre medidas (monetarias, por ejemplo) que exponen las desventajas de las monedas y economías frágiles e inestables, como fue el caso de Argentina, frente a monedas fuertes y estables. Un buen tema para volver a revisar en la comunidad internacional de productores. Cada película es única, así como su producción. En la Argentina de hoy, con un gobierno que intenta aniquilar con políticas oficiales la actividad cinematográfica, *Dormir con los ojos abiertos*, una película cuya protagonista es una migrante china que da cuenta con su experiencia de una situación social global -la migración permanente, el desarraigo, las posibles vidas y las no posibles-, sería impensable y funciona, también, como documento del cine que queremos defender.

*Dormir con los ojos abiertos* se estrenó en febrero de 2024 en el festival internacional de cine de Berlín, en la competencia Encounters y recibió el prestigioso premio de la crítica FIPRESCI, fue adquirida por un agente de ventas internacional y formó parte de la programación de más de veinte festivales internacionales. Su lugar en Argentina es Contracampo.

## SOBRE *DORMIR CON LOS OJOS ABIERTOS*

Los personajes de la nueva película de la realizadora alemana radicada en Argentina parecen contradecir aquella sentencia que idealiza la situación azarosa de estar en el lugar correcto en el momento indicado: aquí, en cambio, aparecen como suspendidos en un estado de confusión, perdidos tanto en los vericuetos del lenguaje como en el espacio que les toca compartir con quienes están obligados a relacionarse. Por un lado, aparece Kai, una joven taiwanesa que, apenas es abandonada por su novio, llega a Recife sola. Y en el intento por resolver algunos problemas domésticos conoce a Fu Ang, un comerciante chino que enseguida desaparece de vista. Por otro lado, Kai descubre la historia de Xiaoxin, otra chica de origen chino que, en un pasado reciente, pareció atravesar una suerte de peripecias cotidianas (entre las que aparece Nahuel Pérez Biscayart hablando en perfecto mandarín) con las que Kai puede sentirse identificada. Así, *Dormir con los ojos abiertos* espeja ambos relatos que se conectan en la necesidad de sus personajes por generar vínculos -a veces inevitables, a veces insólitos- en los que puede aparecer la oportunidad de encontrar un nuevo hogar para sentirse menos solos.

**Javier Diz**

## BIOFILMOGRAFÍA

**Nele Wohlatz** (1982, Hannover) se formó en artes y cine en Karlsruhe y Buenos Aires. Realizó los cortometrajes *La mochila perfecta* y *Tres oraciones sobre la Argentina*. Co-dirigió junto a Gerardo Naumann en 2013 *Ricardo Bär* y en 2016 dirigió su primer largometraje en solitario, *El futuro perfecto*. Fue exhibido en más de 60 festivales internacionales y ganó numerosos premios, entre ellos, mejor ópera prima en el Festival de Locarno.



# ALGO VIEJO, ALGO NUEVO, ALGO PRESTADO

Los Felpeto administran desde hace varias décadas un negocio de apuestas clandestinas. Desde que su padre murió, Maribel y su madre, Alejandra, quedaron a cargo de la compleja empresa familiar. Una noche, Maribel cree confirmar una sospecha de años: su padre tenía una familia paralela y un hijo no reconocido; un tal Facundo. Maribel agrega a Facundo a Facebook con una identidad falsa. Flirtean un poco y rápidamente comienzan a verse. A partir de la edición de cientos de horas de grabación de películas familiares, *Algo viejo, algo nuevo, algo prestado* reconstruye la fundación, apogeo y caída de una familia.

DIR. **HERNÁN ROSSELLI**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 70'

**CP** 36 CABALLOS, UN RESENTIMIENTO DE PROVINCIA, PROTÓN CINE, ZEBRA CINE, ARDE CINE, JAIBO FILMS, OUBLAUM FILMES **P** JUAN SEGUNDO ALAMOS, MARIANA LUCONI, HERNÁN ROSSELLI, ALEJANDRO RATH, MIGUEL MOLINA, ADÁN ALIAGA **G** HERNÁN ROSSELLI **E** MARIBEL FELPETO, ALEJANDRA CÁNEPA, JULIANA SIMÕES RISSO, LEANDRO MENENDEZ, JAVIER ABRIL ROTGER, MARCELO BARBOSA, HUGO FELPETO, JOSÉ PABLO SUÁREZ **DF** JOAQUÍN NEIRA **M** HERNÁN ROSSELLI, FEDERICO RÖTSTEIN, JIMENA GARCÍA **MOLT** **DS** NAHUEL PALENQUE, MARTÍN SCAGLIA, JAVIER JENSEN **DA** SANTINO MONDINI RIVAS, MICAELA LAURO **V** SOFÍA DAVIES

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Un día, mi amiga Maribel Felpeto se acercó y me mostró una caja llena de VHS que Hugo Felpeto, su papá, filmó entre 1986 y 2000. No se trataba de simples "home movies", sino del trabajo de un cineasta amateur. La película que Hugo estaba filmando y nunca llegó a editar era la del proyecto de fundación de una familia. Al entrevistarlos, entre anécdotas sobre sus vidas y la mía, empecé a pensar una estructura paralela entre presente y pasado, y ellos se entusiasmaron con la idea de actuar.

Con las cientos de horas de material de archivo, en 2020 hice un primer tratamiento de la historia para televisión a través de la vía digital documental. Eso me permitió escribir, desarrollar y buscar financiación para esta película, más ambiciosa, de cuatro etapas de rodaje.

A comienzos del 2021 arrancamos a filmar lo que me gusta llamar "el fondo": escenas sobre el funcionamiento de la organización y la dinámica del grupo. A partir de la edición de ese material, terminé una primera versión del guión. Filmamos una segunda etapa en 2022, donde empezamos a introducir la trama de Facundo, la inyección más pura de ficción, y en 2023, la etapa más ambiciosa, un plan que intercalaba jornadas íntimas con pocos colaboradores y otras que requerían cierto despliegue de equipo técnico. Para finales de ese año, después de editar un armado y evaluar sus aciertos y debilidades, filmamos algunas jornadas de retomas y el final.

Me gusta pensar la producción de la película como una continuación de los saberes adquiridos con *Mauro*, mi ópera prima, pero potenciados por la experiencia y la colectivización del trabajo. Esta película hubiera sido imposible sin la entrega de mis productores, mis colaboradores y el elenco, que sostuvieron el deseo a lo largo de todos esos años. Y por supuesto, sin la confianza y la generosidad de los Felpeto, pero sobre todo, sin la complicidad de Maribel.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Hernán Rosselli** (1979) es realizador, montajista, guionista, docente y crítico. Estudió en el CIEVYC y en 2002 ingresó a la ENERC. Es creador y editor de la publicación de cine Las Naves. En 2014 estrenó *Mauro* en la Competencia Internacional del BAFICI, y participó en el Festival Internazionale di Roma, Viennale, Festival des Tres continentes de Nantes, Rotterdam International Film Festival, Munich International Film Festival, y muchos otros. También realizó el cortometraje *Un cuento de navidad* (2016) y el documental *Casa del Teatro* (2018). *Algo viejo, algo nuevo, algo prestado* se estrenó en la Quincena de los realizadores del Festival Internacional de Cine de Cannes, y obtuvo el premio Mejor Película en la Competencia Internacional de FICUNAM 2024. Actualmente se encuentra trabajando en su próximo proyecto, *La Escuela Pesada*, producida por Un Puma.

## SOBRE ALGO VIEJO, ALGO NUEVO, ALGO PRESTADO

*Ascenso y caída de los Felpeto*. También así -como una de Boetticher- podría llamarse *Algo viejo, algo nuevo, algo prestado*, la historia de una familia de levantadores de apuestas bonaerense entre finales de los 80 y la pospandemia. El pasado está narrado en off por Maribel (la notable Maribel Felpeto) a partir de grabaciones familiares en VHS. El presente está actuado por ella y varios de los protagonistas de esas grabaciones, lo que permite pensar en la película como en una ficción robada al registro documental cotidiano. Así, con materiales que el cine tiende a utilizar para ir en busca de lo que involuntariamente quedó inscripto en ellos (la dinámica familiar, las transformaciones históricas, la ideología) Rosselli construye una historia de soterrado aliento épico y derivas incestuosas. No lee síntomas: inventa vidas posibles. Como Herzog en *La lejana* y *azul lejanía*, por ejemplo, que convierte los registros de una misión espacial y los registros de la vida oceánica en validaciones de lo que cuenta el narrador, un extraterrestre varado en la Tierra desde hace años. Pero claro, hay una diferencia. Para leer los archivos Herzog recurre a la ciencia ficción. Rosselli, que no cuenta con cosmonautas ni aguas profundas sino con casamientos, vacaciones y cumpleaños familiares, recurre a las películas de gángsters del período clásico y a su reelaboración por parte de los cineastas del Nuevo Hollywood. Hugo Felpeto levanta quiniela. Primero como mano derecha de otro, después como jefe. Le va bien. Compra propiedades. Abre por lo menos una cuenta en el exterior. Cuando muere, la esposa y la hija se hacen cargo del negocio en un tiempo en el que las reglas están cambiando. Ayer, crecimiento. Hoy, una crisis que obedece a motivos diversos y entrelazados. La imagen de *Scarface* que aparece en un momento funciona como guiño a la matriz narrativa y permite escuchar la coincidencia de sílabas y acentos: Hugo Felpeto, Tony Montana. Pero al mismo tiempo señala una diferencia de escala. Ninguna mansión, ningún restaurante fino, ninguna torre de merca: una casa con seguridad, un boliche común, un par de rayas. La de Rosselli es una película de mafiosos medios, en la que 50.000 dólares es un platal y en la que, si bien es posible que alguien deba una muerte, la violencia no sobrepasa un robo y una nariz rota. Esto no es Las Vegas: es Lomas, Turdera. Temperley. Esto no es *Casino*: es *Quiniela*. Evidentísimas, estas diferencias no esconden el logro mayor de *Algo viejo, algo nuevo, algo prestado*: un ímpetu narrativo digno de sus archivos, sus actores y sus referencias.

José Miccio



# LOS INCRÉDULOS

Esta película es un diario en tercera persona de los encuentros y desencuentros entre dos incrédulos y un profeta. Pero antes que eso, es un disparatado viaje, en donde sus valerosos personajes se verán implicados en una serie de sucesos (extra)ordinarios con una bola misteriosa, naves espaciales y productos regionales.

---

DIR. DAMIÁN COLUCCIO, MÁXIMO CIAMBELLA

2024 / DCP / COLOR / ESP / 70'

CP SURBI CINE, BALLENA FRANCA, SAKI CINE P MICAELA ALVAREZ G DAMIÁN COLUCCIO, MÁXIMO CIAMBELLA E NESTOR CORSI, MARCOS CORSI, MARIBEL GORDSITO, FRANCO BERSI DF CONSTANZA SANDOVAL, COBI MIGLIORA, DAMIÁN COLUCCIO, MÁXIMO CIAMBELLA M DAMIÁN COLUCCIO, MÁXIMO CIAMBELLA DS MERCEDES GAVIRIA

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Conocimos a Néstor gracias a un amigo que nos habló de un curandero en las sierras de Córdoba. Por esos días, uno de nosotros había tenido un accidente de auto, y el seguro le depositó el equivalente a un Fondo de Creación del FNA. Con ese dinero nos fuimos a grabar 10 días.

Parecía que estábamos en una película de ciencia ficción. Un grupo de personas vestidas con túnicas blancas usando unas vinchas con piedras en la frente se congregaron en la puerta de la casa de Néstor. Mientras eso sucedía, él intentaba asegurar el trailer que sostenía una bola gigante, de unos dos metros de diámetro y medio verde traslúcida, a un auto viejo de color bordó. Al principio fue una curiosidad rabiosa: usar al cine como un puente para abordar a un otro. Tratar de entender su mundo y las reglas que lo sostienen.

No todos los viajes fueron iguales. En algunos no encontrábamos a Néstor, en otros nos quedábamos dormidos, y en general nunca sucedía lo que habíamos planeado. Hacer un guión no tenía sentido, así que renunciamos a la posibilidad de conseguir fondos. Decidimos seguir filmando, confiando que en el montaje aparecería la película.

Del último viaje, sin embargo, volvimos frustrados. La película seguía sin aparecer. Hasta que un día dimos con el mito de Sísifo: la historia de un hombre castigado por los dioses, condenado a subir y bajar una piedra gigante y pesada por una montaña, sin sentido alguno, por toda la eternidad. En esa imagen circular lo vimos a Néstor y nos vimos a nosotros. Ya casi no recordábamos por qué habíamos empezado a grabar la película, pero ahí estábamos, sin otro remedio más que seguir empujando la piedra. De todas las películas posibles, elegimos ésta: la de un hombre que se cree profeta, unos aventureros que se creen cineastas y una bola misteriosa verde traslúcida.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Máximo Ciambella y Damian Coluccio** estudiaron Diseño de Imagen y Sonido en la UBA. En el 2018 estrenaron *El árbol negro* en el 33º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, donde obtuvo tres premios, y recolectó galardones en otros festivales como GRABA 2019), Santiago del Estero Film Festival y FESTIFREAK 2019. Participó también en Sheffield Doc Fest 2019, Manheim - Heidelberg Film Festival 2019, SANFIC 2019, Atlantic Doc Film Festival 2020, y Taiwan International Documentary Festival. En el 2022, Máximo estrenó su largometraje *Amancaes* en el 23º BAFICI y obtuvo el premio mayor de la competencia argentina. En el 2017 Damián estrenó el cortometraje *Covunco* en BAFICI y Máximo estrenó *Cuento* en Curta Cinema. En el 2010 dirigieron juntos *El arca*, cortometraje experimental, ganador del concurso 200 segundos Buenos Aires, organizado por la Universidad del Cine (FUC).

## SOBRE LOS INCRÉDULOS

Pocas *road movies* tan extremas como *Los incrédulos*, primero por su temporalidad: el dúo protagonista estuvo algo así como una década, entre 2015 y 2024, siguiendo las derivas de Néstor, suerte de profeta que dialoga con un más allá, guiado por voces que le encomiendan misiones y a las que les cuenta sus deseos. Diez años rodando, en un sentido múltiple: Néstor construye una bola gigante que comienza a girar alrededor de la ruta 38 entre serpenteantes caminos cordobeses, entre San Marcos Sierras y Capilla del Monte. Giros inesperados siempre, desde el mismo germen de esta gran bola, que su creador define como "diamante de la salvación, el átomo viviente, el corazón de la pirámide". Una bola que, por sus distintas propiedades, va cumpliendo diferentes funciones en su periplo junto a Néstor y los incrédulos: puede estar ubicada en el pozo de luz de un templo o ser el centro de un ovniuerto en la cima de un cerro. La bola va de lo más bajo a lo más alto, una rotación que la película sigue con un pulso sin subrayados.

La película es la bisectriz entre *Bonanza* (2001), de Ulises Rosell, y *Luminum* (2022), de Maximiliano Schonfeld. Néstor no solo tiene un parecido físico con Bonanza sino que también es un buscavidas que encuentra en los márgenes, en los desechos, una forma extraña de la aventura. Y como las ufólogas Silvia y Andrea, él tiene una pasión terrestre muy arraigada, que lo reúne con el paisaje en busca de energías extraterrestres. "Esta bola, el gran diamante, tiene vida, late", dice el Néstor demiurgo, señalando la bola verde, que un poco también se mimetiza con la vegetación, como un arbusto raro.

Una voz ajena, extranjera, con acento algo español y tono casi artificial, como si fuese el habla de un GPS, relata ciertos momentos del camino de los incrédulos, que aunque está dividido en capítulos, la narración siempre tira del mismo hilo de Ariadna, de una madeja que nunca se desovilla del todo para seguir girando siempre. La construcción circular del relato, de idas y vueltas entre los mismos lugares, objetos, personajes, que en cada vuelta van acumulando capas enigmáticas, es lo que le da un sentido especial a una road movie que nunca deja la ruta para no anclarse en un punto de llegada. La fe no mueve montañas, porque creer es detenerse en una posición, en un dogma: es la incredulidad lo que nos hace seguir en movimiento, girando como un ovni, como el cine.

**Diego Trerotola**



# VIDA CÉNTRICA

Es la primera entrega de una serie de películas titulada Vida céntrica, que es el resultado del encuentro feliz de dos amigos que se juntan a filmar por el placer de caminar y de observar la ciudad en la que viven y en la que crecieron. Lo que miran es la ciudad que les pertenece y convertir ese hecho en película es la manera de compartir esa pertenencia con otras y otros. Cada observación, sea el movimiento del tránsito de una intersección de calles, sea la fuerza del viento ejercida sobre una rama, sea el ritmo de los peatones en la noche, contiene una forma y un relato y la confianza de que pueden ser transmitidos a quien se brinde a esa contemplación.

DIR. **RODRIGO MORENO, BRUNO DUBNER**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 49'

**CP** COMPAÑÍA AMATEUR, **AMOR FOU P** BRUNO DUBNER, RODRIGO MORENO **G** BRUNO DUBNER, RODRIGO MORENO **DF** BRUNO DUBNER, RODRIGO MORENO, CON LA COLABORACIÓN DE ALEJO MAGLIO **M** RODRIGO MORENO **C** INÉS DUACASTELLA **DS** FEDERICO ESQUERRO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Esta película es el resultado del encuentro feliz de dos amigos que se juntan a filmar por el placer de caminar y de observar la ciudad en la que viven y en la que crecieron. Lo que miran es la ciudad que les pertenece y convertir ese hecho en película es la manera de compartir esa pertenencia con otras y otros.

El primer día de rodaje data de junio de 2011 y desde entonces el hábito de salir a filmar sólo fue interrumpido por la pandemia. De cualquier manera, todo el material que integra la Primera Entrega de esta serie fue registrada hasta antes de la llegada del coronavirus. Por lo tanto, sus autores son conscientes de que la ciudad que se documenta es una que ya no existe.

En cuanto al financiamiento, todo el rodaje se realizó con equipamiento propio y con una pequeñísima ayuda del Fondo Metropolitano de las Artes que permitió pagar algunos insumos y gastos ocasionales de la filmación. La postproducción es el resultado del esfuerzo y la generosidad de amigos y amigas que ayudaron para que la copia pudiese proyectarse en condiciones óptimas.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Rodrigo Moreno** (1972, Buenos Aires) es director de cine, guionista y productor. Estudió en la Universidad del Cine. Dirigió y escribió *Nosotros* (1993), *Compañeros* (1988) y *El descanso* (2002), largometraje realizado junto con Ulises Rosell y Andrés Tambornino. *El custodio*, su primer largometraje como director en solitario, ha obtenido más de 20 galardones internacionales, entre ellos en los festivales de Sundance, Guadalajara y La Habana. Su filmografía se completa con *Un mundo misterioso* (2011) y *Réimon* (2014). Su último largometraje, *Los delincuentes* (2023), tuvo su debut en el Festival de Cine de Cannes.

**Bruno Dubner** (1978, Buenos Aires) estudió filosofía y fotografía. Realizó talleres con Juan Travnik, el seminario "Solocolor" con Karina Peisajovich y el Programa de Tutorías del C.C. Ricardo Rojas. En 2005 recibió el Primer Premio Adquisición en el Salón Nacional de Artes Visuales; en 2006 recibió una mención en el Premio Platt; y en 2009 participó del Premio ArteBa-Petrobrás con la obra *Locutores Profesionales Leen El Capital de Karl Marx* (en co-autoría con R. Moreno). Ha exhibido su trabajo de manera individual y colectiva en la Fotogalería del C.C. Ricardo Rojas (2006), en la Fotogalería del Teatro San Martín (2008), en VVVGallery (2007 y 2009), en el C.C. Recoleta (2001) y en el Palais de Glace (2007 y 2008), entre otros.

## SOBRE VIDA CÉNTRICA

El centro de la Ciudad de Buenos Aires es muchas cosas. De límites difusos, es el refugio de cierta bohemia artística con una historia compleja y emocionante, está conectado con una tradición arquitectónica, aunque cada vez menos, también es un lugar de oficinistas melancólicos a lo Scalabrini Ortiz. Tiene librerías, bares, teatros, pizzerías. También es el lugar al que va la gente cuando tiene que decir algo y no sabe dónde ir; en el Obelisco se juntan a protestar contra el Coronavirus, a disfrazarse de Spiderman, a festejar una Copa del Mundo. Evidentemente es un lugar que obsesiona a Rodrigo Moreno y Bruno Dubner, co-directores de *Vida céntrica*. No toman al Centro como una acumulación de símbolos o hitos, sino como un estado de ánimo. La vida céntrica es una manera de pasar el tiempo y una propuesta perceptiva.

La película está presentada como parte de una serie, en una clave menor y discreta, y funciona como un retraining modesto después de las tres horas en las que se despliega a paso firme *Los Delincuentes*, anterior película de Moreno. Hay un aire similar en tanto que cruza tiempos y sensibilidades: vemos la ciudad de hace unos años, pre-pandemia, musicalizada con *Bronca Buenos Aires*, un disco impresionante de Jorge López Ruiz, músico de jazz y compositor de bandas sonoras de una buena parte del primer Nuevo Cine Argentino. Es el soundtrack perfecto de los 70, en el que convive un jazz orquestado, vanguardista, con recitados que puntúan las canciones y dejan ver una épica violenta, disconforme e inquieta. No es un gesto nostálgico, como tampoco lo es la aparición estelar de un director admirado, maestro de muchos cineastas, frecuentando los bares de la zona. Lo que hace la música es que nos permite ver las capas geológicas de la imagen; la historiza y la pone en contexto. Convoca fantasmas que se dan cita en el centro.

Al verla se preguntarán: ¿por qué estoy viendo esto? Los planos son largos, contemplativos, a la vez que juguetones y dan cuenta de una concepción compleja del encuadre y del ritmo interno. Se detienen en lugares y paisajes que pueden ser imperceptibles en una típica caminata apurada por el centro. A la vez, no van a poder dejar de mirar. Esa podría ser una buena definición de lo que hace un cineasta: alguien que hace imágenes inexplicables, pero hipnóticas.

**Lautaro García Candela**



# DESPUÉS, LA NIEBLA

César es sereno en una fábrica de productos químicos desde hace más de veinte años. Una tarde recibe una carta de su hermana en la que le avisa que ha vendido el terreno familiar de la montaña. César decide abandonar su trabajo y emprende un viaje hacia esa zona, con el objetivo de recuperar la urna con las cenizas de Elena enterradas allí. Caminando se enfrenta al duelo velado por años.

El territorio de su niñez ya no es el mismo: los incendios forestales y el avance de la propiedad privada lo han cambiado todo. Pero los encuentros en el camino le abren un mundo al que se había negado a enfrentar después de vivir encerrado en su trabajo.

---

DIR. **MARTÍN SAPPIA**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 109'

**CP** PUNTO DE FUGA CINE **P** EVA CÁCERES, ANA LUCÍA FRAU **G** MARTÍN SAPPIA  
**E** PABLO LIMARZI, CAROLINA BAITELLA, ANA RUIZ **DF** EZEQUIEL SALINAS  
**M** RAMIRO SONZINI **DA** ADRIÁN SUÁREZ **V** AIXA MUSTAFÁ **DS** ATILIO SÁNCHEZ  
**AD** MARIANO LUQUE

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Después, la niebla* es mi primera película de ficción y nace luego de varios años de trabajo y escritura. En enero de 2023 presentamos el proyecto a audiencia media del INCAA, y en marzo de ese mismo año obtuvimos la declaración de interés a través del Fondo Regional de Fomento, el cual estaba integrado al Régimen General de Fomento, y posibilitaba atender las necesidades específicas en materia de producción, promoción y exhibición cinematográfica de las diferentes provincias del país. Este fondo tenía como objetivo contribuir a la federalización y pluralidad de contenidos. Hoy ya no existe. También logramos sumar el fondo para producción del Polo Audiovisual de Córdoba y el reintegro del programa Cash Rebate de la Municipalidad de Córdoba. Sin la ayuda y el fomento del estado no hubiese sido posible hacer esta película, en la que trabajaron más de 50 personas a lo largo de todo el proceso, entre técnicos, elenco artístico y proveedores.

Contra viento y marea, en agosto de ese año, comenzamos el rodaje en la ciudad de Córdoba y en el Valle de Calamuchita. Recuerdo que mientras filmábamos todo el equipo sintió que estábamos transitando un final de época: en Córdoba se estaban suspendiendo los rodajes por falta de fondos y de viabilidad. De alguna manera ese sentimiento hizo (tal vez, no sólo por eso), que la experiencia colectiva de trabajo fuese de gran alegría, y de celebración del cine como un acontecimiento único.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Martín Sappia** es montajista, editor de imagen y sonido, director. Desde 1995 trabaja como editor, pero desde el año 2005 ha alternado proyectos tanto como editor de imagen como de sonido. Fue docente en la Universidad Autónoma de Barcelona en la maestría de Cine Documental. Ha dirigido el largometraje *Un cuerpo estalló en mil pedazos* (2020). *Después de la niebla* (2024) es su primera película de ficción.

## SOBRE *DESPUÉS, LA NIEBLA*

Un hombre deja su trabajo en una fábrica y emprende una caminata hacia un hogar del pasado. El destino es un árbol de acacias en la punta de un pequeño cerro, donde están enterradas las cenizas de una persona a la que supo querer mucho. Parece conocerlo todo sobre estas fugas inesperadas; su dominio del arte de caminar deja entrever que esta no es la primera vez que escapa. De la ciudad a la naturaleza, su trayecto acompaña la transformación del paisaje, que deja de ser oscuro, fabril e industrial para mutar a verde, campo y sol. En ese vaivén de un espacio a otro, se revela el delicado poder de *Después, la niebla*, una película que se concentra en seguir las derivas de su personaje y descubrir, junto a él, la posibilidad de darle forma a un ritmo nuevo, de reconciliarse con heridas viejas, de encontrar un método de existencia que haga las paces con ese pasado que arrastra.

Pero, ¿quién es este hombre? La clave del secreto parece estar en la propia película, cuando un personaje que se dedica a la ilustración botánica le dice al protagonista que en su labor no importa tanto la coyuntura, sino lo esencial. No hace falta adornar nada, ni llenar de detalles lo que por sí solo emana suficiente misterio como para nunca dejar de mirarlo. Martín Sappia filma de la misma manera en la que ese personaje ilustra sus árboles y plantas: con una mirada que busca ser justa con las cosas que lo rodean, sin estridencias ni artificios. La grandeza de la naturaleza y las campiñas, filmadas con una influencia plástica que debe tanto a Albert Bierstadt como al plenairismo francés, ayuda a comprender la sensibilidad de ese personaje que la película retrata con obstinación: todo lo que él no dice se intuye en cada aparición del horizonte, en la forma en que se camufla entre las vegetaciones, en su necesidad de volverse simplemente un elemento más entre los tantos que habitan esos paisajes.

**Lucas Granero**



# SENDA INDIA

En el año 1991, el joven wichí Miguel Ángel Lorenzo filma con una cámara de video Hi8 recorridos por el monte, por las casas de sus vecinos, actos escolares, pericias arqueológicas, visitas de un juez y otros trabajos, como pruebas para un juicio que llevó adelante su comunidad desde 1986. Senda India se construye a partir de esas imágenes y episodios donde los protagonistas indígenas señalan al mundo blanco el sentido del monte, del idioma y de la vida en comunidad como pilares de sus reclamos territoriales.

DIR. **DANIELA SEGGIARO**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 109'

**CP** MARAVILLACINE **P** PAULA ZYNGIERMAN, LEANDRO LISTORTI, DANIELA SEGGIARO  
**G** DANIELA SEGGIARO **E** VICTORINO LORENZO, PEDRO TOLABA, MARGARITA FILIPPINI,  
COMUNIDAD WICHÍ DE MOSCONI, PROVINCIA DE SALTA **MO** CECILIA CASTRO **DS**  
CATRIEL VILDOSOLA **AD** OSVALDO VILLAGRA **M** BENJAMÍN ELLENBERGER **I** JULIÁN  
D'ANGIOLILLO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

A veces nuestro trabajo consiste en hacer películas y a veces también puentes, conexiones que permitan llevar mensajes entre territorios. Las imágenes que propone recorrer Senda India fueron filmadas en 1991 por la comunidad wichí de Mosconi. El camarógrafo Miguel Ángel Lorenzo y representantes de la comunidad nos confiaron el material para hacer esta película; la llevamos adelante con una Vía Digital del INCAA, sumando aportes provinciales y extranjeros. Desde el montaje, el sonido y la música nos propusimos recorrer ese monte perdiendo en él nuestras propias huellas, hacernos parte de ese relato-otro como la única manera de capturar lo que nos sucede frente al despojo y la injusticia. Entender un enorme conflicto desde adentro, casi tocarlo, fue lo que nos interpeló del material, filmado con sensibilidad pero además como pruebas de la propiedad de la tierra. Filmado para un juez, para el mundo blanco y sus reglas, para hablarnos de la tierra, del lenguaje, de la Historia, de la urgencia de los reclamos indígenas y para invitarnos a unirnos ante otros reclamos.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Daniela Seggiaro** (1979, Salta) es realizadora y guionista. Desde que estudió Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires, trabaja en proyectos que la acercan al mundo indígena, la documentación, la experimentación cinematográfica y las colaboraciones con otros lenguajes artísticos. Su primer largometraje de ficción *Nosilatiaj. La Belleza* (2012) se estrenó en la Berlinale y siguió una larga carrera con reconocimientos internacionales y locales. *Husek* (2022), su segundo largometraje, profundiza en una tarea de trabajo cinematográfico en conjunto con miembros de comunidades wichí. *Senda india* (2024) es su primer ensayo documental.

## SOBRE SENDA INDIA

Las primeras imágenes de *Senda india*, en filmico blanco y negro, muestran la histórica llegada del gobernador Miguel Ragone al municipio salteño de General Mosconi y la cálida bienvenida organizada por los miembros wichis de la comunidad Misión Tolaba. Es que, antes del Golpe Militar, el único gobernador desaparecido por la Dictadura había iniciado un proyecto de ley para que, oficialmente, unas 900 hectáreas formen parte de las tierras indígenas de la Misión. Mientras tanto, una voz en off interrumpe, activa y da paso a una nueva serie de imágenes, más cercanas en el tiempo y filmadas con formatos reducidos. "Hay que hablar un poco de cómo era esta tierra", afirma con resignación, mientras las excavadoras rompen la tierra virgen. El verbo de la frase en pasado no es casualidad, y la sentencia que le sigue, aún menos: "No hay árboles, no hay mistrol, ya no hay nada. Vender tierras es el peor pecado ante Dios porque no está hecha por el hombre".

También desde un pretérito que resuena cada vez con más fuerza en nuestra contemporaneidad, el nuevo largometraje de Daniela Seggiaro reúne archivos audiovisuales y testimonios de la comunidad wichí en los años noventa, década en la que debieron enfrentar un litigio judicial y seguir luchando ante la usurpación ilegal. Filmadas por los mismos integrantes de la Misión en formatos hogareños, las imágenes se convierten en evidencia y, a su vez, en una herramienta de transmisión de saberes, costumbres e inquietudes. Los wichis advirtieron rápidamente que el cine tiene la capacidad de crear tradición.

Entre árboles y animales, en un paisaje tan infinito como misterioso, las personas que se ven en *Senda india* (muchos de ellos intimidados por la irrupción de la cámara) están definidas por sus acciones y palabras: desde cómo cortar ramas y hacer fuego con una piedra hasta la participación en debates sobre la (no)presencia de las comunidades en la Constitución Nacional o del sentido ontológico de lo que están registrando para la posteridad. La película de Seggiaro, un "ensayo documental" para quienes intentan recluir al cine dentro de etiquetas, se edifica sobre esos detalles y visajes que vinculan al espectador con una comunidad que sufrió en carne propia la alienación y la deshumanización.

**Alejandro Tevez**



# ECOS DE XINJIANG

En el corazón de Eurasia, H. descubre el secreto mejor guardado de la humanidad (y quizás su última esperanza). Desde San Salvador de Jujuy hasta los confines desérticos y montañosos del Estado Chino; H., sistema argentino genérico de policía programador, criptógrafo ruso perseguido y torturado, ciberterrorista islámico a la deriva en un desierto beta inconcluso, guardiacárcel incorpóreo, prisionero amotinado, una marca tallada en las ruinas de una pared muy antigua, polvo de un planeta en retirada, estandarte involuntario de una rebelión.

DIR. **PABLO MARTÍN WEBER**

2024 / DCP / COLOR, B y N / ESP / 72'

**CP** PERIFERIA CINE **P** MILA CABRAL MONTEJANO **G** PABLO MARTÍN WEBER **VO** PABLO MARTÍN WEBER **DS** FRANCISCO FANTIN, OCTAVIO PAPALINI **PS** OCTAVIO PAPALINI, FRANCISCO FANTIN **M** PABLO MARTÍN WEBER **DG** MILE BARBEITO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Muchos, muchos años de trabajo, horas incontables de juventud y pasión nos trajeron acá: no es el contexto que hubiéramos elegido para nuestro estreno, todos sabemos lo que le están haciendo al Instituto y a nuestro cine en su conjunto. Por eso, a pesar de haber sido cobijados durante tantos años por ese festival que nos cambió la vida, hemos decidido no participar de esta edición embustera del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y viajar y proyectar igual nuestra película en el marco de Contracampo, porque la ciudad sigue siendo nuestra, al menos una semana al mes, y porque creemos que no nos tenemos que dejar desmovilizar ni desmoralizar por los ataques sistemáticos que el gobierno nacional nos propina. Muchas gracias de corazón a quienes han facilitado la existencia de este espacio.

## SOBRE *ECOS DE XINJIANG*

*Ecos de Xinjiang* es el primer largometraje de Pablo Martín Weber. En él, una inteligencia artificial llamada Confucio ha dominado el mundo. Bajo su régimen, las memorias cerebrales se han transformado en bases de datos que la policía debe confiscar y describir manualmente, para así operar sobre los cerebros de las personas y lograr sus malvados propósitos. H., protagonista de esta historia, tiene la orden de trasladar y describir la memoria de un detenido. Pero H. no tiene recuerdos, H. se deja llevar por las órdenes que la IA dicta, H. es incapaz de pensar.

La ficción es una excusa para comenzar a imaginar, y partir desde allí, una y otra vez, buscar formas, sonidos, colores y texturas en aquello que no lo tiene, generando planos de esos lugares en los que el sol no ilumina, lugares de un planeta "ya casi vacío que retrocede y se desintegra", como aquel que H. presenta en el comienzo.

No hay conciencia sin imaginación y no hay imaginación sin ficción. Invitar a "tomar conciencia" definitivamente no suena bien, pero ¿qué es adentrarse en una ficción? ¿A dónde acudir cuando "la realidad" nos dice que vivíamos en "una mentira"? Nuestras memorias se han transformado en discos duros, sobrecargados de datos. La confianza absoluta en la nube hace que nuestros pensamientos se vuelvan obsoletos. *Ecos de Xinjiang* es un punto de partida para imaginar las sombras que aún no vemos de la realidad en la que vivimos y se nos vino (o viene) encima.

**Nicolás Noviello**

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Pablo Martín Weber** es director de cine, escritor y montajista. Sus trabajos, de índole experimental y ensayística, han sido proyectados en festivales de todo el mundo, como el Festival de Cine de Nueva York, La Viennale en Austria, el Festival Internacional de Jeonju, Corea, y el Sheffield Docs. Su obra ha estado enfocada en cuestiones ligadas a las transformaciones tecnológicas del cine digital, la geopolítica y la ciencia ficción.



# EL AROMA DEL PASTO RECÍEN CORTADO

Pablo es un profesor universitario casado y con dos hijos. Comienza un romance secreto con una estudiante, sin imaginar las consecuencias. Al mismo tiempo, Natalia, profesora universitaria, casada y con dos hijas, se lanza a un romance secreto con un estudiante. Dos historias que se intercalan y reflejan; una protagonizada por un hombre, la otra por una mujer.

DIR. **CELINA MURGA**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 112'

**CP** TRESMILMUNDOS CINE, MOSTRA CINE, DOPAMINE DE MÉXICO, WEYDEMANN BROS, BARRACA PRODS, NADADOR CINE, MARTIN SCORSESE **G** GABRIELA LARRALDE, CELINA MURGA, LUCIA OSORIO, JUAN VILLEGAS **M** MANUEL FERRARI **DS** GUIDO BERENBLUM, GERARDO KALMAR **A** JULIETA WAGNER **DF** LUCIO BONELLI **C** MARÍA LAURA BERCH **E** JOAQUÍN FURRIEL, MARINA DE TAVIRA, ALFONSO TORT, ROMINA PELUFFO, EMANUEL PARGA, VERÓNICA GEREZ

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*El aroma del pasto recién cortado* empezó su desarrollo en el 2018. En ese momento, ganamos un concurso de Convocatoria del Incaa. Este concurso implicaba un monto acotado de dinero pero que se hacía efectivo de manera relativamente rápida. Durante este período, seguimos reescribiendo el guión, mientras el escaso dinero con el que contábamos se fue devaluando velozmente. A fines del 2021, tuvimos que replantearnos el esquema de producción y decidimos salir a buscar coproducciones que posibilitaran la realización de la película. Fue así que, luego de casi dos años de trabajo, armamos una coproducción entre cinco países: Argentina, Alemania, Uruguay, México y Estados Unidos. Estas alianzas estratégicas no solo nos permitieron hacer la película sino fortalecer su camino futuro. Ninguna de estas coproducciones hubieran sido posibles sin el aporte inicial del INCAA. Esta película ha sido posible gracias al respaldo de un instituto de cine nacional, presente y activo que, a partir de políticas de fomento desarrolladas y sostenidas a través de los años, ha permitido que nuestro cine crezca, que genere trabajo, se difunda, gane premios, adquiera prestigio, llegue al público y sea uno de los más valorados en todo el mundo. Un INCAA que, aún siendo perfectible, ha posibilitado que existan distintos esquemas de producción que impulsan la existencia de un cine amplio, diverso y federal. Este modelo de producción y desarrollo ya no es viable en la actualidad. Hoy no estamos revisando cómo poder mejorar las bases de este modelo, sino intentando que no se destruya.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Celina Murga** es directora de cine, guionista y docente. En 2008 fue seleccionada por el reconocido director estadounidense Martin Scorsese para formar parte de la Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative, pasando un año trabajando bajo la tutela del director. Su primer largometraje, *Ana y los otros* (2004), se estrenó en Venecia. En 2008, *Una semana solos*, su segunda película, sigue el mismo camino siendo premiada en varios festivales de cine. En 2012 presentó como estreno mundial en el Forum de la Berlinale su documental *Escuela Normal*, ganando una Mención Especial con el Premio Caligari. En 2013, el Festival de Cine de Venecia la invitó a ser una de las 70 directoras participantes del proyecto VENEZIA 70 Future Reloaded. *La Tercera Orilla*, su cuarta película, tuvo su estreno mundial en la Competencia Oficial de la Berlinale 2014. Fue una coproducción entre Argentina, Alemania y Holanda, y contó también con la producción ejecutiva de Martin Scorsese.

## SOBRE EL AROMA DEL PASTO RECIÉN CORTADO

La de nuestro cine es una historia de puentes y tradiciones, y *El aroma del pasto recién cortado* hace honor a las dos. Por un lado, el mentado vínculo de Celina Murga con Martin Scorsese, posible gracias a una Beca Rolex que le abrió puertas en el plano internacional. Por otro, una incorporación: la actriz mexicana Marina de Tavira, quien desembarca en nuestro cine con este relato especular que contrapone dos historias, una protagonizada por ella, otra por Joaquín Furriel.

En paralelo, ambas líneas narrativas cuentan una anécdota muy similar: docente casado, con hijos y desengaños, que tiene un romance con un alumno en la Facultad de Agronomía. Las infidelidades se descubren por obra y gracia de las redes sociales, ese ojo que todo lo ve, y sus resquebrajados matrimonios enfrentan una posible disolución.

Como siempre, lo más importante no es el qué sino el cómo. Murga nos pone a prueba: ambas tramas repiten diálogos, situaciones y motivos, como si dos realizadores jugaran a filmar el mismo cuento permitiéndose sutiles variaciones que, conforme avanza el relato, se agigantan. Roles de género, crisis habitacionales y frustraciones académicas atraviesan los relatos de formas diferentes e invitan a afinar la mirada, a distinguir iteración de redundancia, a cavar profundo como en esas prácticas universitarias de Agronomía, donde barro y viento alimentan el deseo.

La universidad -hoy en día, tan bastardeada como el cine- y el trabajo sobre este, nuestro suelo: dos aspectos que vuelven a *El aroma del pasto recién cortado* inequívocamente nuestra. Con un diseño de producción muy lejano al de *Ana y los otros* (2004), aquella ópera prima que filmó entre Victoria y Paraná, con aportes propios y de la Universidad del Cine, la búsqueda es la misma: hacer cine frente a toda adversidad, con nuestras escuelas como ancla y timón frente a la tormenta. Sobre la carrera de Celina Murga se continúa la huella de Manuel Antín, a quien perdimos este año, pero que se extiende sobre todas las filmografías que ayudó a nacer. Recupero así unas palabras que la propia Murga escribió para 170 Escalones, cuando se cumplieron quince años de *Ana y los otros*: "frente a un país que se caía a pedazos, el hecho de estar embarcados en un proyecto era una forma de seguir sintiéndonos vivos".

**Andrés Brandariz**



CONTRACAMPO

/

ENCUENTRO

DE

CINE

ARGENTINO

/

2024

---

# FILMOTECA EN VIVO





# VALENTINA

Un inventor pobre y la heredera de varios millones se enamoran, con la oposición del rígido padre de ella, que impone a la muchacha un sacrificio a cambio de su ayuda para el inventor.

DIR. **MANUEL ROMERO**

1950 / 16MM / ByN / ESP / 77'

**CP** LUMITON **P** GONZALO PALOMERO **G** MANUEL ROMERO **E** OLGA ZUBARRY, JUAN JOSÉ MÍGUEZ, ELENA LUCENA **DF** ALFREDO TRAVERSO **DS** JOSÉ ALBERANI  
**DA** RICARDO J. CONORD **AD** JOSÉ A. MARTÍNEZ SUÁREZ **V** EDUARDO LERCHUNDI  
**M** ANTONIO RAMPOLDI

## SOBRE VALENTINA

Este film pertenece a la última etapa de la prolífica obra de Manuel Romero, cineasta fundacional del cine sonoro argentino, autor de tangos y creador de la revista porteña. En los textos sobre su filmografía se reitera la idea de que esa etapa es poco interesante, lo que esconde el disgusto de quienes lo estudiaron con la adhesión de Romero al primer peronismo. Esa misma identidad política asumieron al mismo tiempo otras importantes personalidades de la cultura popular, como Discépolo, Hugo del Carril u Homero Manzi.

*Valentina* no es un film de propaganda sino algo mucho más grato: una comedia desopilante cuya trama se apropia alegremente de una amplia zona del imaginario popular peronista y la naturaliza en la construcción de un verosímil de perfecto funcionamiento romeriano. Lo extraordinario es que Romero fue, en films como *Gente bien* (1939) o *Isabelita* (1940), uno de los artistas que anticiparon ese imaginario, así que lo que ocurre en *Valentina* no es sólo la prolongación natural de las ideas sociales que el director ya había expresado sino el anticipo de lo que está por venir. Si en *Isabelita* o *La rubia del camino* (1938) la fantasía de la conciliación social era posible porque Romero creía que los millonarios eran buenos y estaban mal representados por una línea intermedia corrupta, en *Valentina* los ricos son malvados hasta el final y la única esperanza se traslada sobre sus descendientes, aunque ni siquiera todos. Los prejuicios de clase, el egoísmo, la prepotencia, la facilidad para el destrato y -sobre todo- la condición parasitaria, son todas características de los oligarcas que Romero introdujo desde siempre en su cine pero que en *Valentina* utiliza de manera más cruda, casi crispada, como si les hubiera perdido la paciencia. En el paradigma opuesto, esta vez sus trabajadores son todos "compañeros" (y dos veces se los llama así), solidarios entre sí por simple pertenencia de clase, cuando antes Romero prefería matizarlos y hasta satirizar mordazmente las pretensiones aspiracionales como en la escena inicial de *Gente bien* en la que los choferes de distintas familias ricas se identifican hasta el absurdo con sus patrones.

Hay mucho más en el film, que es típico del cineasta: la pareja cómica que sirve de contrapunto excéntrico a la pareja central, con un personaje especialmente deschavetado para esa extraordinaria actriz que fue Elena Lucena; el protagonista motivado o desmotivado automáticamente según se perciba correspondido por la chica; la joven fuerte y decidida (con toda felicidad encarnada por Olga Zubarry) que sostiene escenas cómicas surrealistas en locales públicos, se libra de un matrimonio arreglado y desafía a su propio padre con filosas referencias a los orígenes de su fortuna. Lo que le responden es lo más asombroso y coyuntural del film, por su escasa representación en el cine argentino: "¡Esto pasa por darles el voto a las mujeres!"

**Fernando Martínn Peña**

## BIOFILMOGRAFÍA

**Manuel Romero** (Buenos Aires, 1891) fue un comediógrafo, letrista de tango y director de cine argentino y uno de los creadores del teatro de revista; como letrista de tangos, consiguió numerosos éxitos perdurables a lo largo del tiempo.



# BREVE CIELO

Paquito es un joven de clase media, tímido, que se ocupa del negocio de su tío que se ha ido de vacaciones. Encuentra a Delia, una chica de su misma edad que se ha escapado de su casa y que piensa ganarse la vida como prostituta. El encuentro fugaz con Delia en cierta forma modifica la organizada y conservadora vida de clase media de Paquito. Es la historia de dos seres indefensos en una ciudad omnipresente.

DIR. **DAVID JOSÉ KOHON**

1969 / 16MM / B y N / ESP / 84'

**CP** ENERO CINEMATOGRAFICA **P** CARLOS ALBERTO KREIMER, ALBERTO PARRILLA, ABRAHAM AUSLENDER **G** DAVID JOSÉ KOHON **E** ALBERTO FERNÁNDEZ DE ROSA, ANA MARÍA PICCHIO, GLORIA RAINES **DF** ADELQUI CAMUSO **M** GERARDO RINALDI, ARMANDO BLANCO

## SOBRE *BREVE CIELO*

El film describe el fugaz encuentro de Paquito (De Rosa) y Delia (Picchio), durante el cual el impredecible temperamento de ella deshace constantemente las pequeñas certezas de él. Kohon ya había ensayado ese esquema en *Prisioneros de una noche* (1960) y en el segundo episodio de *Tres veces Ana* (1962), donde también hay hombres perplejos por un comportamiento femenino que los intriga aunque no comprendan del todo. Delia relata circunstancias muy ajenas a la plácida cotidianidad de Paquito. No se sabe cuánto de su historia es verdadero -porque pronto se descubre que además Delia sabe mentir- pero a cada paso que dan juntos Paquito pierde su eje. Delia lo provoca, lo seduce, lo rechaza, lo manipula. Algo en el fondo es verdadero pero ni Paquito ni el espectador podrían decir qué ni cuánto.

Kohon decía que ambos personajes eran reales y que la historia le había sucedido a un amigo suyo casi como se ve en el film. En el fondo importa poco, porque Kohon la volvió parte de su propia poética y no sólo en la configuración de sus protagonistas. Como en toda su obra, importa por su peso dramático el contexto en el que los personajes se mueven y en ese sentido nadie filmó San Telmo -que hace mucho tiempo no es más así- como en este film. Importa también el amor como un territorio impreciso entre el juego y la responsabilidad, una frontera que al realizador le gustaba representar de manera difusa. Un día se juega y al otro día hay que hacerse cargo.

En un contexto artístico que se destacó por su compromiso con lo real y por su vocación rupturista, Kohon hizo esta obra maestra con recursos mínimos, replegándose sobre su propia sensibilidad, sus dudas, frustraciones y logros. Consiguió revelar lo extraordinario en lo cotidiano y consiguió también un pequeño éxito de público a partir de un premio internacional que llamó la atención sobre el film. En ese sentido *Breve cielo* quedó instalado en la historia del cine argentino no sólo entre los máximos representantes de su generación sino como un modelo artístico y productivo para las generaciones siguientes.

**Fernando Martín Peña**

## BIOFILMOGRAFÍA

**David José Kohon** (Buenos Aires, 1929) fue un director y guionista cinematográfico argentino. Escribió y dirigió películas como *Breve cielo* (1969), *Prisioneros de una noche* (1960), y *Tres veces Ana* (1961). Su último trabajo como director fue *El agujero en la pared* (1981).



# CUARENTENA

Retrato del regreso a Argentina del historiador, periodista y escritor Osvaldo Bayer tras sus años de exilio en Alemania.

DIR. **CARLOS ECHEVERRÍA**

1984 / 16MM / ByN / ESP / 82'

**CP** HOCHSCHULE FÜR FERNSEHEN UND FILM MÜNCHEN (HFF) - ZWEITES DEUTSCHES FERNSEHEN (ZDF) **G** OSVALDO BAYER, CARLOS ECHEVERRÍA **E** OSVALDO BAYER **DF** HERIBERT KANSY, HENNING STEGMÜLLER **DS** HERIBERT KANSY **M** FRITZ BAUMANN **MU** PEDRO MENÉNDEZ

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

En abril de 1983, tenía 24 años y hacía cuatro que residía en Alemania. Cursaba el segundo año de estudios en la Universidad Pública de Cine HFF (Múnich) y me urgía abordar desde el oficio que estaba aprendiendo, aquello que pudiera reflejar lo que estaba ocurriendo en el país; denunciar las atrocidades que aún seguía cometiendo la dictadura. Era la idea: filmar en Alemania, reflexionando sobre lo que ocurría a doce mil km de distancia. Todo ello con las 6 latas de celuloide (67 minutos de película blanco y negro 16mm) que nos daba la universidad.

Estaba pensando en eso cuando un amigo me alcanza unas fotocopias con textos sobre el exilio, publicados por Osvaldo Bayer en 1980. Habían sido bellamente traducidos al alemán por su compañera Marlies Joos. Esos textos fueron el disparador para salir a buscar a Osvaldo, con el que Intercambiamos postales, que eran el medio más rápido después del telegrama, y acordamos mi primer viaje a Berlín, para hablar del posible retrato de un escritor argentino en el exilio.

Ya en el primer encuentro, Osvaldo me dijo que su anhelo era el de volver al país antes de que termine la dictadura. Un mensaje simbólico a sus perseguidores. Con Heribert Kansy, compañero de cursada, filmamos durante 10 días en Berlín.

Apenas regresamos a Munich presentamos a canales de TV nuestro proyecto. Mostrando el material crudo a los productores del ZDF, conté el anhelo de Osvaldo. El comentario fue determinante para que finalmente accedieran a financiar en muy corto plazo, nuestra partida hacia Buenos Aires. A fines de agosto del 83 hice la llamada que no encerraba sólo alegría: "¡Osvaldo, si vos estás de acuerdo, en octubre nos vamos a la Argentina!"

**Carlos Echeverría**

## SOBRE CUARENTENA

A pesar de ser una ópera prima, en *Cuarentena* la mayor parte de los rasgos de la futura obra de Echeverría ya están presentes: la estructura determinada rigurosamente por el tema, el punto de vista narrativo que superpone sutilmente al protagonista del film con el propio realizador, la lucidez política, el formidable trabajo para obtener imágenes difíciles pero imprescindibles. Por su tema supuso también una continuidad con el documental político del pasado, aniquilado por la dictadura, aunque su forma sustituye la urgencia por la expectativa y la exaltación militante por la observación concentrada. Una zona del film, en blanco y negro, muestra a Bayer en su exilio, ponderando con otros argentinos las posibilidades del regreso, ganándose la vida traduciendo ficciones televisivas, escribiendo y hasta discutiendo en televisión el rol de Alemania en la recepción de refugiados políticos. Su viaje a la Argentina es filmado en colores e incluye la tensión de Bayer al mostrar su pasaporte ante las autoridades argentinas, que aún son las de la misma dictadura que lo había expulsado siete años antes. Ya en Buenos Aires, Bayer pasa a ser menos un protagonista que un testigo, a través del cual el film retrata el clima de ese momento histórico singular: las discusiones políticas en la calle, las últimas marchas contra la dictadura, el rol de las Madres de Plaza de Mayo, la importancia de medios críticos como la revista Humor. Todo eso se alterna con el reencuentro del escritor con su familia, con sus amigos, con viejos anarquistas. Entre las muchas virtudes del film se destaca su tono concreto, medurado y expectante, que evita tanto la evocación lacrimosa como la celebración triunfalista. Durante la jornada electoral, Bayer sigue expectante todo el proceso y el conteo de votos en las oficinas del diario Clarín, en compañía de sus antiguos colegas de redacción. Recién allí se revela un dato terrible: los exilados no estaban en el padrón y no pudieron votar en esas elecciones en las que se jugaban sus destinos.

El film termina con una conversación entre Bayer y un mozo de café, que por su actualidad parece filmada ayer, y con una imagen de singular elocuencia: el interior del Congreso nacional, que todos esos años había permanecido cerrado por la dictadura. Los militares seguían siendo un tremendo factor de poder en la vida argentina y por eso esa escena final en el Congreso vacío no funciona sólo como una proeza periodística sino que tiene un potente valor narrativo y cinematográfico: es la imagen clave para representar un futuro que aún era incierto.

**Fernando Martín Peña**

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Carlos Alejandro Echeverría** es un director de cine volcado hacia el género documental. Sus trabajos se han dirigido fundamentalmente a reflexionar acerca de las relaciones entre memoria y política, así como sobre las pautas culturales del autoritarismo.



# SOMBRAS EN EL CIELO

El encuentro entre una estrella famosa y un director de cine mortalmente enfermo que quiere filmar una última película para expresar algo valioso antes de morir.

---

DIR. **JUAN BEREND**

1964 / 16MM / B/N / ESP / 84'

**CP** PRODUCCIONES CSOBÁNKA-GORDON **P** SOLLY **G** JUAN BEREND, SOLLY SCHRODER Y GUILLERMO FERNÁNDEZ JURADO **E** ELISA CHRISTIAN GALVÉ, ENRIQUE FAVA, RODOLFO ONETTO, JUAN JOSÉ EDELMAN **DF** IGNACIO SOUTO **DS** JORGE CASTRINUOVO **DA** OSCAR LAGOMARSINO **AD** JORGE N. MOBAIED **M** JACINTO CASCALES **MO** TOMMY SCHILLER

## SOBRE SOMBRAS EN EL CIELO

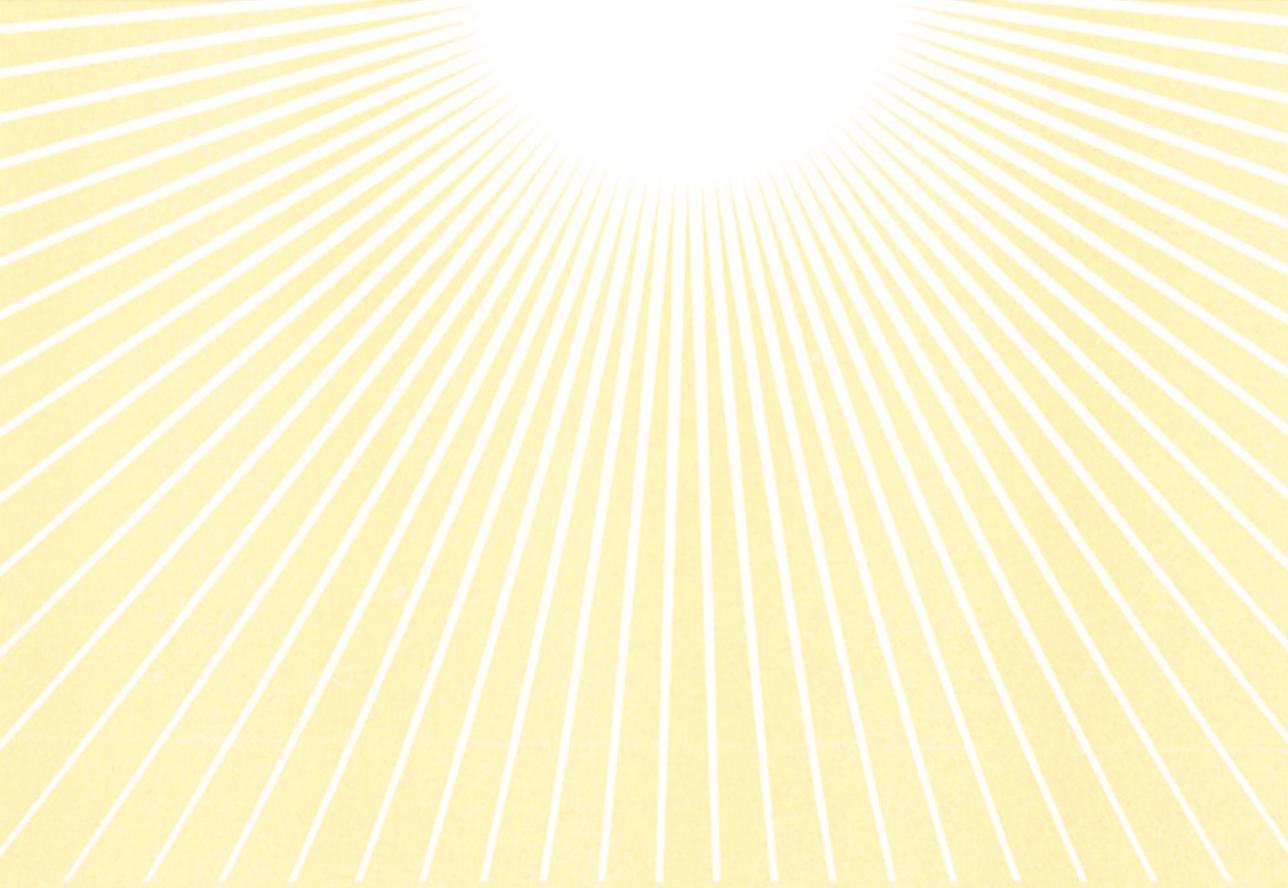
El realizador de origen húngaro Juan Berend hizo dos cortometrajes extraordinarios en 1960, lo que automáticamente lo puso entre los nombres relevantes de esa generación renovadora. En *Estadio* (1960) Berend -con la ayuda de la virtuosa fotografía de Ricardo Aronovich- describe todas las alternativas que rodean al desarrollo de un partido de fútbol desde la elocuencia de la imagen, sin asistencia de un relato en off. En *Diario* (1960) utiliza el mismo procedimiento para acompañar el recorrido de un periódico desde que sale de la imprenta hasta que termina transformado en papel para envolver cosas o hacer barquitos, pasando por todos sus lectores ocasionales que recorren, con mayor o menor interés, sus distintas secciones. Esa afilada capacidad de observación subsiste en su largometraje *Sombras en el cielo* (1964), que está íntegramente dedicado al quehacer cinematográfico. La mirada sobre la industria es desencantada, muy similar a la expresada antes por Torre Nilsson en *El protegido* (1956). Una diferencia mayor es que el gran productor al estilo de Atilio Mentasti ha sido reemplazado por un comerciante próspero, interesado por pegotearse al glamour del cine, que era lo que efectivamente sucedía desde 1957 con la creación del Instituto de Cine y su política de premiar, con fuertes montos en efectivo, películas terminadas en lugar de subsidiar proyectos. El comerciante ficticio que hace de capitalista en *Sombras en el cielo* comparte algunos rasgos con el capitalista real de *Dar la cara* (1962), que según su director José Martínez Suárez sacaba billetes de un barril mientras le decía "vaya contando, vaya contando".

En el film de Berend, un realizador enfermo quiere hacer una última película sobre un tema personal y auténtico. Esa excusa argumental permite al realizador jugar a lo largo de todo el metraje con la relación entre artificio y verdad, que se va estrechando a medida que avanza el rodaje, mediante ideas formales precisas y a veces poéticas. El tema de la sinceridad frente a un cine industrial que se presenta falso es central en el film, tal como lo había sido para Torre Nilsson y lo sería para la mayoría de los realizadores de la Generación del 60, sin importar su extracción. La inspiración de *Sombras en el cielo* no es pareja, pero en los abundantes detalles de observación acierta siempre y algunas escenas son extraordinarias, como la del director que desenmascara a una periodista de chismes recordándole su sepultada vocación de poetisa.

Fernando Martín Peña

## BIOFILMOGRAFÍA

**Juan Berend** (Budapest, 1928), llega a Argentina en 1947 y se nacionaliza. En 1954 se egresa de la Escuela Cinematográfica del Instituto Grafotécnico Argentino. Ayudante de dirección de 16 largometrajes de Leopoldo Torres Ríos, Ralph Pappier, Mario C. Lugones, Leopoldo Torre Nilsson, Carlos Rinaldi, Curt Land, Simón Feldman, Julio Porter, Lautaro Murúa. Realizó cortos comerciales para TV y documentales deportivos.



CONTRACAMPO / ENCUENTRO DE CINE ARGENTINO / 2024

---

# CORTOMETRAJES





# UN SUSTO

Dos hermanas van con sus respectivas parejas al casamiento de su hermana mayor en un pueblo fantasma alejado de la ciudad. Emprenden un viaje cargado de leyendas urbanas y mitos populares y oscuros. Al llegar, reciben la noticia de la suspensión de dicha boda. Esa suspensión trae consigo una serie de eventos extraños y misteriosos.

DIR. **FEDERICO ANTONIO MORLIO**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 23'

**CP** UNIVERSIDAD DEL CINE **P** PALOMA TORRAS, FEDERICO MORLIO **G** FEDERICO MORLIO **E** CAMILA PIZZO, PACO GORRIZ, SOL ZARAGOZI, JUAN IGNACIO UGUET **DF** DANIEL CARRIZO, CAMILA SCARZELLO **M** FEDERICO MORLIO, LUCAS CASOLO **DS** GONZALO KOMEL, JAVIER FERNANDEZ JENSEN **DA** CLARA ORTIGOZA **AD** EUGENIA GONZALÍA, MATÍAS AZCUAGA **V** CLARA ORTIGOZA

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Un Susto* fue un proyecto realizado en distintas etapas de rodaje. Estas etapas se iban realizando a medida que el dinero iba siendo recaudado, para poder producirse con la calidad técnica pretendida. Entre la primera y la segunda etapa de rodaje pasó un año. Entre ellas sucedieron unos cortes de pelos de elenco, y demás cosas que necesitaban solución. Estando en plena pandemia y sin mucho trabajo, se me hacía difícil conseguir el dinero faltante. Pero apareció. La mitad del presupuesto de la segunda mitad de la producción se logró gracias a un accidente: me chocaron estando yo como pasajero de un taxi y la aseguradora del autito chocador tuvo que pagarme un dinero por el "siniestro". A mí no me pasó nada, y el corto pudo terminar de financiarse. Podríamos decir que en nuestro cine argentino, con estos modelos de producción, siempre viene bien una cuotita de suerte. La tercera y última etapa fueron unas grabaciones de inserts en auto para terminar de diseñar y armar la escena de créditos. Entre esa primera y esta última etapa pasaron casi dos años, y sobre todo, y más importante: la amistad de colegas filmando con amor, pasión y entrega por lo que estaban haciendo.

Para mis compañeros del equipo técnico y elenco no tengo más que una gratitud eterna, un lugar y una mano para siempre que les sea necesario.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Federico Antonio Morlio** fue alumno de la Universidad del Cine. Es director, asistente de dirección, guionista y montajista. Su primer corto (*De lo que fue*, 2018) recorrió festivales internacionales como Bafici o Huesca. Su segundo corto (*Un Susto*, 2024) está por iniciar su etapa de distribución. Está en desarrollo de su primer largometraje *GAUCHO*.

## SOBRE UN SUSTO

La historia que nos cuenta *Un Susto* es sencilla y la conocemos. Tal vez no por haberla vivido, sino por haberla escuchado en un asado o alguna fiesta. La mayor de dos hermanas está a punto de casarse. Separadas del resto de los invitados, Manuela, Sol y sus novios se embarcan en una escapada de fin de semana a la casita del campo -exclusiva- para llegar frescos a la boda. Pero todo se complica.

Cuatro personajes encerrados en un auto, sin mucho más que hacer que matar el tiempo de viaje, es un *setting* perfecto para comenzar un relato de terror clásico. Un camino confuso, de salidas laberínticas y conversaciones, que de manera natural empieza a alejarse de la idea de relax y se empapa de leyendas urbanas y cuentos populares, que recuerda a la serie *Ruta Misteriosa* (2012), de Emanuel Flax y Néstor Mazzini.

En el auto, una de las hermanas empieza a contextualizar el primero de los relatos de manera jocosa, restandole peso, idealizando a un grupo de amigos ricos que se van un fin de semana al campo en donde el juego de las prendas va in crescendo hasta que una de las bromas sale mal. Entre la falta de señal y los mapas equívocos, Morlio evoca una forma que recuerda a la de Graham Swon en *The World is Full of Secrets* (2019), y con ella un nuevo estilo de terror contemporáneo, narrativo en exceso y relatado como si los personajes, por lo general, pertenecientes a los suburbios y la clase alta, estuvieran en una fogata sin necesidad de (re)crear las imágenes. Relatos repletos de detalles que engrosan las tramas y cargan de peso a los protagonistas, pero que no son inherentes a lo que sucede a su alrededor: los comentarios de otros personajes, algún pequeño elemento o vestimenta, los espacios y el tiempo.

Una vez llegados a la casa todo aquello que estaba latente empieza a sentirse más denso y complejo. Morlio experimenta con lo meta narrativo y busca la creación de climas modificando la fórmula que supo usar la reciente película italiana *A classic horror story* (2021), de Roberto De Feo y Paolo Strippoli, en donde, de nuevo, no hay nada original en la premia pero el peso recae en la concepción del ritmo y la búsqueda estética.

En *Un Susto* permanece la idea de circularidad en la historia, retomar lo que ya está dicho, ajustarlo y meterle presión, una suerte de historia que va mutando hasta ser lo que es. Morlio logra una tensión en ascenso entre los personajes, y utiliza el imaginario urbano que acarrea su relato para lograr una experiencia audiovisual original en donde la sensación de hormigas en la panza se construye desde las palabras, las relaciones y lo fantasmagórico.



# INSOMNIO DOMÉSTICO

¿Cuáles son los materiales de la fiebre? Todo lo pasado parece muy lejano, hasta que se visitan los fantasmas, sueños y fantasías recurrentes que habitaron nuestras casas de la infancia.

---

DIR. **VERONICA BALDUZZI**

2024 / DCP / COLOR, ByN / ESP / 10'

CP INVASIÓN CINE P FEDERICO ATEHORTÚA, INVASIÓN CINE G VERÓNICA BALDUZZI  
DF VERÓNICA BALDUZZI M VERÓNICA BALDUZZI DS VERÓNICA BALDUZZI

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Insomnio doméstico* fue realizado gracias a un diminuto esquema de producción, motivado por los materiales que tuviera a la mano: películas preexistentes, sonidos descargados de internet, archivos propios que filmé mucho antes de saber que serían parte de este cortometraje. El punto de partida fue la voluntad de crear a partir de lo disponible. Sin ningún tipo de apoyo económico externo, el equipo técnico se vio reducido en primer lugar a mí misma, y más tarde a la incorporación de Federico Atehortúa con Invasión Cine para darle un marco a este experimento artesanal. Compaginé estos materiales de orígenes diversos durante mis horas libres, luego grabé la música y la voz en off en mi casa, en las condiciones que eso significa, colgando telas contra la ventana para disimular un poco las bocinas de los colectivos. Este tipo de cine, realizado en y desde la intimidad, implica un esquema de producción que es también una decisión estética, un lugar de experimentación en el que las limitaciones nos llevan a pensar e inventar nuevas formas, nuevos recursos, nuevas películas.

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Verónica Balduzzi** es realizadora y editora audiovisual. Es licenciada en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine. Realizó el Programa de Cine en la UDTT, participó en la Bial de la Imagen en Movimiento, La Bial de Arte Joven y Talents BsAs. Sus cortometrajes *No hace falta estampilla*, *Ingrid Bergman en...*, *Una piedra grande* y *Una idea de la vida cotidiana* se exhibieron en BAFICI, FestiFreak, La Bial de Arte Joven, Cine de Artistas Doc BsAs, FIDBA, Vivamos Cultura, FICE, Play Videoarte, entre otros.

## SOBRE *INSOMNIO DOMÉSTICO*

Las casas que se habitan en la infancia, si se dejan, quedan congeladas como eran entonces en la memoria, aunque todas las cosas se deterioren al sol. *Todo lo pasado queda muy lejano* dice Verónica Balduzzi en su película, y acto seguido se propone acortar esa distancia con el pasado, que está hecho de ese espacio ahora ajeno y ese momento anterior de la vida, lleno de brujas y fantasmas. No tarda en darse cuenta de que su casa actual (y por lo tanto su vida adulta) también está llena de presencias espectrales, y empieza a recorrer las dos casas a la vez, una en la memoria (desde la voz) y otra en los materiales de un insomnio (desde la imagen). En ese proceso, pasa una tercera cosa que es más grande que las dos casas, los recuerdos, las evocaciones, los miedos, las anécdotas e incluso la observación de una esquina o las luces que se reflejan en ella. Lo que pasa es que encuentra una forma que las contiene a todas y más. Toma estos pedazos de cosas que son inteligibles sólo para una y las vuelve algo que le pertenece a toda persona que vea y escuche *Insomnio doméstico*. O sea, vuelve los retazos una película.

A los recuerdos y terrores de infancia les encuentra imágenes hermanas, algunas filmadas por ella y otras que vienen de esas cosas que habitan mucho las casas de noche: las películas. Son tres, que aparecen de a una, como quien presenta amigos que vienen con una anécdota bajo el brazo, pero la anécdota no está hecha de palabras sino de objetos que aparecen capturados de movimientos y gestos congelados. Un campo de amapolas que se revela enorme por un paneo de *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939); un torrente de agua que se filtra por debajo de una puerta (que Balduzzi hace avanzar y retroceder mientras alguien toca la puerta) anuncia un amor y tormenta que es en realidad un huracán de *When Tomorrow Comes* (Huracán, John M. Stahl, 1939), y las olas que rompen unas contra otras en una imagen que tiene en su textura (tremendamente granulada) la sensación de la espuma de mar que se deshace en *Sambizanga* (Sarah Maldoror, 1972). De las tres, la que más se ve es Huracán, una película que pasó por el festival de Mar del Plata hace no muchos años, por una retrospectiva que le dedicaron a Stahl en 2019. Balduzzi vio la película ahí, un último día del festival en medio de una tormenta, uno de esos días afiebrados en los que entrando y saliendo del cine se veía el mundo entero. Vuelven también estos fantasmas a habitar la ciudad que alguna vez supo acogerlos, traerlos del pasado y hacerlos caminar entre los vivos.

**Lucía Salas**



# CRISTALMENTE

A comienzos de 2024 murió Alejandro Rubio, uno de los poetas más representativos de la generación de los noventa. Sus poemas y su agudo análisis de la situación social aún hacen eco en el presente. Martín Gambarotta, compañero de generación, traza una lectura de su obra donde, además de resaltar el valor estético, emergen de forma contundente las raíces de una gran amistad que tuvo nuestra literatura contemporánea. Una caminata, una lectura, una exposición, un festival, un recital: forman una película-homenaje al poeta-mente de cristal.

DIR. **SEBASTIÁN AYERRA**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 23'

**CP** MVH CINE **P** GABRIEL CORTIÑAS EMILIO JURADO NAÓN **G** SEBASTIÁN AYERRA  
MARTÍN GAMBAROTTA **C** JUAN RENAU **S** GUILLERMINA GAMIO **E** MARTÍN  
GAMBAROTTA **MUS** AQUILES CRISTIANI JULIO SLEIMAN GABI SAIDÓN

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Esta es la segunda vez que intento escribir algo sobre *Cristalmente*. En la primera, dije cosas sin decir nada. Hablaba de la tristeza y la responsabilidad. Nada de eso termina de definir mi relación con la película, sí con la muerte de Alejandro Rubio. Me gustaría llevarme mejor con el lenguaje, o ser un poeta, como Martín Gambarotta, y despedirme de él con una poesía. Pero hago cine, no soy bueno hablando, y no estaba en mis planes hacer otra película sobre Rubio.

Todo comenzó cuando Gabriel Cortiñas me llama y me dice que desde el Municipio de Hurlingham están pensando hacer una jornada homenaje a Rubio, y que necesitan imágenes. Pero no *Imagen Mala*, sino lo que había quedado afuera. Antes de filmar esa jornada, buscando en los archivos me llaman la atención dos elementos. Por un lado, un audio con la voz de Rubio recitando "Carta Abierta", un clásico de Ale que extrañamente estaba perdido, que ni siquiera sabía que existía. Por otro, una imagen realizada durante un festival de poesía organizado por la revista "Rapallo" en 2018. En la imagen, un grupo camina por una calle de Bs As de noche. Poco a poco, se van separando y distinguiendo del resto, Alejandro Rubio y Martín Gambarotta, que continúan caminando, y charlando a la par.

Un par de meses después viajó a Bs As a asistir a la jornada, que era un sábado, pero llego antes, un miércoles, día en que se votó la ley de bases de Milei. Ese día fui para el Congreso, e hice algunas imágenes antes y después de la represión. Martín Gambarotta, el sábado, realiza una exposición que titula "El Peronismo de Rubio". Algunas horas después surge *Cristalmente*, un cortometraje dividido en dos partes: una, las imágenes del congreso con el audio de "Carta Abierta"; la otra, la imagen de la caminata de los dos amigos, con el audio de "El Peronismo de Rubio".

## SOBRE CRISTALMENTE

Con libros como "Imagen mala" o "Metal pesado", Alejandro Rubio fue uno de los poetas claves de la generación de los 90. Su escritura, que va de un realismo espeso al aforismo críptico, nunca le escapó a las definiciones políticas ni a la provocación más pendericera. Coqueteó con el malditismo con un cigarrillo en la mano y aire desgarrado. Nunca transó con nadie. Sebastián Ayerra es un cineasta del que se podría decir lo mismo. Ganador en 2014 de uno de los premios de documentales más importantes del mundo, el Gran Premio de FIDMarseille a su ópera prima *Sip'ohi, el lugar del manduré* (firmada como Sebastián Lingiardí), nunca se interesó por hacer la rosca de los festivales y seguir el caminito que hacen los cineastas para ganar en notoriedad. Se replegó en su General Pico natal para hacer películas cada vez más extrañas y radicales.

*Cristalmente* es la segunda película de Ayerra basada en la poesía de Rubio. Quizás habría que usar otra palabra, porque podría entenderse que pretende adaptarla: rodea su poesía, la pone en escena, la interpela, la siente. No son documentales en un sentido estricto sino que son ensayos a partir de su propia escritura, en términos estéticos y políticos. *Imagen mala* fue filmada y estrenada cuando Rubio estaba vivo; *Cristalmente* tiene la forma de una elegía, de homenaje póstumo. Ayerra filma unas jornadas en la que varios notables disertan sobre "el + genial de los poetas" (así lo define) y, luego, la manifestación contra la Ley Bases de este año: contraponen esos registros buscando un choque, o una continuidad, o un efecto que ilumine ambas partes. Habría que pensar qué resulta más poderoso y qué es más irreverente: la poesía o la manifestación. El pueblo o la palabra. El living o la calle.

En un momento Gambarotta dice que hay una población peronista que le hizo la vida imposible a la oligarquía durante medio siglo: Rubio le hace "la vida imposible" a la literatura y a la política argentina. Es imposible encontrar una síntesis que pueda explicar este país. Lo que hace *Cristalmente* es buscar una dialéctica, muy godardiana, pero específicamente argentina, específicamente peronista, que nos acerque al abismo de estos tiempos y busque sensibilidades insólitas, imposibles, contradictorias. Para eso está la poesía.

Lautaro García Candela

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Sebastián Ayerra** nació en 1984. Es egresado de la Universidad del Cine, vive en la Provincia de La Pampa. Dirigió *Seguir Órdenes* (2006), *Las Pistas - Lanhoyij - Nmitaxanax* (2010), *Sip'ohi - El lugar del manduré* (2011), *El Misterio del Conflicto* (2015), *General Pico* (2015) e *Imagen Mala* (2018).



# LA BALANDRA

Una carta navega hasta las orillas del Río de la Plata. En tierra firme, los mensajes se traducen en tragedia. Un pequeño poblado de pescadores cuya vida se ve afectada por un asesinato. Los géneros del documental y el policial se fusionan dando lugar a esta historia de amor e intriga.

DIR. **MATÍAS LIMA**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 13'

**CP** SINRONCAR CINE **P** MATÍAS LIMA **G** MATÍAS LIMA **E** SALOMÉ GUZMÁN, LUIS FERRER, CRISTINA FERNÁNDEZ, DAVID VAUCELLES Y JUANA VAUCELLES **DF** MATÍAS LIMA **M** MATÍAS LIMA **DS** CAMILA DÍAZ, MICAELA RITACCO Y EMILIANO MATTOS

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

La balandra es una playa ubicada a kilómetros de Berisso. Allí viven muy pocas personas dedicadas, en su mayoría, a la pesca o a llevar adelante pequeños comercios. El rodaje fueron varios meses de visitas continuas al balneario, y en particular a Luis y Cristina, dos de los intérpretes, con quienes generamos un vínculo de confianza y cariño. La vida en aquel paraje está en constante relación con el río. Los vientos pueden generar una crecida en pocas horas que dure días, hasta semanas. El aislamiento en esos casos es total, y la pérdida muchas veces abrumadora. La niebla es otra de las preocupaciones de los pescadores. En una de las visitas, experimentamos lo espesa y repentina que puede llegar a ser: vimos embarcaciones que a pocos metros de la orilla se encontraban totalmente desorientadas. Fue en aquel momento cuando la historia que luego desarrollé en el cortometraje se me presentó de manera tangible. Había estado buscando locaciones costeras para llevar a cabo esta idea algo romántica y fantástica sobre una carta dentro de una botella perdida en el río, pero al encontrarme con esta situación, la historia tomó cierta densidad de la realidad misma. Y es en esta fusión que, creo, radica la importancia del film.

## SOBRE LA BALANDRA

Un caballo galopa en la costanera, sin riendas y sin jinete. Avanza solo, libre, sin otro rumbo que el de su instinto. Se podría pensar al plano inicial del cortometraje de Matías Lima como una simbólica declaración de principios o más bien como la cristalización poética de su carácter, tan calmo como indómito. Un animal que descubre su camino al hacerlo sin seguir una senda ya trazada, ni resignándose a seguirla si en su devenir se topase con una.

A esa misma costanera, empujada por las olas, llega una botella con una carta en su interior. Una carta llena de amor y de anhelo, enviada por un hombre en alta mar con la esperanza de que llegue a las manos de la mujer que ama. Por medio de breves entrevistas a vecinos de la localidad comienza la búsqueda de esa destinataria incierta. Investigación que es, al mismo tiempo, excusa para esbozar con pinceladas precisas un retrato del lugar que da nombre al cortometraje.

La balandra es una playa que se encuentra en el extremo sur del partido bonaerense de Berisso, frecuentada como balneario popular y sede para clubs de pescadores. Contar este paraje costero, con una impronta liminal, en el cual el río parece convertirse en mar y la urbe le abre paso a la naturaleza, implica necesariamente aventurarse hacia lo híbrido, hacia lo que permanece en constante mutación. Matías Lima encuentra el correlato formal y narrativo para este espacio en el cruce de los géneros cinematográficos y sus códigos de enunciación. Si las entrevistas a lugareños llevaban implícita una estructura documental familiar -con la entrega de la carta como final anunciado que organizaría el relato-, el cortometraje elige mudar de piel y desentenderse de esa lógica para incorporar una inquietante deriva cercana a lo policial.

Realizado en el marco del programa de Cine de la Universidad Torcuato di Tella, y ganador de premios y menciones en el Festival Internacional de Cine de Cosquín y el Festifreak, *La balandra* es exponente de un cine que reniega de las etiquetas cerradas y prefiere emprender el desafío de encontrar una forma que le sea propia.

**Cristian Ulloa**

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Matías Lima** (1998, La Plata) es realizador audiovisual y músico. Estudió Dirección Cinematográfica en la Universidad del Cine y Sociología en la Universidad Nacional de La Plata. Como parte de la productora Sinroncar Cine, desde 2016 ha participado en el desarrollo de diversos proyectos cinematográficos y dirigido tres cortometrajes: *La tierra inestables* (2018), *Impresiones de un paseo de verano* (2020) y *La balandra* (2024).



# A LA VUELTA DE LA TORRE 37

En medio del incipiente confinamiento en un barrio de monoblocks perdido en Formosa, Eric le pregunta a su amiga en forma de juego: ¿qué vas a hacer después cuando termine esto? Audios virales acrecientan las paranoias entre lxs vecinxs, algo está pasando pero no se sabe bien qué. A lo lejos, una vecina escucha que la policía no permite trabajar a la gente, en la televisión se suceden partes que superan cualquier tipo de imaginación. Se escucha sin hacer nada, es que nadie sabe qué hacer, algo en todo ese universo doméstico está levemente corrido. Los cuerpos reducidos a sus mínimos movimientos, el tiempo una espesura intranquilamente calma, ¿pero acá en Formosa no fue siempre así? ¿Y si algo se gestó en ese tiempo tan cercano que ya no queremos pensar? Una vecina comenta a otra que a su hermano y a otros chicos se los llevó la policía, luego prende un pucho y mira hacia la calle: no sabe qué hacer.

DIR. **LUIS MOLINA**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 23'

P JUAN PABLO BALDESSARI IBARRA DF ARIEL AGUIAR CAPARÁ M LUIS MOLINA DS  
JUAN PABLO BALDESSARI IBARRA

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

El cine formoseño (especialmente proyectos que nacen desde la independencia y el esfuerzo colectivo) requiere de lugares donde pueda ser mostrado y debatido, espacios de resistencia donde se cuestionen las narrativas convencionales y se abran caminos para nuevas formas de expresión.

Si bien el cine a nivel nacional continúa tomando una postura centralista en cuanto a oportunidades para las provincias de la periferia, pienso que espacios como CONTRACAMPO aparecen como una forma de resistencia ante un discurso dominante que cuestiona la relevancia del cine argentino, buscando su desfinanciamiento y hasta su eliminación. Participar de este festival es tomar una posición frente a los recortes extremos impulsados por el actual gobierno, que ha profundizado una crisis económica que afecta a gran parte de la población.

Nuestro proyecto nació en un contexto difícil: la pandemia, un momento en donde los audios virales de la cuarentena se convirtieron en disparadores para explorar cosas en común, como la soledad, la incertidumbre y la desconexión social que marcaron esos meses.

Desde su inicio, este cortometraje fue un desafío. Originalmente, lo había escrito como propuesta para mi tesis ENERC, pero el proyecto no fue seleccionado, por lo que con otros egresados decidimos llevarlo a cabo por nuestros propios medios.

Durante su desarrollo, el cortometraje fue seleccionado en la primera edición de ABC BAFICI, un espacio donde cobró nueva vida y se enriqueció con nuevos enfoques gracias a la mentoría de otros trabajadores del cine latinoamericano.

El proyecto pudo ser financiado gracias a la ayuda del Fondo Nacional de las Artes. Con la colaboración de la ENERC NEA, pudimos utilizar los equipos de la escuela, que sirvieron para concretar el proyecto.

## SOBRE A LA VUELTA DE LA TORRE 37

Son los primeros meses de la cuarentena y Eric, su hermana y sus vecinas tratan de adaptar su rutina al encierro. La sensación de que el afuera está cada vez más lejos pega cada vez más duro, entra por los poros. *A la vuelta de la torre 37* logra con sutileza escenificar el estado de incertidumbre que todo el planeta enfrentó en ese momento distópico sin subrayarlo, encuadrando cada plano con precisión: el interior de los departamentos en cuadro y el afuera acechando por las ventanas, los balcones, las noticias del televisor, o la información que circula por audios de whatsapp. A medida que la película avanza uno tiene la sensación de que está filmada desde un punto de vista especular al de los cuarentenados. Ellos desde adentro miran hacia afuera, intentando vislumbrar algún indicio de lo que va a pasar, mientras que nosotros los vemos tratando de llenar el vacío que produce la quietud.

A través de una serie de viñetas que capturan breves fragmentos de la vida cotidiana, la película suelta pistas de cuál es el parentesco entre los personajes, si viven juntos o separados, quienes se llevan bien y quienes mal. La capacidad de condensación de cada fragmento es notable, como si la economía narrativa de la película se espejara en la economía de los habitantes de los monoblocs: con muy poco se hace mucho. La primera vez que vemos a la hermana de Eric está sentada en la mesa de la cocina, arreglando unos guantes de boxeo que no puede usar. Con esa mínima acción, obtenemos su retrato, y la manera en la que el encierro impacta en su vida.

Sin embargo, no todo lo que afecta a la comunidad es producto de la pandemia. Algunos problemas vienen de antes. Una noche, las vecinas escuchan por la ventana cómo la policía clausura la verdulería del barrio. Más tarde, Eric y otros pibes serán arrestados quién sabe por qué. El estado no solo abandonando sino atacando a los sectores periféricos de las ciudades es un mal estructural en la vida de nuestro pueblo. Para los personajes del cortometraje de Luis Molina, estos males no tienen una causa nítida: son una especie de ominosidad incomprensible y por lo tanto inmanejable.

*A la vuelta de la torre 37* termina pareciéndose a *Asalto al precinto 13* o a *El amanecer de los muertos*: una comunidad intentando sobrevivir a los embates del exterior encerrados, ya sea en una comisaría, un shopping o un monobloc, pero siempre teniendo que lidiar con la dificultad de reconocer del todo cuál es el verdadero mal que los acecha.

**Ramiro Sonzini**

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Luis Molina** es realizador, egresado de la ENERC sede NEA. Durante 2019 asistió al Dov Simmens Two Day Film School en Asunción. Fue coprotagonista en el largometraje *Las Mil y Una*, de la directora correntina Clarisa Navas. En 2020, fue seleccionado para participar en el Talents Buenos Aires. En octubre del 2020 organizó el Laboratorio Del Monte, una clínica de desarrollo de documentales seleccionada por el Fondo Nacional de las Artes. En agosto del 2021 *A La Vuelta de la Torre 37* fue seleccionado por el ABC BAFICI. En Abril de 2022 formó parte del Jurado Joven en la 9na edición del Festival Internacional Construir Cine.



# CANON DE RIEGO

Andrés, un joven de la quebrada jujeña, recuerda de manera introspectiva los días con su familia hasta el momento en que decide tomar el control y frenar la violencia que su padre ejerce hacia su madre.

DIR. **LUCIANA HERRERA, LUCAS GONZÁLEZ**

2023 / DCP / COLOR / ESP / 15'

**CP** ENERC/INCAA **P** VICTORIA MEZA, LUCIANA QUISPE **G** LUCAS GONZÁLEZ **E** TOMAS MARTÍNEZ, FERNANDA UZQUEDA, ALFREDO SANDOVAL **DF** ALAN TEJERINA  
**DS** MARIANELA FLORES **DA** EMILCE REYNA **V** EMILCE REYNA **AD** JOSÉ AGUSTÍN PARES **M** EMILIANO AYBAR

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*Canon de riego* surge de la necesidad de narrar desde nuestros lugares en el mundo. Aborda la violencia y la crudeza desde la visión de un hijo, que decide poner freno a los maltratos que su padre ejerce hacia su madre. Como realizadores, creemos en la universalidad de las historias, pero entendemos que la particularidad de los espacios en donde ocurren es lo que las vuelve audiovisualmente únicas y ricas.

Este cortometraje es solo un reflejo de lo que implica hacer cine lejos de los polos audiovisuales, donde las barreras logísticas y económicas son mayores. A lo largo de un año, con el apoyo de tutores, colegas y vecinos de la localidad de Tumbaya, logramos que *Canon de riego* cobrara vida. El trabajo del equipo se aleja de las lógicas mercantiles que buscan imponernos en la actualidad, y no es más que el compromiso de contar una historia y el deseo de querer hacer cine de un grupo de estudiantes del norte argentino.

Este cortometraje, como tantos otros, no hubiese sido posible sin políticas públicas que apuesten por la federalización del cine argentino. Tampoco hubiese sido posible sin la educación pública, gratuita y de calidad que nos permitió formarnos como realizadores cinematográficos. Defendemos la pluralidad de voces y miradas en el cine nacional. Queremos historias narradas en Salta, la ciudad donde nacimos y vivimos, en la quebrada jujeña, y en cualquier rincón del país.

## SOBRE *CANON DE RIEGO*

Quizás el principal hallazgo de *Canon de riego* sea su voz *en off*, entre telúrica y poética, que logra conectar con cuestiones universales como la vergüenza, la venganza y el miedo. Tiene una prosa que bebe del folklore y logra ese tono concreto con la simpleza de quien conoce la tierra que pisa, la mira levemente resignado y siente mucha bronca contenida. Le da una dimensión trágica y una hondura espiritual a lo que al principio podría ser una historia simple y repetida en pueblos repartidos por todo el territorio argentino: Andrés tiene diecisiete años, dejó la escuela para trabajar, y está cansado de los maltratos de su padre con su madre y sus desapariciones para ir a quién sabe a dónde, a hacer quién sabe qué. Una vez que se hace cargo sobre la situación, la violencia es inevitable. Pero la película no se ensaña con ningún personaje ni carga las tintas, no tiene desvíos psicologistas y tampoco trata de generar un impacto con violencia gratuita. Todo lo contrario: el tono de sus palabras se condice con el de sus imágenes, apacibles, criteriosas, que dan cuenta de una madurez narrativa poco frecuente.

La película está hecha de las pequeñas valentías de sus personajes, de silencios y pequeños gestos que dan cuenta de un mundo interior más grande. El paisaje tiene su protagonismo, por supuesto; es sobrecogedor y le da marco al desamparo. Cierta lirismo aparece, contenido, eludiendo el pintoresquismo y la imagen de postal. El viento suena como un susurro lejano tanto como los discursos religiosos, en escenas cortas y concisas. Es un contexto hostil, con sus asperezas, y *Canon de riego* no se achica frente el peligro: pretende ponerlo en escena estando atento a las historias surgen allí, sin más armas que la observación amorosa y atenta del paisaje y de quienes lo habitan.

Lautaro García Candela

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Luciana Herrera** (1996, Salta). Realizadora cinematográfica integral (ENERC NOA) y tesista de Comunicación (UNSa). Participó en proyectos audiovisuales en las áreas de dirección, producción y fotografía.

**Lucas E. Gonzalez** (1995, Salta). Realizador cinematográfico integral (ENERC NOA) y Técnico en Informática. Participó en proyectos audiovisuales en las áreas de dirección, guión y fotografía.



# MATERIA VIBRANTE

La ausencia humana da lugar a una colección de espacios que componen una sinfonía urbana de telones de fondo devenidos presencias determinantes. Un paisaje en movimiento centrado en la superficie de una realidad fracturada y vacía que gira en falso.

---

DIR. **PABLO MARÍN**

2024 / DCP / ByN / 7'

P PABLO MARÍN DF PABLO MARÍN M PABLO MARÍN DS PABLO MARÍN

## BIOFILMOGRAFÍA

**Pablo Marín** (1982, Buenos Aires) es cineasta, docente, crítico y programador. Sus películas se proyectaron en los festivales internacionales de Oberhausen, Rotterdam, Londres, Ann Arbor, Jihlava, además de en el Museo de Cine de Austria, National Gallery of Art, Anthology Film Archives, Pleasure Dome, (S8) Mostra de cinema periférico, Pacific Film Archive, San Francisco Cinematheque, TIE, Bafici, Festival de Cine de Mar del Plata y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, entre otros.

## SOBRE MATERIA VIBRANTE

En la tradición de sinfonías urbanas puede que *Materia Vibrante* sea una post-sinfonía. No retrata el nuevo ritmo de unas máquinas que recorren las rígidas geometrías de las grandes ciudades de principio del siglo XX (metal, cemento y ladrillo), sino que se para frente a ellas desde este siglo que insiste en avanzar. Lo que ve son una serie de incongruencias de todo tipo, un espacio hecho de superficies que no pegan entre ellas. Son en realidad fragmentos de muchas ciudades (unas con ríos, otras con mares), pero bien podrían ser una sola. Entre esas discrepancias que arman su paisaje urbano, Marín encuentra la más tensa, esos segmentos del espacio en los que la naturaleza intenta recuperar los espacios que alguna vez le pertenecieron. La primera imagen de la película captura una idea que se va desplegando por el mapa: un arco romano enmarcado en árboles (quizás un bosque). La convivencia de la naturaleza con lo humano es desesperada cuando el cambio es irreversible. Hecho el daño, es hora de mirar qué formas produce este choque. Los seres humanos dejan huellas magnánimas, la flora y fauna les gana terreno en los intersticios. Hay belleza en ese encuentro fatídico, y hay densidad en lo asombroso y espantoso de esas vistas: una montaña cubierta de casas (o unas casas cubiertas de montañas), una familia de patos pasando el tiempo en un río de concreto, o un cielo claro reflejado en el edificio más feo del mundo.

Lo guía Jane Bennett, que en su "Materia vibrante: una ecología política de las cosas" cuestiona el "hábito de analizar el mundo en términos de materia sorda (eso, las cosas) y vida vibrante (nosotros, los seres)". Es obvio, pero hay que decirlo: la materia más vibrante de todas es la película. Con esa superficie sensible Marín nos obliga a recalibrar la mirada. Tiene algunos trucos ópticos a su favor, a veces analógicos, a veces aliados digitales, para producir en el ojo una disponibilidad diferente hacia lo que nos rodea. ¿Tienen que ser así las formas entre las que vivimos nuestros días? Es una pregunta que puede parecer abstracta y un poco atemporal, pero es bastante urgente. La consciencia sobre lo que nos rodea ya sea vegetal, animal, o hecho con mano de obra humana entra en esta película por el ojo, para acomodar de a poco las ideas. Si las ciudades son tan artificiales y orgánicas como el montaje, hay algo de esta propuesta de percepción que lleva a pensar la relación entre lo que es y lo que podría ser.

**Lucía Salas**



# UN PLAN MAESTRO

Desde la ventana de mi trabajo veo pasar los días en el microcentro porteño. Alguien trae una lata de material filmico en 16mm con un noticiero del Servicio de inteligencia norteamericano de los años 60, lo veo en un monitor. Una voz neutra ordena el mundo. Se escucha un tema de los Rolling Stones. Otra voz neutra amplificada por un megáfono ofrece por las calles comprar los deshechos ocultos en las casas.

---

DIR. **MARIO BOCCHICCHIO**

2024 / DCP / COLOR, B y N / ESP / 12'

P M MARIO BOCCHICCHIO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Hace años un amigo me regaló una lata de material fílmico en 16mm con un membrete en el que se lee FBI WARNING, que me recuerda a las ficciones, los policiales. Lo proyecto: un noticiero de EEUU para Latinoamérica del Servicio de Inteligencia (USIS), años 60, un Imperio que narra, una voz neutra cuenta su Verdad histórica. Entre 1953 y 1999, USIS produjo o distribuyó aproximadamente veinte mil títulos de imágenes en movimiento en todo el mundo, en un plan que inauguró lo que llamaban la "diplomacia de la imagen en movimiento". Gaza, Berlín del Este, Katmandú, Buenos Aires: en cualquier punto cardinal, la ONU junto a EEUU coordina maniobras, establece la Paz Mundial, el Orden. Edito la voz, me desintereso de la imagen. La Verdad narrada no admite respuesta ni cuestionamiento y ordena el silencio. Es un bloque narrativo impermeable. En mi lugar de trabajo, en CABA, Argentina, 60 años después del archivo mencionado, filmo x la ventana el paso de los días frente a un edificio neoclásico francés de principios del siglo XX, frente a manifestaciones en las calles, palomas muertas, falsos policías, maniqués. Filmo 3 rollos, remanente de una película vencida hace 15 años. En un cassette de cinta, grabo sonidos por la ventana, un megáfono amplifica una voz que compra objetos usados, heladeras, lavarropas, baterías. De alguna manera, en la Verdad narrada del archivo hay una causa; de alguna manera, en la voz del megáfono amplificado hay una consecuencia. Los restos son imágenes.

## SOBRE UN PLAN MAESTRO

Hay algo de epigrama en la última película de Mario Bocchicchio: esparce dos o tres elementos como versos precisos que bastan para abrir el torrente de la significación; propone un sustrato narrativo mínimo que esboza un hilo de pensamiento sobre una serie de impresiones plásticas. *Un plan maestro* no necesita más que una escena de enunciación y un relato enmarcado. La escena: una calle de Monserrat vista desde una ventana, por donde pasan autos, palomas, policías y manifestantes. El relato: una lata de material 16mm que lleva inscrita en la tapa una advertencia del FBI, y adentro, un noticioso estadounidense con un informe sobre la Organización de las Naciones Unidas para ser proyectado en Latinoamérica, filmado en la década de los sesenta.

La fragmentariedad del metraje encontrado, sea por intervención sobre el material original o por el estado precario de la copia, le hace incisiones a un discurso que ordena y divulga una visión del mundo. La voz del periodista que narra el noticioso encomia el trabajo de la ONU y dice que lleva esperanza a los sectores más vulnerables de cada punto del globo, pero después nombra al pasar un suceso en la Franja de Gaza, y la ironía agria de la historia hace que el chiste se cuente solo. A su vez, los pasajes domésticos de Monserrat, que abren y cierran el cortometraje, ensayan una opacidad compuesta de sobreimpresiones, cortes abruptos y rollos velados. Contextualizan el encuentro del *found footage*, como si Bocchicchio quisiera dejar en claro desde dónde mira lo que mira: un barrio porteño, en la década del 2020, durante una manifestación.

No es la primera vez que el cineasta experimental trabaja con material descartable o fuera de circulación, y sabe perfectamente cómo exponer la construcción histórica de un discurso imperialista todavía vigente sin necesidad de sentencias ni quiebres de registro, por la fuerza misma de la apropiación del material. Si recurre a la palabra escrita, es a través de citas en apariencia desvinculadas, pero que obsequian claves de lectura. Un poema de Martín Gambarotta, por ejemplo, que en su apelación a una segunda persona desencantada supone una respuesta involuntaria pero elocuente a la charlatanería primermundista. Al final, todo se resuelve en la observación de un espacio hasta agotarlo. Donde el informe abarca territorios absolutamente disímiles bajo el manto de una mirada totalizante, Bocchicchio reivindica el cine como exploración de la particularidad: esta esquina, a esta hora, bajo la luz de este rayo de sol.

Milagros Porta

---

## BIOFILMOGRAFÍA

Mario Bocchicchio es escritor y docente.



# LA AMANTE DE LA LUZ

La luz del sol cae sobre el patio de otoño, un arroyo crece dentro de un sueño. Elisa y Lucía tienen varios años de diferencia pero también una amistad que las une. Hay una que le va a tender un puente a la otra. Y le va a abrir una ventana que permanece abierta, aunque el tiempo pase.

DIR. **LUCÍA TORRES MINOLDO**

2024 / DCP / COLOR, B y N / ESP / 29'

**CP** BELLA TAREA CINE **P** LUCÍA TORRES MINOLDO **G** LUCÍA TORRES MINOLDO **E** ELISA GROSSO, LUCÍA TORRES MINOLDO **DF** LUCÍA TORRES MINOLDO **M** LUCÍA TORRES MINOLDO **DS** FRANCISCO GONZÁLEZ CHOLAKY

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

*La amante de la luz* es una película pequeña que empecé a filmar hace 16 años, cuando aún estudiaba en la Universidad Nacional de Córdoba. Los últimos materiales que hicimos junto a la protagonista son del año 2014 y, con el paso del tiempo, se fueron convirtiendo en archivos propios. Durante la pandemia concursé con este proyecto para una Beca del FNA que finalmente obtuve, y otra vez se hizo presente el apoyo económico del Estado para que podamos hacer películas en una provincia. Aporté la totalidad de mi trabajo como directora y editora. También desempeñé los roles de producción y distribución, por falta de presupuesto. Quise dedicar los poquitos recursos que tenía a la postproducción, donde los técnicos se comprometieron a fondo con el trabajo, aunque yo no pudiera pagarles la totalidad de su valor. Ha sido fundamental, en ese sentido, el aporte de *Klang, sonido para cine* en la mezcla y *Cineluz* en la corrección de color. Creo que si pude hacer esta película fue gracias a que el cine cordobés es una comunidad en la cual siempre intentamos que los proyectos sean materialmente posibles, entregando saberes, experiencia, equipos y también jornadas de trabajo, porque nos interesa apoyar un proyecto puntual o a una persona que tiene una mirada con la cual sentimos cierta coincidencia y afinidad. Y eso no significa que este oficio (en mi caso, el de montajista) no sea nuestro medio de vida. Sí lo es, pero hay algo que trasciende lo económico y da sentido a esta tarea: que las películas existan y representen las cosas que nos pasan. Que hablen de lo que somos en otras partes del país. Que se vean y se puedan compartir con los demás. Por eso agradezco a todo mi equipo técnico por su enorme trabajo y dedicación, pero especialmente por su generosidad hacia este proyecto. Y a CONTRACAMPO, gracias, por permitirnos este espacio de encuentro alrededor de las películas que logramos estrenar a pesar de todo.

## SOBRE LA AMANTE DE LA LUZ

A veces olvidamos las bondades que nos brinda la cinefilia. Vamos al cine a buscar una conmoción, un impacto, algo que nos solucione la existencia. Por un momento estamos solos pero acompañados, compartiendo esa experiencia con otrxs espectadores que quizás estén en la sala esperando lo mismo: esa sensación excepcional en la que, de repente, encontramos el sentido escondido que está detrás de todas las cosas.

Por eso, antes que una obsesión, la cinefilia es una forma de encuentro, de descubrimiento. En *La amante de la luz*, Lucía Torres Minoldo retrata el delicado vínculo que existe entre dos generaciones de cinéfilas muy distintas, pero que están unidas porque conocen aquellas suavidades que el cine brinda sin pedir nada a cambio. Bajo el halo del humo del té o entre las hojas de un árbol, comparten plácidas tardes de invierno apenas dejándose ver, tal vez como una forma de esconder sus rostros y hacer desaparecer la vergüenza de verse expuestas delante de una cámara. Así, la voz y el relato quedan al frente del movimiento de la película, que oscila entre el pasado y el presente de la ciudad de Córdoba, mientras se descubren los lazos que las unen, escuchando, siguiendo sus pasos, revisando fotos y otras cajitas que guardan recuerdos.

Hay un plano, sin embargo, en el que las dos amigas se ven frente a frente, respaldadas por la luz de un atardecer. La directora dice que le gustaría quedarse a vivir ahí, en el instante en el que dura ese momento, en ese plano que nunca podrá ser eterno. Cualquier cinéfilo podrá reconocerse en ese deseo, porque es el tipo de cosas que uno dice cuando ya vive de lleno en las películas. La confesión transforma *La amante de la luz* en lo que siempre fue pero no nos permitía intuir del todo. Una película que prefiere ir despacio, como en puntitas de pie, hacia su fin último: una despedida inevitable, una forma de encontrarle sentido a la ausencia. Tal vez la única forma de lograrlo sea continuar con el legado, seguir haciendo películas, seguir viéndolas y, sobre todo, compartiéndolas, como una forma de asegurarse de que otros amen lo que nosotrxs hemos amado.

Lucas Granero

## BIOFILMOGRAFÍA

**Lucía Torres Minoldo** (1986) es montajista y docente. Se formó en el Cineclub La Quimera y en la Universidad Nacional de Córdoba. Fue integrante de la productora Cine El Calefón. Desde 2011 editó y realizó la consultoría de más de treinta películas de largometraje. Sus cortos propios son *Nubes de febrero* (2018) y *La piel dulce* (2022), este último en codirección.



# EDAD DE PIEDRA, EDAD DE AGUA

"Yo tenía veinte años. Y no permitiré que nadie diga que es la edad más hermosa de la vida"

(Paul Nizan)

---

DIR. **JUAN RENU**

2024 / DCP / COLOR / ESP / 25'

P JUAN RENU DF JUAN RENU M ANDRÉS MEDINA, JUAN RENU DS LAUTARO ZAMARO

## SOBRE SU PRODUCCIÓN

Durante el 2023 sentí la necesidad de registrar el estado de ánimo de la juventud, ese grupo etario al que tantos adultos se esfuerzan por interpretar, quizás porque en ellos está presente el germen del futuro, o quizás simplemente porque ellos no están muy interesados en hacerse entender.

Era fundamental empezar cuanto antes, sin esperar ninguna ayuda o apoyo. Junto a Ana Paula Gerez inventamos un sistema de convocatoria que trataba de emular una encuesta: confiamos en que las deficiencias estructurales de nuestro método y la falta de recursos se iban a compensar con el efecto ordenador del azar.

Como todo lo que nace de un impulso, fue necesario dejar pasar un tiempo para empezar a entender su valor. Las entrevistas las habíamos realizado a la par del calendario electoral y ahora que empezaba un nuevo año y un nuevo gobierno, parecían revelar su verdadero sentido.

El presente es inestable, y el futuro no parece muy prometedor, pero como dice uno de los chicos: “podemos decir que están pasando un montón de cosas, pero ya están pasando, no podemos llorar en un baño”. CONTRACAMPO es un ejemplo en este sentido. Vacían, arruinan, provocan: nos juntamos, hacemos y pensamos cómo seguir adelante.

Poder estrenar *Edad de piedra, edad de agua* en este contexto me parece la mejor manera de seguir pensando el sentido de este trabajo y del hacer cine en Argentina.

## SOBRE *EDAD DE PIEDRA, EDAD DE AGUA*

Alguien camina por una calle poco iluminada. No lo vemos, somos él. Se escucha el silencio de la noche, y a lo lejos un perro. Siguiendo nuestros pasos, el punto de vista se tambalea, hacia arriba y hacia abajo. La cámara se desplaza, fija, rastreando el espacio, imitando la mirada. Con ese movimiento se delata: no se trata de una ciudad real, sino imaginaria. No se trata de una filmación, sino de un videojuego.

Todos los jóvenes son un misterio hasta para sí mismos. Los de ahora, inclinados gracias a la tecnología hacia la atomización, se esconden y se pliegan. Tanto es así, que en *Edad de piedra, edad de agua*, sus cuerpos permanecen ausentes. A través de entrevistas, los adolescentes aparecen sólo como voz, y charlan sobre sus hogares, sus pasatiempos, su relación con la política y la crisis, el género, la historia. Mientras se expresan desde el off, las imágenes que acompañan sus relatos se trasladan por ciudades nocturnas, bosques encantados, urbanidades ruines, el espacio exterior. Los personajes que viven y recorren esos mundos se agarran la cabeza, corren, saltan, construyen, se firotean. También descansan, sufren, ríen, mueren. Letras pixeladas al costado de la pantalla aclaran “YOU ARE THIRSTY, YOU ARE HUNGRY, YOU ARE TIRED”. La corporalidad del juego es legible. La corporalidad de la vida real, ausente, hace lo que puede porque se escuche su voz. Mientras un pequeño astronauta camina por la luna, la voz dice que perdió la fe en su propio país.

Al filmar la pantalla y registrar la voz, Juan Renau monta un retrato de una generación perdida en el limbo que existe entre cuerpo presente y ausente, entre espacio real e imaginario. Las imágenes de nadie se concatenan al igual que los relatos, complementándose entre sí como piezas de un rompecabezas que nunca se termina de armar. El vaivén es inevitable, y, en el mismo gesto que nuestros adolescentes, intentamos escapar de la realidad a través de las imágenes, pero nos devuelven violentamente a ella a través de las palabras.

Lucía Requejo

---

## BIOFILMOGRAFÍA

**Juan Renau** (1986, Buenos Aires) estudió Diseño de Imagen y Sonido (UBA), cursó el Laboratorio de Cine 2012 (UTDT) y participó como agente del Centro de Investigaciones Artísticas 2014. Dirigió los cortometrajes *Yo y Maru* 2012, *Las Luces*, *Incendio/Rescate*, *El cielo de los animales*, *Lionel*, *Ad10s* y *Especies de compañía*. Cómo DF trabajó con Andres Di Tella, Manuel Abramovich, Melisa Liebenthal, Fernando Krapp, entre otros. *Partes del todo* (2023) es su primer largometraje.

# CONTRACAMPO

ENCUENTRO	DE	CINE	ARGENTINO
DEL 22 AL 26	DE	NOVIEMBRE	2024
TEATRO	ENRIQUE CARRERAS	MAR DEL PLATA	ARGENTINA

MOO

2024