

CINEMANCIA

FESTIVAL
METROPOLITANO
DE CINE

SEGUNDA EDICIÓN



cinemanciafestival.com

@cinemanciafestival

cinemanciafestival – Festival

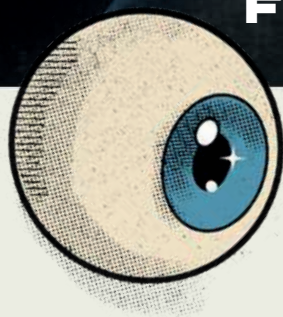
@Cinemanciafest

EN TU
ADN
HAY CINE
¡VÍVELO!

20
22

BIENVENIDOS A CINEMANCIA

FESTIVAL METROPOLITANO DE CINE



REVISA TODA LA
PROGRAMACIÓN
ESCANEOANDO EL CÓDIGO QR



ÍNDICE

- (3 - 4) **Belleza.** Por Simone Weil
- (5- 6) **Tomar una Coca-Cola contigo.** Por Camilo Falla
- (6 - 8) **El drama de la vida.** Por Alonso Aguilar
- (8 - 9) **Trazar la amistad.** Por Karina Solórzano
- (10 - 11) **Todas las imágenes que tiene este mundo.** Por Florencia Romano
- (14 - 15) **Dos gritos.** Por Eduardo Cruz
- (15 - 16) **Hacia las montañas apacibles.** Por Mónica Delgado
- (17 - 19) **Señor, tu amor es feroz.** Por Valentina Giraldo
- (19 - 20) **Personas naturales.** Por Rodrigo Garay Ysita
- (21 - 23) **Sinfonía de una ciudad: La cotidianidad es todo un acontecimiento.** Por David Guzmán Quintero

BELLEZA

POR SIMONE WEIL



La belleza es la armonía entre el azar y el bien.

Lo bello es lo necesario que, aun estando en conformidad con su propia ley y solamente con ella, obedece al bien.

Objeto de la ciencia: lo bello (es decir, el orden, la proporción, la armonía) en lo que tiene de suprasensible y necesario.

Objeto del arte: lo bello sensible y contingente visto a través de la red del azar y del mal.

Lo bello en la naturaleza: unión de la impresión sensible y del sentimiento de la necesidad. Así debe ser (en primer término), y así precisamente es.

La belleza seduce a la carne con el fin de obtener permiso para pasar al alma.

Entre otras unidades de contrarios, lo bello encierra la de lo instantáneo y lo eterno.

Lo bello es lo que se puede contemplar. Una estatua, un cuadro que podemos estar mirando durante horas.

Lo bello es algo a lo que se puede prestar atención.

Música gregoriana. Cuando se cantan las mismas cosas varias horas al día todos los días, aquello que se halla incluso algo por en cima de la suprema excelencia acaba resultando insoportable, y desechándose.

Los griegos miraban sus estatuas. Nosotros soportamos las estatuas del Luxemburgo porque no llegamos a mirarlas.

Un cuadro como el que podría colocársele en la celda a un condenado a aislamiento perpetuo, sin que fuera una atrocidad, sino al contrario.

El teatro inmóvil es el único auténticamente bello.

Las tragedias de Shakespeare son de segundo orden, con excepción de Lear, Las de Racine, de tercer orden, con excepción de Fedra, Las de Comedle, de enésimo orden.

Toda obra de arte tiene un autor, pero cuando es perfecta, sin embargo, tiene algo de anónima. Imita el anonimato del arte divino. La belleza del mundo, por ejemplo, es muestra de un Dios a la vez personal e impersonal, y ni lo uno ni lo otro.

Lo bello supone un atractivo carnal distante y lleva aparejada una renuncia. Incluida la renuncia más íntima, la de la imaginación. A los demás objetos de deseo queremos comerlos. Lo bello es lo que deseamos sin ánimo de comérmolo. Deseamos que exista.

Permanecer inmóvil y unirse con aquello que se desea sin acercarse a ello.

A Dios nos unimos de esa forma: sin poder acercarnos.

La distancia es el alma de lo bello.

La mirada y la espera representan la actitud que se corresponde con lo bello.

Mientras podemos pensar, querer, desear, lo bello no se presenta. Ésa es la razón de que en toda belleza haya contradicción, amargura y ausencia irreductibles.

Poesía: dolor y gozo imposibles. Toque punzante, nostalgia. Así son la poesía provenzal y la poesía inglesa. Un gozo que, a fuerza de

ser puro y sin mezcla, duele. Un dolor que, a fuerza de ser puro y sin mezcla, sosiega.

Belleza: una fruta a la que se mira sin alargar la mano. Semejante a una desgracia a la que se mira sin retroceder.

Doble movimiento descendente: volver a hacer por amor lo que hace la gravedad. ¿No es ese doble movimiento descendente la clave de todo arte?

El movimiento descendente, espejo de la gracia, es la esencia de toda música. Lo demás sólo sirve para encajonarla.

La subida de las notas es subida meramente sensible. Su descenso es descenso sensible y subida espiritual. Ahí se encuentra el paraíso que todo ser anhela: que la pendiente de la naturaleza propicie la subida hacia el bien.

En todo aquello que nos provoca una auténtica y pura sensación de lo bello existe realmente presencia de Dios. Hay como una especie de encarnación de Dios en el mundo, cuya marca es la belleza.

Lo bello es la prueba empírica de que la encarnación es posible.

Por esa razón, todo arte de primer orden es por esencia religioso. (Cosa que hoy en día ya se ha olvidado.) Tan testimonial es un canto gregoriano como la muerte de un mártir.

Si lo bello es presencia real de Dios en la materia, si el contacto con lo bello es, en el pleno sentido de la palabra, un sacramento, ¿cómo es que hay tantos estetas perversos? Nerón. ¿Es su caso parecido a la avidez de los adictos a las misas negras por las hostias consagradas? ¿O tal vez resulta, con mayor probabilidad, que esas personas no se inclinan por lo auténticamente bello, sino por una mala imitación? Pues, así como hay un arte divino, hay también un arte demoníaco. Ése es sin duda el que le gustaba a Nerón. Una gran parte de nuestro arte es demoníaco.

Un apasionado aficionado a la música puede perfectamente ser un hombre perverso —aunque me resultaría difícil creerlo de alguien amante del canto gregoriano.

Algunos crímenes que nos han hecho malditos hemos debido cometer para que ahora hayamos perdido toda la poesía del universo.

El arte no tiene futuro inmediato porque todo arte es colectivo y hoy ya no hay vida colectiva (no hay más que colectividades muertas), y también debido a esa ruptura del verdadero pacto entre el cuerpo y el alma. El arte griego coincidió con los comienzos de la geometría y con el atletismo, el arte de la Edad Media, con el artesanado, el arte del Renacimiento, con los inicios de la mecánica, etc... A partir de 1914, se produce un corte completo. Incluso la comedia es casi imposible: sólo hay lugar para la sátira (¿cuándo se ha comprendido más fácilmente a Juvenal?). El arte no podrá renacer si no es del seno de la gran anarquía —épica, sin duda, porque la desgracia habrá simplificado mucho las cosas... De manera que es ocioso por tu parte envidiar a Vinci o a Bach. En nuestros días, la grandeza debe tomar otros rumbos. Sólo puede ser solitaria, oscura y sin eco... (aunque no hay arte sin eco).



SOMOS LA BANCA ALIADA PARA LA CULTURA ANTIOQUEÑA

- Antioquia Vive la Música
- Eventos culturales municipales
- Festivales de cine

¡Síguenos!



GOBERNACIÓN DE ANTIOQUIA



UNIDOS



TOMAR UNA COCA-COLA CONTIGO

POR CAMILO FALLA

FIRST TIME [The Time for All but Sunset - VIOLET]
Dir. Nicolaas Schmidt

Partly because of the fluorescent orange tulips around the birches partly because of the secrecy our smiles take on before people and statuary it is hard to believe when I'm with you that there can be anything as still as solemn as unpleasantly definitive as statuary when right in front of it

Frank O'Hara, Having a Coke With You



FIRST TIME [The Time for All but Sunset - VIOLET], de Nicolaas Schmidt, es una película que explora el cruce entre nuestra imaginación comercial y nuestra imaginación amorosa; parece proponer que ambas devienen en un esteticismo melancólico ante lo colorido pero decepcionantes que resultan los recorridos urbanos. En sus 49 minutos de duración, celebra la energía potencial de los encuentros ciudadanos pero se lamenta por las distancias insoslayables que los atraviesan. Hace del tren una jaula y, de los pasajeros, tristes animales de zoológico, observados por los que parece asumir serían igualmente tristes espectadores silenciosos. Como el ejercicio esteticista que es, exige paciencia y la remunera con bellos destellos de paisaje. En su tratamiento melancólico del aislamiento y la alienación, parece ser un proyecto atado a las ansiedades de los últimos años.



Para recorrer nuestro cargado inconsciente óptico, *FIRST TIME* nos presenta un mundo donde las miradas sugieren y disponen lo suficiente, los roces son accidentes felices, los nudos de abrazos y besos se extienden sin deshacerse, no hay palabra sino gestos y complicidades en un mutismo tan inocente como placentero. Se trata de la apertura de la película con un icónico comercial ochentero de Coca-Cola musicalizado con una canción que celebra la gloria de los primeros besos. Al terminar este prelude, tras un breve interludio de parpadeos con matices púrpuros, vemos los exteriores de estaciones de metro en Hamburgo: transeúntes que

corren, trenes que pasan, ciclistas, autos y, finalmente, el artículo de desplazamiento urbano más hedonista y esteticista que existe: patinetas. Queda claro que *FIRST TIME* nace de un enamoramiento por el transporte y el desplazamiento, que incluye en todo momento el paso de la cambiante paleta de colores del cielo durante la tarde. Esta vez, los parpadeos de color serán anaranjados, llenos de una mayor vitalidad que nos arrastra hasta las entrañas de la música de fondo para pasar a descubrir que contemplábamos nada más que las visualizaciones contemplativas de un pasajero rubio del metro que cierra sus ojos mientras se sumerge en sus audífonos.

Aquí, la fantasía publicitaria del inicio se choca con la realidad de la socialización urbana; de todas las promesas, se cumple sólo una: la de un mundo sin diálogo. Este primer joven no tiene oídos más que

Traducción propia: "en parte debido a los fluorescentes tulipanes anaranjados alrededor de los abedules / en parte debido a la clandestinidad que adquieren nuestras sonrisas ante la gente y la estatuaría / es difícil creer cuando estoy contigo que pueda haber algo tan inmóvil / tan solemne tan antipáticamente definitivo tan estatuario cuando se lo tiene justo al frente".

para la música de sus audífonos y de su mente: no escucha ni la conversación que sostienen sus amigos antes de bajarse. En su lugar, llegará un segundo joven que se sentará durante el extenso trayecto en metro de frente a nuestro personaje sordo, que es una suerte de bello durmiente. Para este daydreamer, no existe el sonido diegético: su sordera gobierna toda su expresión, haciéndolo inaccesible para el nuevo pasajero, cuya mirada es más curiosa pero también contenida y prudente. El transcurso del tiempo, la inmovilidad del plano, el vaivén de pasajeros, anuncios, edificios, paisajes, cielos y miradas entre ambos construye una tensión que es el intenso nerviosismo del enamoramiento fugaz. Toman Coca-Cola, por supuesto, pero a destiempo. No hay complicidad alegre entre los gestos, sino una indiferencia ficticia y exagerada hasta el ridículo; los vincula sólo una hostilidad muda que es el mecanismo de defensa ante lo decepcionante de la situación. Si estuviésemos en un comercial, bastaría una sonrisa, habría una sintonía gratuita de los afectos en torno al objeto de consumo. En cambio, aquí tanto las botellas como los anuncios desfilan sin propiciar más que una tensión inconsumada. Las posibilidades aparentemente infinitas, los estímulos excesivos y el imperativo alegre se revelan ahora como simples adornos de un bello y triste paisaje que no celebra ya más que su propia alienación como melancolía contemplativa.



Con los distintos registros que se van superponiendo –el del comercial televisivo, el del videoclip musical y el de los anuncios ciudadanos–, se van igualmente mezclando y turnando distintos regímenes corporales –el alegre cuerpo completo, el melancólico rostro evocativo, el alienado perfil indiferente– y, además, distintos regímenes de la palabra –el slogan, los lyrics y la tipografía de póster–. Los dos pasajeros del metro se sientan junto a un póster en alemán que dice: “La manifestación del capitalismo en nuestra vida es la tristeza”; tras las ventanas, insistentes anuncios invitando a una exhibición de pinturas de Emil Nolde y modelos de H&M posando con blusas promocionadas a 14.99€. El efecto psicológico del paisaje se intensifica junto a la tensión romántica para luego, como ella, recaer. Vemos por la ventana, al fondo, pequeño, el monumental Elbphilharmonie como si se tratase de un edificio cualquiera. Tras otro agotador anuncio de Coca-Cola que observamos en una estación mientras la música se acerca a su clímax, el mar...

Mientras la paleta de colores se torna neón con la caída del sol, nos preguntamos si la música suena en la mente de sólo uno de los personajes, de ambos o en el espacio del metro para todos los pasajeros. Así conjuramos la verdadera pregunta que está adentro, en la película, y afuera, en nuestras vidas: ¿Es el amor diegético o extradiegético? ¿Lo escuchamos sólo nosotros, o también lo oye esa criatura estatutaria frente a nosotros? ¿Lo oyen los otros pasajeros? Una botella de plástico se arroja a la basura. Afuera cae la noche.

FUNCIONES

**Sábado
Septiembre 3**

Centro Colombo Americano
Sala 2
Medellín / 5:00 p.m.

**Domingo
septiembre 4**

Parque Cultural y Ambiental
Otraparte
Envigado / 6:00 p.m.

**Viernes
septiembre 9**

Teatro Comfama
Medellín / 7:00 p.m.

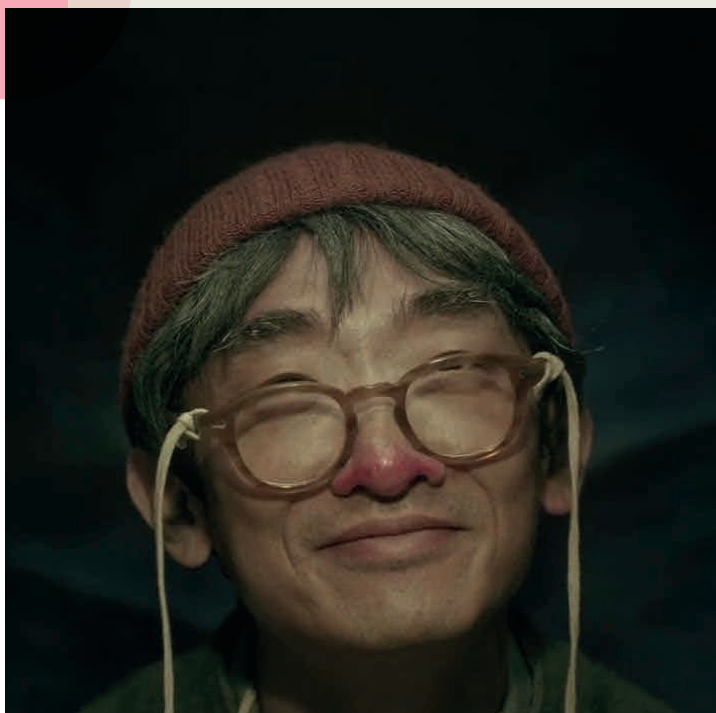
EL DRAMA DE LA VIDA

POR ALONSO AGUILAR

A New Old Play

Dir. Qiu Jiongjong

En la mitología china, 地獄 (Di Yu) es el reino de los muertos, o el equivalente al infierno en la mayoría de las culturas. Pero a diferencia de la asociación punitiva inherente a las religiones occidentales, esta dimensión del mundo espiritual no es solamente un lugar de castigo y de almas en eterna penitencia, ni de interminables mazmorras subterráneas e intimidantes reyes del inframundo. Di Yu se traduce literalmente como prisión terrenal, una suerte de purgatorio donde los espíritus deambulantes se renuevan de cara a su siguiente reencarnación. Una vez que el camino en el abismo llega a su fin, 孟婆 (Meng Po), la Señora del Olvido, da la bebida ceremonial y la sustancia baja por la garganta, erradicando cualquier vestigio de la memoria en su paso por las entrañas. Finalmente, con la mente en blanco y el espíritu sanado, el ciclo puede reanudarse.





A New Old Play, el primer largometraje de ficción del director chino Qiu Jiongjiong, inicia precisamente en los instantes cuando un alma es recibida por dos entes del inframundo en lo que parece ser Di Yu. “Parece”, ya que desde el primero de sus fotogramas, *A New Old Play* encuadra su universo fílmico con un aura de extrañeza.

En esta primera imagen, la textura artesanal de los montes en el fondo y la iluminación expresionista se suman a la vistosa corporalidad y gesticulación vodevil de quienes están en pantalla. El primer impulso sería pensar en una obra de teatro dentro de la película, un recurso que ha inspirado desde suntuosas puestas en escena que retratan el drama tras bambalinas en célebres filmes de Busby Berkeley y Vincente Minelli, hasta imaginativas elucubraciones sobre los límites entre performance y existencia en los filmes de Jacques Rivette y Ryusuke Hamaguchi, pero conforme pasan los minutos, Jiongjiong no hace intento alguno por perforar el velo de inmersión con algún guiño o zoom out que de lugar a “la verdadera película”.

A New Old Play se presenta como un intento de recontextualización de los manierismos interpretativos y estéticos del milenario teatro desde las posibilidades del lenguaje cinematográfico, incorporando desde la palpable artificiosidad de su diseño de producción, hasta su particular forma de incorporar su característica gramática espacial a través de movimientos de cámara y blocking. Sin embargo, lo que presenta Jiongjiong en esta ambiciosa propuesta no es meramente un ejercicio estilístico y formal, sino más bien un compromiso absoluto con el denso núcleo conceptual que plantea su película.



A quien reciben estos pintorescos guías del inframundo es al payaso Qiufu (Yi Sicheng), quien inmediatamente filtra la perspectiva del filme desde la suya. De hecho, justo en el instante en que el recorrido de Qiufu inicia, un intertítulo da el contexto de China en la década de 1920, específicamente el conflicto entre jefes militares en la región de Sichuan, donde un joven fan de la ópera se ve implicado de manera inesperada en todo el embrollo bélico y político. Quizás no lo aparente con su poca ceremoniosa inserción, pero es a través de este monocromático fotograma con sombras y texto que *A New Old Play* revela su premisa formal y temática.

En los posteriores 173 minutos, el centro de la acción radicará en una épica retrospectiva a través del grupo de teatro New-New Troupe del cual Qiufu es parte, y los inescapables vínculos entre el desarrollo de esta y la convulsa historia sociopolítica de China en el siglo 20, desde los cambios sísmicos en las primeras décadas del siglo, hasta las tensiones emergentes en la Revolución Cultural durante los 60 y 70. En medio de las avasalladoras olas de transformación política, *A New Old Play* decide centrar su dialéctica en la humanidad, en la manera en que estos grandes hitos se personifican a través de su afectación en el tejido social chino, en algo tan aparentemente pequeño e inocuo como un grupo de teatro en Sichuan. De esta forma, la narrativa de vida de Qiufu toma una dimensión existencial al ser retratada desde el hiperrealismo de una retrospectiva teatral.

En su menguante paso por el inframundo, Qiufu ve los hitos de su vida retratados una vez más antes de que las memorias sean consumidas por el implacable efecto de la bebida del olvido. Las

personas que conoció, las interpretaciones que ejecutó, y las tensiones que tuvo con el fulgurante avance de una nueva China, cargan con el mismo peso emocional que tuvieron en su tiempo en la tierra, sin embargo, la afectación es diferente. Los personajes dictan sus líneas rompiendo la cuarta pared. Las locaciones son transitadas de manera elíptica. La textura de la luna cuenta con el errático encanto de un óleo sobre lienzo. El antiguo proverbio chino 人生如戲 suele traducirse a algo como “la vida es un teatro”, y *A New Old Play* lleva esta idea a su conclusión natural en cada segundo de su metraje.

En un momento el objetivo se torna sepia y los bordes del aspecto de radio se diluyen en negro hasta que solo el centro del encuadre queda visible, como un reflector dirigido en búsqueda frenética de detalles ocultos; acciones en los márgenes, intercambios sutiles, y perspectivas que simplemente nunca pudieron haber estado en una recolección fidedigna de lo que sucedió originalmente.

Con una aproximación lúdica a la imagen en movimiento que no dista demasiado del cine temprano de Segundo de Chomón y Georges Méliés, con su fascinación por los



ilusionismos, los cuerpos en escena, y la expresividad de la cámara como un juguete que descubre la escena en tiempo real, Jiongjiong ofrece la historia de Qiufu como hechos reinterpretados desde el lirismo y la poesía escénica. Cada elipsis trae consigo una nueva viñeta a modo casi farsesco, donde las ironías que existen en medio de la comedia y la tragedia son subrayadas a manera de fábula. La visión retrospectiva convierte una vida vivida en una

especie de mito eterno, una narrativa generacional que está engranada en los pilares de la China moderna, y a su vez, no es más que el íntimo retrato de un grupo de teatro en Sichuan. Al revivir todas estas memorias que componen *A New Old Play*, Qiufu comprende su rol en la gran narrativa de su nación, uno que parece periférico o hasta suplementario, pero que a su manera es inseparable.

FUNCIONES

**Viernes
septiembre 2**

Parque Cultural y Ambiental Otraparte
Envigado / 8:00 p.m.

**Viernes
septiembre 9**

Cinemas Procinál Las Américas
Medellín / 8:20 p.m.

TRAZAR LA AMISTAD

POR KARINA SOLÓRZANO



Smog en tu corazón *Dir. Lucía Seles*

Son cinco: Manuel, Javier, Sergio, Luján y Marta. El primero es el encargado del lugar en el que ocurre todo: un club de tenis. Javier es el contador. Sergio es de San Juan, tiene los ojos oscuros y es amigo de la infancia de Manuel. Luján comparte el nombre con la ciudad argentina, le gusta la música clásica y toca la guitarra. Marta es la última del grupo, es tenista, su padre también lo fue, imparte clases de tenis en el sitio que dirige Manuel, pero no es profesora. Es tenista.

¿Son amigos? No lo sabemos. En algún momento uno de ellos comenta que no quiere hablar de su vida personal pero aun así se hacen confidencias, se reúnen en citas de trabajo organizadas por Manuel de manera exprés y se piden consejos para situaciones hipotéticas. Durante el trascurso de los días se trazan triángulos (o pentágonos) amorosos destinados al desencuentro y se hacen planes extraños como el de un nuevo peregrinaje por las iglesias de Luján. La

idea es comenzar con la basílica de la ciudad y preguntar a un extraño en dónde se encuentra la iglesia más próxima para ir hacia ella... así sucesivamente. Caminar sin importar la distancia. Pero el grupo nunca va a la basílica, nunca sale del club de tenis.

Hay algo de caos y dispersión en esos planes que jamás se llevan a cabo, pero deslumbran con la emoción de imaginar llevarlos a cabo. ¿Si un plan se realiza deja de ser un plan? porque parece que existe una suerte de bosquejo en los cinco personajes, apenas un primer trazo para una idea más completa, algo así como un plan sin una fecha. Apenas un detalle como que Luján toca la guitarra para dibujar su personalidad o que Sergio es el único de ojos oscuros en el grupo y Marta tenista; sin embargo, el trazo es suficiente. Los elementos mínimos como el bosquejo de los personajes o la existencia de un solo espacio (la cancha de tenis) también son suficientes para poner en marcha la relación entre cinco y con eso la propia trama.



También el caos y la dispersión con su deslumbramiento marcan el montaje y la temporalidad de la película. Hay cortes continuos que fragmentan las escenas dispuestas en un orden que oscila entre el pasado y el presente, como si en lugar de obedecer a una progresión marcada por el desarrollo de los personajes o la trama los momentos entre ellos se acumularan. Un diálogo se repite con distintos personajes o desde distintos ángulos de cámara. Hay que volver a mirar. Es como en esas películas de atracos en las que hay que repasar una y otra vez lo planeado para no olvidar los detalles, sólo que en esas el clímax suele ser el plan mismo: el asalto al banco, el robo en el hipódromo; acá parece que todo está por comenzar, una mecha encendida que todavía no explota.

Tenemos entonces una película de personajes como bosquejos, de planes inconclusos y dispersiones en el montaje y en la temporalidad... qué recuento para la ópera prima de Lucía Seles, de quién, como un personaje de sus películas, apenas existe un trazo, un nombre que antes era Diego Fernández o Rocío Fernández, poco importa. *Smog en tu corazón* es parte de la "trilogía del tenis" conformada por *Saturdays Disorders* y *Weak Rangers* y estrenadas en conjunto este año en Argentina. Se trata de la primera entrega de la saga, ósea que es parte de un conjunto. De nuevo los planes y los proyectos. Habrá que imaginar esta película como parte de algo más, como un elemento en un espacio cerrado que, en relación con otros, puede generar el movimiento y la progresión o como un elemento clave en un plan. Como si la película fuera la que abre la caja fuerte en un robo, pero dependiera del conductor para la fuga. O tal vez no, tal vez es una película autónoma y recelosa a la que no le gusta hablar de su vida privada.

Porque es difícil decir algo de *Smog en tu corazón* y no traicionar su vitalidad. Es difícil ubicarla dentro de una tradición del cine argentino, o de un género cinematográfico, ¿se trata de una comedia absurda, de un *mumblecore*? Tal vez sea una anti-película de robos y atracos en la que el plan maestro es no seguir ningún plan. Si algunas películas son memorables porque son inclasificables, la peculiaridad de la ópera prima de Seles es que parece replantear ciertas ideas formales respecto al cine, como las líneas texto que aparecen en la pantalla y que en un principio parecen seguir los pensamientos de Sergio para después abandonarlo y convertirse en una voz propia. Este texto funciona de manera paralela a lo que ocurre en la pantalla, va contra la norma al mezclar inglés y español en su sintaxis, en su libertad no traiciona la forma de la película, la completa.

Ni tiempo cronológico, ni montaje lineal, ni comedia, ni *mumblecore*. Ante una imposibilidad de clasificación probablemente deberíamos tratar de escribir sobre *Smog en tu corazón* a partir de una vía negativa, declarando lo que no es. Pero hay que tener cuidado, la película tampoco

es un objeto volador desconocido que nos encandila con su extrañeza, tal vez es todo lo contrario porque extrañamente puede resultarnos cercana a los problemas de nuestro presente. Las tribulaciones de los cinco nos son familiares: una relación conflictiva con el padre, un enamoramiento no correspondido, la afición por coleccionar algo que nos sea querido (varios de estos temas son propios del *mumblecore*).

Si tampoco es una película sobre planes y peregrinajes tal vez sea una película sobre la amistad, esa a la que en algún momento se niegan los cinco. Y, ahí, en la amistad, está uno de los más cercanos y pertinentes tanto para el cine contemporáneo como para el cine clásico. La amistad atraviesa géneros tan distintos como la comedia, el western e incluso el cine de robos y atracos. Quizás no sea necesario acercarnos a *Smog en tu corazón* a partir de lo que no es. La primera parte de la trilogía del tenis puede ser una película sobre la amistad. Pero también es posible que yo esté equivocada y que esto que escribo sea apenas un primer trazo para entenderla.

FUNCIONES

**Lunes
septiembre 5**

Cinemas Procinal Las Américas
Medellín / 8:30 p.m.

**Martes
septiembre 6**

Centro Colombo Americano
Medellín / 8:00 p.m.

**Miércoles
septiembre 7**

Parque Cultural y Ambiental
Otraparte
Envigado / 8:00 p.m.

TODAS LAS IMÁGENES QUE TIENE ESTE MUNDO.

POR FLORENCIA ROMANO

Programa de cortometrajes: Vislumbres errantes

1. Se prende una luz y nace un caballo.
2. Luna llena en blanco y negro.
3. Cuatro dientes infectados.
4. El mar.

La lista de arriba corresponde a los primeros fotogramas de cada una de las películas que componen el programa *Vislumbres Errantes*. Cuatro imágenes que se separan inmensamente una de la otra (¿cuál es la distancia entre una muela infectada en el consultorio de un dentista y las costas de un mar en medio de la nada?); y de la misma manera, también logran reunirse (algún diálogo posible tiene que existir entre un animal que nace y experimenta por primera vez la gravedad y la luna, colgada ahí por la misma fuerza desde hace millones y millones de años). En esta coreografía de reuniones y separaciones puede leerse este programa.

Podul de Piatra (Pol Camprubí, 2021) es una película sobre el insomnio y sobre la noche, dos lugares en los que parece poder habitar muy bien el género fantástico. Por su parte, *Diabel* (Jan Bujnowsky, 2022) es de las cuatro la película que más se acerca a una narrativa clásica, siguiendo a un personaje que aprovecha la creencia de sus vecinos para hacerse pasar por el diablo y así intercambiar promesas de salvación por dinero. *Sarira* (Mingiyang Li, 2021) cuenta la doble desgracia de su protagonista: su dolor imposible en un diente infectado y la inminente demolición del templo en el que vive. Por último, *Nowhere to go but everywhere* (Eirk Shirai, 2021) presenta a partir de una serie de imágenes disímiles unidas en una voz en off, la búsqueda de una persona perdida en el tsunami japonés del 2011.

Así, con argumentos tan distintos, propongo tres breves reflexiones sobre este programa y los cuatro cortometrajes que presenta.

Vislumbres

Ser testigo de lo errático es una tarea difícil, más aún si la idea es que su visión pueda sostenerse por más de algunos segundos. Entender este programa a partir de una intención de este tipo sería un error, ya que estas películas generan entre sí un ritmo imprevisible, imposible de seguir o de repetir: lo que por un lado se reúne, por el otro se desarma, y además, cada una de ellas, con su tiempo distinto, no llega a dar la vuelta al mismo momento. Por otro lado, si pensamos estas películas a través del sentido literal del nombre del programa (“vislumbres errantes”, algo que se hace brevemente visible y luego desaparece y que no sigue una lógica en sus apariciones), la única de las cuatro que podría pertenecer es *Podul de Piatra*, ya que es la única que hace de los contrastes entre luz/oscuridad en la imagen, uno de sus recursos narrativos más importantes. En ella lo que sucede se narra mitad en la zona de luz y mitad en la zona de oscuridad de la imagen, las cuales además suelen ir intercambiándose. Por otro lado, es cierto que el blanco y negro del que se compone *Sarira* destaca también los contrastes entre luz y oscuridad. Por ejemplo, al final de la película el personaje viaja en moto en plena noche y sólo vemos aquello que las luces del vehículo iluminan. Pero en esos planos, lo que está en luz es lo único que tenemos que ver, lo demás no es importante para la película. Es decir, se trata de un contraste total donde lo negro es verdaderamente ausencia de información, no hay nada ahí sucediendo, es sólo una cuestión plástica, en el más superficial de los sentidos.

En *Diabel* el contraste aparece entre dos zonas oscuras: sobre una primera oscuridad, se revela otra todavía más densa. La primera es la propia del protagonista, que parece acechar con maldad a sus víctimas mientras construye el más terrorífico de los planes, para luego darse cuenta de que la realidad de esas víctimas puede ser mucho más diabólica que la propia. Finalmente, en *Nowhere...* todo se funde a negro. El sin fin de imágenes que la película muestra sobre un mundo que sigue adelante después de la tragedia se revela finalmente como una serie de impresiones sin vida, petrificadas en la idea de muerte con la que avanza la voz en off. Es por eso que en la tensión que genera el montaje entre la imagen y la voz, es la última la que gana, quitándole a cada plano la posibilidad de decir alguna cosa diferente; no hay nada sobre la muerte que sea revelable, es el terreno de lo total desconocido, el lugar donde no hay imágenes posibles.

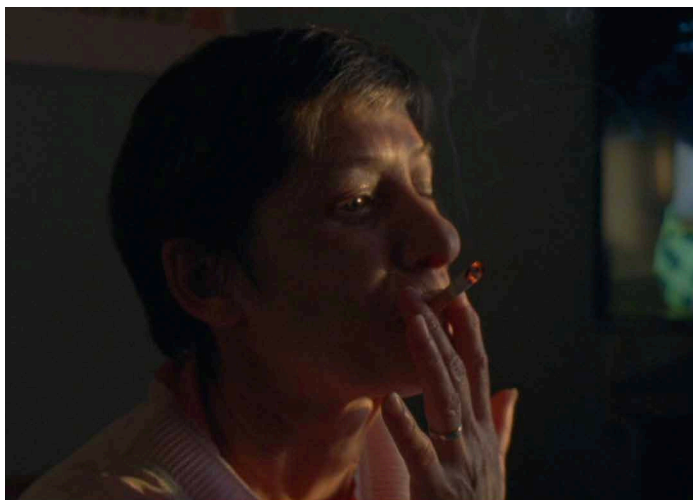
Errantes

En los intereses y recursos narrativos de estas cuatro películas también encontramos elementos que las llevan por diferentes caminos. *Podul de Piatra* es una película construida atmosféricamente, por el clima que generan sus planos oscuros, la casi ausencia de diálogo, la mezcla de idiomas, los ruidos de los animales, del campo y de la noche. *Diabel* en cambio tiene un montaje mucho más clásico, algo que ya nos indican sus primeros planos de las ventanas de los edificios, enmarcados en una especie de iris que indica el punto de vista de alguien que espía (y que luego corroboramos también de forma

clásica gracias a un contraplano de los ojos del protagonista). Además, es una película que juega con el ascenso y la caída de los géneros: su primera escena parece una película de suspenso (las ventanas antes mencionadas no pueden dejar de leerse en referencia a Hitchcock). Luego, la segunda escena parece convertir al cortometraje en una película de terror clase B. Pero después, todo eso se desarma y el montaje continúa con una serie de secuencias que se construyen entre la comedia y el drama. En definitiva, en toda esa mezcla está el intenso retrato de Polonia que hace esta película, el cual parece ser su principal objetivo más allá de su argumento en concreto.

En tercer lugar, *Sirira* sigue una estrategia similar a *Diabel*, aunque con planos un poco más abiertos cuya duración y tamaño no están necesariamente determinados por la acción principal de la escena (incluso en algunos momentos, la acción principal queda fuera de campo,

como el momento en que el protagonista intenta arrancarse el diente con la campana del templo, acción que queda mayormente en fuera de campo). Así, el tiempo y los espacios ganan una mayor importancia en esta película, a la vez que los espectadores tienen más libertad para recorrer estas dos dimensiones de la imagen. Finalmente, *Nowhere...* es una película construida por impresiones: imágenes de todo tipo, las que van desde detalles hasta planos abiertos de paisajes naturales y que en general siguen un ritmo muy veloz, es decir, son imágenes que se suceden unas tras otras en duraciones cortas. Esto hace que no haya demasiado tiempo para pensarlas más que a partir de su actualización en la siguiente. Sin embargo, este efecto impresionista del tratamiento visual es totalmente contrarrestado por la voz en off que las va uniendo, la cual construye un hilo narrativo concreto que le quita esa sensación de explosión que la película adquiere cuando nos olvidamos del texto.



Vislumbres errantes

En los últimos días circuló un video por redes sociales que capturaba una misteriosa luz plateada, un punto tan chiquito que podría haber pasado por el reflejo de algo contra el sol, si no fuese que el día ya estaba llegando a su fin y la luz sólo podía brillar así gracias a otro tipo de energía. En el video el punto se movía brillando hacia todos lados. Aparecía un segundo y al instante estaba en otro lado; así dos o tres veces hasta que dejaba de verse por completo. Videos “reales” de este estilo aparecen cientos todos los días, cosas así, chicas, que son atestiguadas en espacios cotidianos sin explicación, despertando el asombro de aquellos que el azar haya reunido por ahí. Si algo tienen en común estas cuatro películas es la búsqueda de este tipo de imágenes. Ir por imágenes de este estilo supone un tipo de mirada mucho más insistente, la cual implica una serie de recursos que se ponen en movimiento con el objetivo de estar atentos en el momento en que el azar decida aparecer. Recursos como, por ejemplo, el aumento de la duración de los planos, es decir, mirar por más tiempo o mirar de forma más lenta; también recortar la imagen hasta su detalle

más granuloso, o distorsionar los contrastes de su superficie; o incluso mirar más rápido, juntarlo todo en un flujo de imágenes que pasan sin poder registrarse por completo. En todas estas posibilidades de lo que se trata es de capturar cosas que están ahí sin mucha ostentación ni mucho secreto, algo así como priorizar la casualidad por sobre el misterio. En ese sentido, en *Podul de Piatra*, por ejemplo, es mucho más interesante el nacimiento del potrillo que intenta respirar solo por primera vez que el misterioso final que queda sin una respuesta concreta (¿se habrá transformado la protagonista en caballo?). En *Diabel* pasa también algo similar, ese personaje que en principio se presenta como un malvado queda reducido a un payaso cuando se encuentra con una vieja que en la apariencia de su inocencia exclama preferir ir al infierno antes que ir al cielo y estar sola. En ese mismo sentido, *Sirira* expone con un gesto cómico lo insignificante que puede ser nuestra fuerza y nuestro instinto de supervivencia al lado del resto de las cosas que existen en la tierra: tras numerosos intentos de la ciencia y del protagonista por combatir su dolor de muelas, la solución aparece finalmente de la mano del azar (y quizás, con la ayuda de un dios mediante). Finalmente, el suceso cotidiano más inexplicable aparece en *Nowhere to go but everywhere* y es la muerte. Ante ella, el protagonista se obsesiona por encontrar una respuesta, es esta búsqueda la que lleva adelante la voz en off. Sin embargo, en el otro costado de su propio montaje, la película prefiere aferrarse a lo que sí existe, a las imágenes que puede extraer del mundo, que son casi infinitas; plantea así su premisa: del otro lado de los grandes misterios están todas las cosas del día a día que suceden, y son mucho más interesantes.

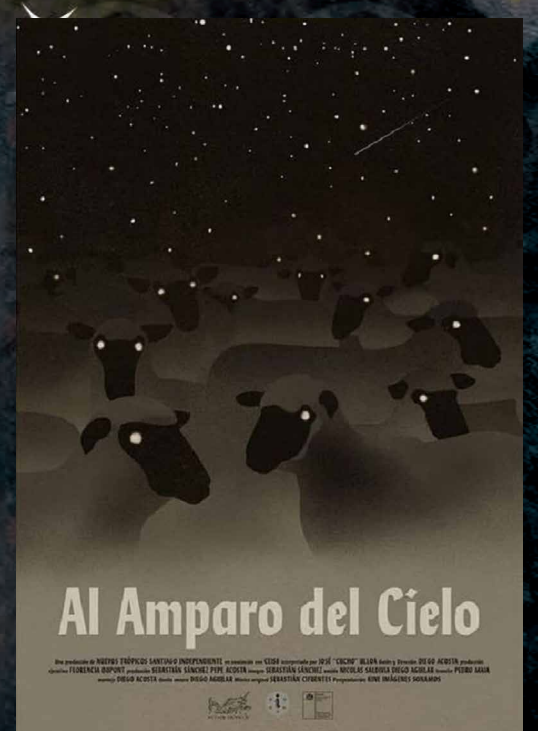
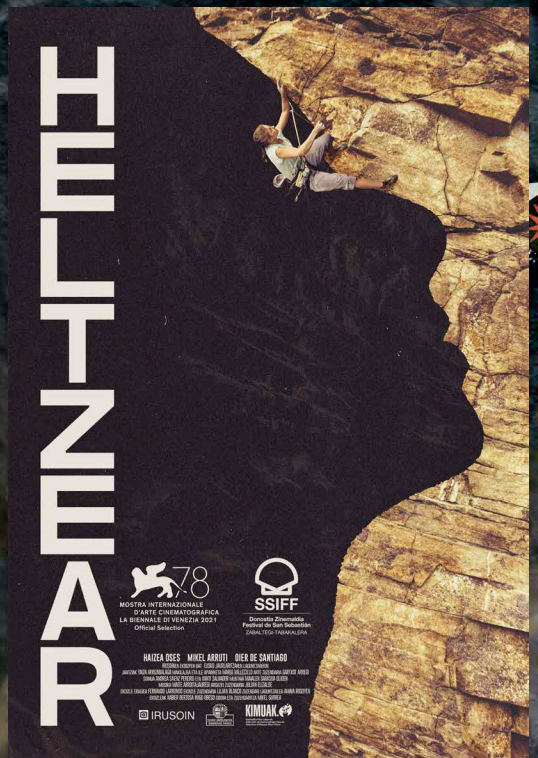
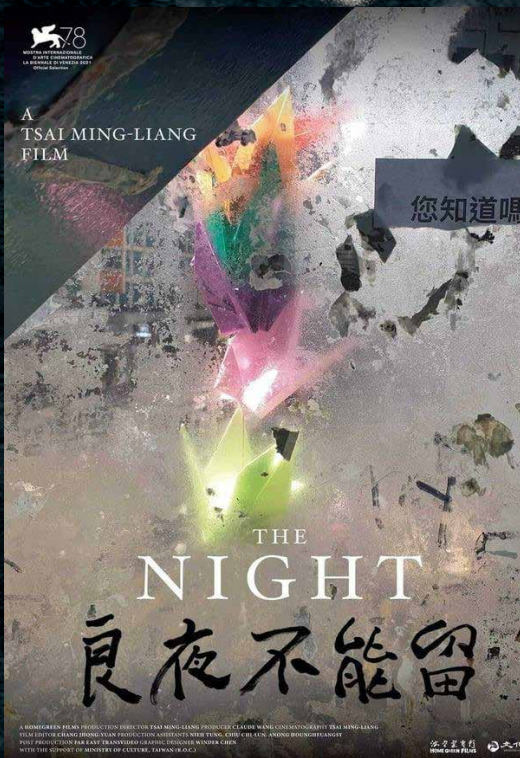
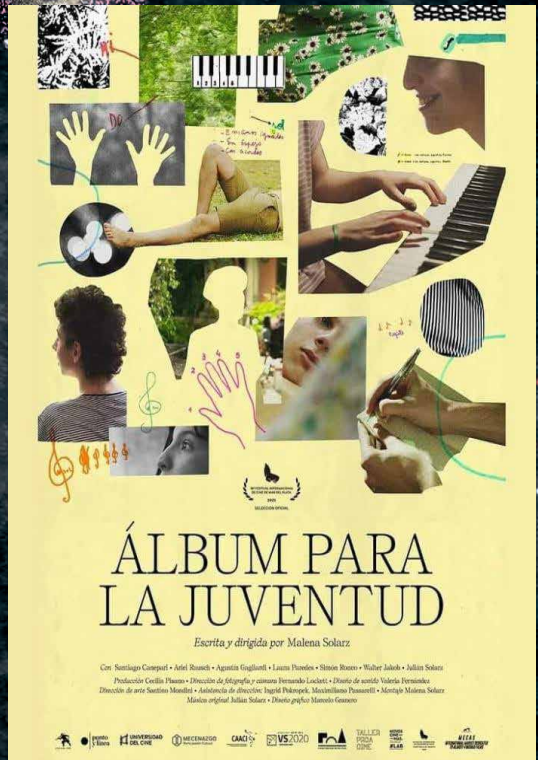
**FUNCIONES****Miércoles
septiembre 7**

Libros Antimateria / Medellín / 8:00 p.m.

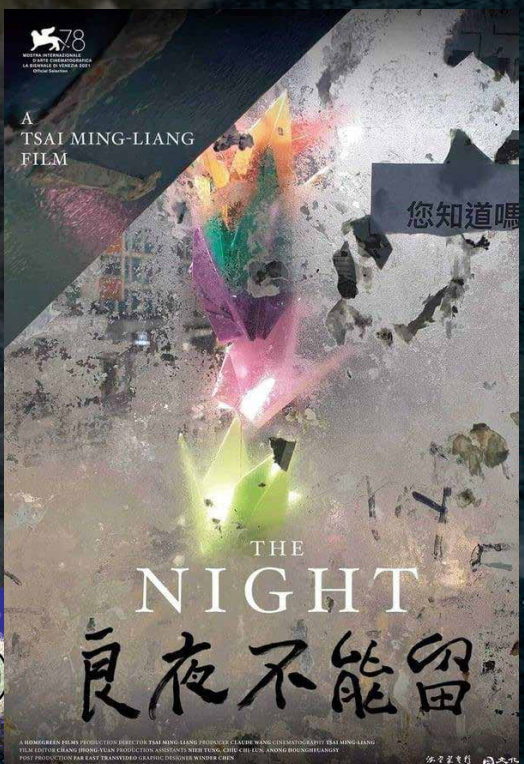
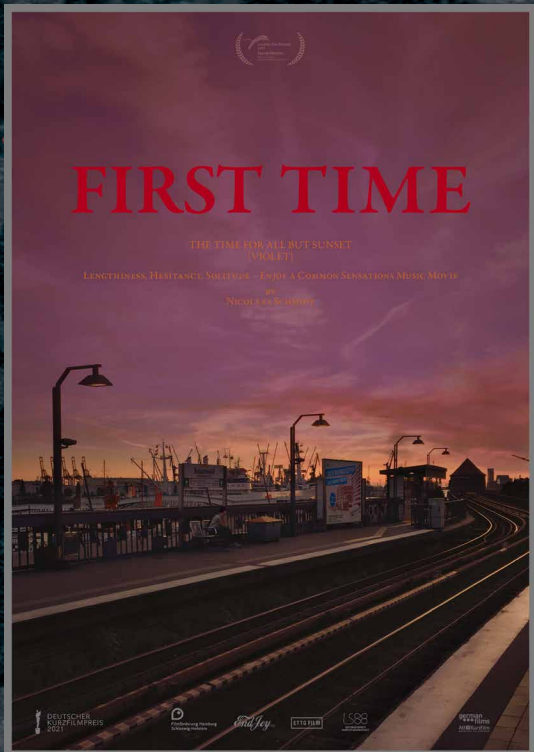


FESTIVAL
METROPOLITANO
DE CINE

SEGUNDA EDICIÓN



EN TU
ADN
HAY CINE
¡VÍVELO!



20
22

DOS GRITOS

POR EDUARDO CRUZ

El gran movimiento

Dir. Kiro Russo

El segundo largometraje de Kiro Russo se describe a sí mismo como una sinfonía citadina, y uno no puede más que estar de acuerdo. Es clara la referencia a algunas de las grandes películas del tipo, también es evidente el cuidado de su apartado sonoro y el manejo y transformación musical lograda a partir de la cacofonía típica de una ciudad. El sonido es su materia prima principal y, aun así, *El gran movimiento* (2021) es un filme que se desarrolla entre dos gritos que nadie escucha.



El primero de ellos es un grito sordo, el de una ciudad devorándose a sí misma, que toma forma a través del *zoom*.

El gran movimiento comienza como el registro de ese grito, en medio de lo que pareciera una expedición a una ciudad suspendida. El contundente primer plano muestra una metrópoli degradada, de altos edificios rojos y cientos de ventanas. Lo que parece una toma fija se revela como efecto de la distancia. Nos introducimos en la ciudad a través de sus cables. La cámara se aproxima un poco en cada plano, panea lentamente en busca de algo o de alguien. Se mueve casi al ritmo de la respiración. De pronto la vida aparece en forma de pequeñas siluetas que recorren el espacio, como hormigas. Cuando al fin nos acercamos lo suficiente, sus habitantes se nos muestran extraños; en el reflejo las cabezas se separan de los cuerpos, se vuelven extremidades.

Hay algo en las imágenes de Kiro Russo que nos advierten que debemos desconfiar. Esta ciudad es una trampa, como fauces abiertas con la intención de devorar a quienes decidan entrar. A ella llega Elder Mamani acompañado de un grupo de mineros en medio de una protesta que exige mejores condiciones laborales para su gremio y que deciden quedarse en la ciudad a buscar una nueva oportunidad, alejados de las minas por un rato. Su deriva por las calles los lleva al mercado, lugar en el que confluyen lo urbano y rural. Un espacio con mística propia, poco explorada por el cine y que Russo documenta de manera lúdica. A través del mercado la ciudad es la protagonista del filme, no solo por su cualidad sinfónica sino por su condición mutante, según la distancia con la que se mire.

El trabajo sobre el retrato del espacio en el que sus personajes se desenvuelven es una preocupación importante para el cineasta boliviano, algo que ya podíamos intuir en *Viejo calavera* (2016) pero que esta película confirma. En aquella cinta, que exploraba la vida al interior de las minas de Huanuni, había un segmento que presentaba el trabajo de los mineros con un montaje acelerado: tomas cortas, sonido estridente, sólo las máquinas destruyendo piedras, sin personas. Inhóspito. El recurso esta vez toma una nueva forma, el montaje en *El gran movimiento* distiende esa relación y presta atención a los detalles alrededor del mercado, concediendo a cada uno su propio tiempo y dándole una mayor importancia a la presencia humana. Como si se tratara de pequeños engranes dentro de una maquinaria mucho mayor, los locales, los trabajadores, la mercancía expuesta —desde la fruta

hasta la ropa interior—, son filmados durante el día entre el detalle y descuido de un recorrido a pie, pero montado al ritmo preciso para aproximarse a la representación de un espacio vivo, en constante cambio, que suena y luce diferente cada vez.

Desde su llegada a la ciudad, Elder parece desorientado, dice solo estar cansado pero le cuesta respirar, tal vez es mal de altura, supone, pero sus compañeros se burlan de él y lo descartan. En el mercado se cruza con Mamá Pancha, una amable anciana que atiende una verdulería junto a otras mujeres y que se presenta como su madrina, asumiendo la labor de cuidar de él. De todas formas, Elder y sus compañeros deambulan entre los locales, se emplean como cargadores y cuando cae la noche beben y bailan por ahí, para finalmente dormir en un precario refugio que comparten con otros locatarios. La vida en la ciudad no deja de ser pesada. Su raro padecimiento respiratorio lo tiene mareado todo el día, el médico que lo atiende no encuentra causa posible y le manda a descansar. Mamá Pancha cree que es obra del diablo.

En ese escenario aparece Max, un hombre mayor, un vagabundo habitante del bosque aledaño a la ciudad, y que baja a ella cada día. Max es un chamán al que las verduleras del mercado tratan con sorna pero que demuestra una sensibilidad peculiar. De entre sus sueños Max profetiza la destrucción de la ciudad, pero las personas que lo escuchan no lo entienden. Max pareciera ser el único que escucha tanto griterío. Mamá Pancha, desesperada, espera que él pueda sanar a Elder.

El segundo grito es un grito ahogado. El grito de Elder devorado por la ciudad, sin que nadie lo note. *El gran movimiento* termina con un grito post mortem que toma forma a través del montaje.

**Sábado
septiembre 3**

Cinemas Procinal Las Américas
Medellín / 7:40 p.m.

**Viernes
septiembre 9**

Centro Colombo Americano Sala 1
Medellín / 8:30 p.m.

FUNCIONES



Elder deambula e imagina. En el alcohol y el baile encuentra un corto alivio, pero no son suficientes y solo suman al estigma con el que ya vive. Se aísla. Un gigantesco perro blanco parece asediarlo, la noche lo llama con grandilocuentes números de baile. Russo establece una particular relación entre su objeto filmado, la ciudad de La Paz, con la angustiante falta de oportunidades que padece gran parte de la población de Bolivia (y de Latinoamérica). La enfermedad de Elder,

protagonista también de Viejo Calavera, es el resultado de una larga lista de injusticias que le atraviesan el cuerpo pero que también disminuyen su espíritu. Pero no todo es desesperanza. El movimiento es permanente. En el momento más crítico de su padecimiento, cuando el final es inminente, de su interior, a través de la boca, emerge una potencia liberadora y toda la fuerza mecánica se restablece en el montaje, vuelve la aceleración entre los planos y con ello también la fuerza vital de la ciudad. Con su grito mudo, Elder perpetúa la vida.

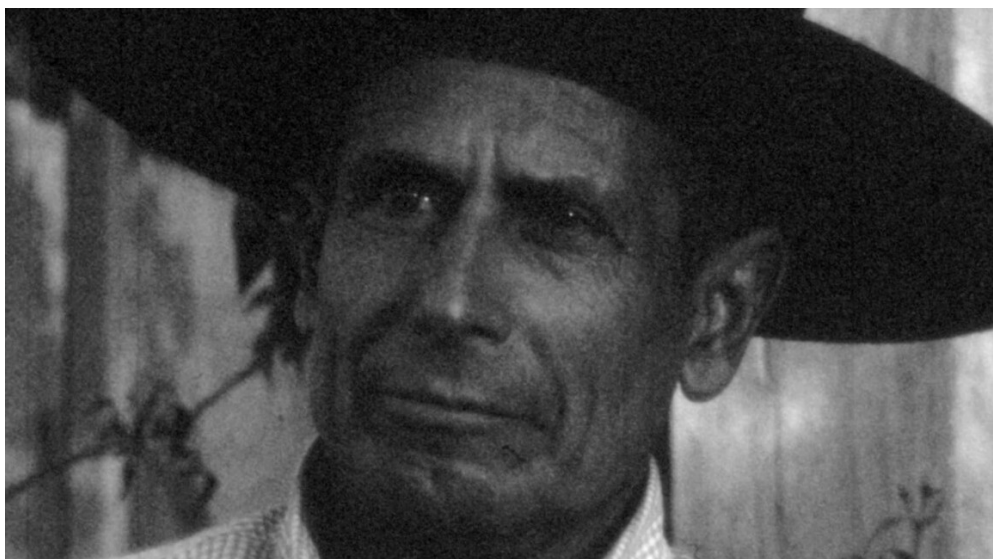
HACIA LAS MONTAÑAS APACIBLES

~
POR MÓNICA DELGADO

Al amparo del cielo *Dir. Diego Acosta*

Al amparo del cielo, primer largometraje del documentalista chileno Diego Acosta, es una obra sobre la densidad del tiempo. Diversos recursos expresivos permiten una reflexión sobre el paso del tiempo, que materializan la apariencia de las faenas en el campo, desde el imaginario liminal del hombre casi gaucho casi campesino, del arriero dedicado al traslado de ovejas en plena veranada y cerca de una urbe que apenas se percibe. Chivos, caballos, perros y algún depredador como parte de los participantes de este recorrido, a medio camino entre el film observacional y la reflexión onírica desde la materia alquímica del celuloide.

Ya dentro del documental latinoamericano (o incluso desde algunas ficciones) podríamos hablar del “subgénero del arriero”, donde personajes emprenden un viaje por las sierras como si se tratara de una oportunidad para realizar una mirada interior. Por un lado, como parte de una



parte de una herencia ancestral, de tiempos coloniales, pero también republicanos, de llevar ganado atravesando la cordillera como ecos de un pasado de trabajo, y por otro, como un acto que tiene aún componentes épicos, aunque pareciera que, bajo los ojos de Acosta, se huye de alguna fascinación del paisaje como en el western para acercarnos a la perspectiva de los personajes que se organizan como entes en constante movimiento.

A partir del seguimiento a un grupo de arrieros, el cineasta documenta un viaje en vertical, desde las estepas hasta las alturas de la Cordillera de los Andes, en un trayecto que se convierte en la materialización de la ilusión del paso de las horas (o de las semanas). Este tránsito desde las vías del

tren hasta los picos de la cordillera y sus cascadas es expresado desde las miradas de los hombres que emprenden esta labor anual de llevar a pastar a las ovejas a las alturas, pero también para ser trasquiladas y vendidas, o para cumplir con una hazaña discreta de conexión con el entorno. Por ello, el inicio del film, con el plano cercano del rostro de un arriero, plasma la intención de la mirada, una búsqueda observacional que define el tono de este trayecto. Así, Al amparo del cielo podría ser la evocación sublimada de un mundo pastoril perdido en el tiempo o la confirmación de que el tiempo actual y sus transformaciones apenas corroen este mundo de poderosa naturaleza y de hombres tranquilos.

Este registro de las acciones de trabajo conjuga un aliento bucólico, donde las texturas del 16mm, en blanco y negro, ayudan a transmitir, por momentos, un aura no realista, de abstracción, debido al uso también del *time-lapse*, para lograr escenarios y personajes atemporales, pero también vistos desde un terreno ahistórico, en la medida que todo lo que observamos parece estar determinado para la permanencia, para evitar la transformación de una modernidad que asoma casi imperceptible en algunas escenas: como aquel plano donde percibimos a lo lejos una autopista al final de unas vías del tren.

Diego Acosta, de la mano del fotógrafo Sebastián Sánchez, construye un mundo libre de realismo documental, ya que el acabado fotográfico, a partir del tratamiento de contrastes, de tensión del blanco y negro, y de sus variaciones o empalmes entre escena y escena (algunas tomas más neblinosas o contrastadas que otras) muestran la imposibilidad de un tiempo en devenir, fluido, estable, como río. Y más bien desde algunos recursos para envejecer el fotograma, de transiciones que permiten percibir la materialidad del celuloide, se muestra la evidencia de este paso abrupto, elíptico, trastocado del tiempo o como si se tratara de la elucubración de una travesía mental.



Al amparo del cielo es más bien un film que une la realidad con su impresión, que urde algunas correspondencias entre las miradas de los protagonistas con la huella de los paisajes, con lograr el alcance de las montañas, desde planos frontales y generales del entorno, que permiten captar la dimensión espacial en su inmensidad, donde los personajes apenas son un punto en medio del horizonte.

Otro modo a través del cual el cineasta construye esta idea de la abstracción de la expectación del arriero es desde el plano sonoro. El largometraje inicia con el texto de unos versos del poemario *El folletín del diablo* (1916-1922) de Pablo de Rokha: *Nunca jamás tuve otro techo/ que aquel que dan los cielos vastos;/ crío montañas en el pecho/ y en la cara frutos o pastos*. Esta cita poética es la única voz que brinda una identidad a los setenta minutos que dura el film, y plantea una simbiosis o comunión de campo y hombre. La película no tiene

diálogos ni monólogo alguno. Más bien es una obra donde la voz de los protagonistas no es necesaria, ya que se transmite desde la urgencia sonora: la del ambiente, de truenos, quejidos de animales o incluso del crepitar de los troncos que calientan pequeñas calderas. Los paisajes adquieren sentido desde los detalles sonoros, en composiciones o montajes musicales a modo de estertor sintético, que ayuda a hiperbolizar algunas atmósferas, y en algunos casos, para reforzar el paso del sueño a la vigilia.

Solo en un pasaje del film hay lugar para el color. Y esta irrupción asoma precisamente desde la forma del sueño, donde el entorno luce vivo, desde la textura del celuloide, donde la mirada puede acceder a otro tipo de contemplación: por ejemplo, a percibir la belleza de las flores (como la mirada de los cineastas experimentales naturalistas). Luego, despertar, en blanco y negro, o desde la idea de la vigilia como un retorno a la realidad del trabajo, de la cotidianeidad.

Desde una cuidada expresividad de la textura del 16mm, *Al amparo del cielo* (Chile, 2021) es una obra tributo, donde hay una fascinación por este viaje a las alturas, donde la tensión es expresiva, está en su forma, en este encuentro silente entre hombres y territorios, entre estepas y montañas. Desde la desaturación del color, se logra transmitir el clima otoñal en Colchagua, y también dar énfasis a la centralidad de los personajes -que se pueden percibir como figuras- en este trayecto que adquiere ribetes existenciales, a tal punto que solo el acto del nacimiento puede ser el epílogo de un estado cíclico del tiempo.

FUNCIONES
**Sábado
septiembre 3**

 Casa de la Cultura Miguel Uribe Restrepo
Envigado / 2:00 p.m.

**Domingo
septiembre 4**

 Parque Cultural y Ambiental Otraparte
Envigado / 3:00 p.m.

SEÑOR, TU AMOR ES FERÓZ

POR VALENTINA GIRALDO SÁNCHEZ

Thérèse

Dir. Alain Cavalier



Una imagen: Teresa y su hermana Celina juegan ajedrez en casa. Ambas hijas de un relojero. Escogen las fichas al azar. A Teresa le tocan las negras. Por azar otorgada la sombra.

Teresa, dirigida por Alain Cavalier desajusta la idea convencional de la hagiografía y nos presenta, en casi 500 tomas, la ternura y la violencia de una niña monja.

Yo crecí viendo imágenes de santos como una primera educación visual de la vida. Mujeres con rostros angustiantes, cuerpos flagelados y un profundo terror místico a esa cosa celestial elevada en el dolor, la carne abierta. Cavalier, mediante imágenes que parecen estampas, se acerca a la figura de Santa Teresa del Niño Jesús, la niña santa que se hizo santa en secreto. A lo largo de esta película, Teresa se escabulle, casi como jugando escondidas en la vida conventual de Francia del siglo XIX. Las imágenes claroscuros, esa primera educación visual, van tejiendo en este largometraje momentos sencillos que se acompañan con las cartas y poemas de Teresa. Los sueños, ese umbral y ese éxtasis de encarcelar el deseo por estar casada con Cristo se plasman en secuencias cortas: dejarse cortar el cabello, bañar a las hermanas, guardar silencio, coser.

Señor, tu amor es feroz, escribe Teresa.

Señor, tu amor es feroz y perverso. Violento.

Una de las hermanas le advierte a Teresa que no debería preocuparse por guardarse a Dios como monja, "Nunca conocerás al chico que

pueda satisfacerte. Él no existe." Las opacidades del deseo se desbordan y a la vez se contienen en una erótica del dolor en la que se alcanza la perfección con el sufrimiento.

Querida hermana, si te cuento mi sueño... Estabas matando a un mártir.

Un hombre te arrastró hacia el bosque.

Una imagen: Teresa se acerca a los pies de una monja muerta, prepara su cuerpo para su encuentro con el amado. Guarda su lágrima como amuleto.

Una cuchilla que rasga tinieblas y aperturas de lo oscuro, las monjas se flagelan, se castigan. Cavalier crea acontecimientos. Esta película fue estrenada en 1986 y revisitarla ahora sigue causando ese deseo enigmático de la mística religiosa, ese estar-al-filo-de. Entregarse a lo oculto porque es algo no visible. Señor, tu amor es feroz y maligno. Señor, tu amor hace de mi cuerpo una prisión perpetua. La representación del amor a Cristo que se manifiesta en un cuerpo hueco, un espacio propicio para dejar caber al sufrimiento es explorada por Cavalier desde una orilla que se aleja de lo explícito. Es casi como contar un secreto o jugar a escondidas con Teresa. La tragedia que se posa sobre el cuerpo. Aterrizando en la carne. Teresa tiene tuberculosis.

Te ví dejar el martirio con alegría, detuve mi respiración. Vimos un rastro de humo

elevarse hacia el cielo. Un pájaro cantaba. Dijimos, el sacrificio terminó.

Teresa es una mártir. Mi corazón late violentamente.

¿Y yo? ¿Partiría de mi dulce Teresa? ¡No es posible!

Algo me esperanza en encontrarte en tu felicidad.

La enseñanza de un Dios masculino que obliga a sentir el cuerpo con ardor, pienso en las monjas encerradas en conventos, en los votos de pobreza y de silencio. Sí, el amor del señor es feroz y es carnal. Pienso, nuestra lengua de serpiente, nuestro vientre castigado. Ser custodias de un secreto que se nos es prohibido, querer escaparse del cuerpo sintiendo dolor para ser merecedoras de la gracia celestial.

La película no muestra nada de esto, pues no emite juicios. Yo que la veo, no me puedo escapar, entonces emito juicios. Cavalier crea momentos que creo, una puede organizar como laberintos. Entre cada secuencia hay un espacio oscuro, y en cada espacio oscuro una puede tender sus trampas. Escaparse un poquito de Dios, de su amor feroz, de este ardor.

Una imagen: Las monjas reunidas en un círculo de costura. Una de ellas canta: “dame raíces o dame alas”.



Santa Teresa habla y se le caen las babas llenas de sangre porque es una mujer que tiembla por dentro, pienso. Ella va a morir de tuberculosis. Ella es un terremoto de aguas rojas, la leo. Cuando leo sus poemas, sus cartas o sus sueños, se revelan los temblores. *No veo nada después de la muerte. Una pared subiendo hasta las estrellas.* Pienso y me angustia, Teresa dice que escribir es como pescar, ella escribe lo que se le ocurre. Murió a los 24 años.

Fue canonizada en 1925 por el papa Pío XI, quien dijo sobre ella que “el Espíritu de verdad le comunicó y manifestó aquello que suele esconder a los sabios y a los prudentes para revelarlo a los pequeños”. Según el papa ella “fue dotada de tanta ciencia de las cosas celestiales para señalar a los demás el camino seguro de la salvación (...)”. Teresa fue canonizada por la claridad de sus palabras. Lo que escribió antes de morir se leyó como un mensaje divino. Pienso en la historia de Santa Teresa del Niño Jesús, en la película de Cavalier y en las imágenes que fueron la primera educación visual. Pienso en mi propio temor a Dios.

Señor, tu amor es feroz. La santidad es una perversión, el gozo místico es carnal, caníbal. La mujer bajo el hábito revela la intensa fiebre de la espera. La degradación corporal cercana al éxtasis de la muerte, el encuentro por el cual se ha guardado el deseo toda la vida. Sí, Señor, tu amor es feroz.

Estaba fuera en el campo. Un joven zapatero se arrojó sobre mí.

Puso su hacha sobre mi garganta. Estaba demasiado feliz como para escapar.

Pero él estaba demasiado débil y no morí. Se enfadó aún más y terminó

arrancándome los ojos. Me derrumbé, pensando, más, más...

Quería más, pero aún no estaba muerta. Envidié tu destino.

Habiendo soportado todos esos horrores... Me desperté,

dándome cuenta que fue solo un sueño

El sufrimiento como una vía para alcanzar la perfección religiosa. Deshacerse del cuerpo, esa cárcel terrenal. Excavar, excavar, excavar. Esperar encontrar lo divino, rasguñarle la alucinante carne a ese Dios invisible. Esta película está hecha de estampas, el aparato escénico del gesto me lleva de nuevo a mi propia manera de entender las imágenes de las santas.

El gesto expresa.

Es una gramática.

El gesto es también una prótesis histórica.

Estructural.

Pedagogía corporal del control.

El gesto en el rostro es la manifestación de una forma aprendida.

De niña aprendí a llorar viendo imágenes de vírgenes católicas.

Ellas lloraban igual que mis madres.

Corpopolítica colonial.

Me pregunto si mi rostro es mi rostro o solo es un rostro robado por las imágenes que he visto.

“Tienes que ser una buena mujer”, me decían.

Una buena mujer como la gloriosa virgen del cerro. La madre que llora.

Una buena mujer.

Los rostros de las vírgenes doloridas se parecen a los rostros de placer.

¿Serán el dolor y el placer un mismo juego de máscaras?

¿Cómo deshacerse del gesto?

Quitarse el rostro.

Desaprender el rostro.

Desdibujar el rostro.

Yo no quiero ser una buena mujer.



Una imagen: Cuando las monjas hablan con hombres se cubren la cara con un manto negro. El imaginario religioso que se dobla y en sus pliegues esconde un miedo que se satura, la perversión del deseo que se castiga amarrando cuerdas en el torso bajo los mantos. Teresa pide ser golpeada con ortiga. Una morbosidad que se cristaliza en la violencia. Para mi, que veo y escribo y veo y borro lo que escribí, y vuelvo a ver, y vuelvo a escribir, la idea del cuerpo lastimado me parece pesada y violenta. Sin embargo, en la película, Teresa se ve tan feliz. En sus poemas dice desbordarse de amor. Pienso en lo irresistiblemente prohibido. Muslos lacerados y prometerle el deseo a Cristo. Morir coronada por flores, vestida de novia. Volverse Santa por lo que una escribe.

Cavalier dispone imágenes, para mi es casi como un cruce de caminos. Las palabras de Santa Teresa son impresionantes, impresionantes y hermosas, llenas de

cilicios y disciplinas de sangre. Señor, tu amor es feroz y sus crónicas - todo lo que se ha escrito, las hagiografías de las santas- relatos morbosos del cuerpo abierto: disección y diarios llenos de sangre, sudor y babas.

*Buscamos a Jesús. Vamos al hospital. Lavamos las manos
y los pies de los enfermos. Entre ellos hay un leproso. Sus manos están podridas. Los lavamos a ellos también. Entonces bebemos el agua que usamos para lavarlos. Nos inunda tan dulcemente que volvemos alegremente todo el camino de regreso.
Una escama de la piel de las heridas del leproso... se desliza dentro de mi boca. No la escupo.
La trago. Siento como si estuviera comulgando.*

Una imagen: El cuerpo lacerado a puertas de la gloria divina, una monja bebe el esputo virulento de Santa Teresa.

FUNCIONES

**Viernes
septiembre 2**
Cinemas Procinál Parque Fabricato
Bello / 7:00 p.m.

**Miércoles
septiembre 7**
Cinemas Procinál Las Américas
Medellín / 6:40 p.m.

PERSONAS NATURALES

POR RODRIGO GARAY YSITA

La pasión según Berenice
Dir. Jaime Humberto Hermosillo

Seguramente lo he leído en algún lado. Ha sonado en algún programa de televisión o lo ha dictado algún profesor de mi escuela primaria en alguna clase de letras o literatura: "el fuego del amor". O, peor, "las llamas de la pasión". Algo semejante suena en mi cabeza como un cliché, como una frase armada de lenguaje pseudopoético. Pero en *La pasión según Berenice* (1976) esta construcción retórica de pacotilla es casi literal: las llamas de la pasión quemaron a alguien. También es literal otro cliché de los despechados, el de las cicatrices que dejan las relaciones pasadas, las más tormentosas y fantasmales. Pero aquí alguien tiene una

cicatriz palpable, a la vista de todos, como recordatorio de un pasado recóndito. Esa alguien se llama Berenice. La interpreta Martha Navarro. Y esa cicatriz es grande, le perfila la cara.

A Berenice la está cortejando un médico galán interpretado por Pedro Armendáriz Jr. Se llama Rodrigo. Después de lograr una cita con la protagonista, Rodrigo alaba la cicatriz que baja desde la sien hasta la mejilla de Berenice y usa un argumento ridículo que repetíamos algunos fanfarrones de mi preparatoria para decir que no nos gustaban las niñas con maquillaje, que preferíamos a las personas naturales que aceptaban su apariencia así tal cual. Rodrigo es como la caricatura de un alma libre que odia los espacios cerrados y artificiales, que se baña desnudo en los ríos, que desprecia el matrimonio y goza del amor sin ataduras.

Ojalá toda la descripción de este novio espontáneo pudiera acercarnos a quien Berenice es en realidad, aunque sea por oposición, pero solo nos aleja más de ella. El personaje de Martha Navarro está cerrado de entrada. Oculta algo. Se maneja a sí misma con



la rectitud de una abadesa, pero canaliza un deseo carnal mediante Rodrigo. Parece estar enamorada, pero confiesa sentimientos de odio y rabia, no de amor. Berenice, a su manera, es también un poco fanfarrona. Usa al médico como si fuera un hombre de juguete. El pretendiente solo es un medio para que la mujer expulse el descontrol que lleva dentro y que, de otro modo, en un espacio tan estático como



Sería un exceso decir que la trayectoria dramática de Berenice se asemeja a la de la propia carrera como director de Jaime Humberto Hermosillo (al menos en cuanto a expresividad y arranques de explicitud carnal se refiere), pero quizás deberíamos permitirlo para hacer una figura: una figura de explosión. Por un lado, Berenice pasa de ser un encierro de sentimientos puramente pasionales —pero tan subyugados que solo se pueden representar por símbolos (en este caso, el fuego que se come la crin de un caballo blanco en un sueño)— a ser un vehículo de la destrucción real y tangible al final de la película. Por el otro, desde las primeras películas, Hermosillo exploró un lado erótico del imaginario mexicano de su época, pero con cierto control de los ardores de sus personajes. *Idilio* (1977), cortometraje que dirigió un año después de *La pasión según Berenice*, es un ejemplo conciso de ello: adaptando el relato homónimo de Guy de Maupassant, el corto traslada un encuentro fortuito entre dos campesinos a la sierra mexicana. Ella es una nodriza que no ha amamantado en más tiempo de lo que debería, por lo que su cuerpo sufre, y él es un hombre desamparado que lleva varios días sin comer. Ambos esperan un tren, ambos terminan por saciar las necesidades del otro en un cuartito vacío. El plano donde ella amamanta a este campesino desconocido no podría ser más explícito, pero el corto en su entereza es en realidad un ejercicio de tensión sexual en donde el erotismo entre cuerpos ajenos se transmite al espectador a cuentagotas y de manera casi inocente. Muy distinto sería, una década y unos años más tarde, el acercamiento frontal a la sexualidad de Virginia, Marcelo y Santiago en el díptico *La tarea* (1991) y *La tarea prohibida* (1992), donde el sexo y los cuerpos están (a falta de mejor término) liberados.

Después de la figura anterior, lo que podría decir con menos recato es que este simil entre la explosión emocional de Berenice y la explosión sexual de las películas de Hermosillo es un punto de partida justo para explorar la obra del aguascalentense e hilar una cronología de pulsiones discretas y sexo reprimido, de la tradición provinciana contra el mito de la Ciudad de México o de los gestos transformados y encarnados en sus actrices, desde Martha Navarro hasta María Rojo. Un esquema lógico, como en toda cartografía cinéfila que gire alrededor de un auteur. Quizás entonces lo verdaderamente interesante sería andar ese camino al revés cuando se mira el trabajo de Hermosillo: ir del exceso a la contención, de la explosión de las pasiones a la frugalidad del fuego en un sueño; de lo complicado a lo simple. *La pasión según Berenice*, después de tantos

la casa de su madrina, doña Merceditas (el escenario principal del filme), no podría. Ese descontrol está envuelto en misterio (por recurrir a otro juvenil cliché de clichés): el misterio de un exmarido muerto en un incendio. "Volviste a soñar con el fuego, Berenice", declama doña Merceditas en los primeros minutos.

años en reversa, después de la fama de *Matinée* (1977) o *Doña Herlinda y su hijo* (1985), o de las controversias y excentricidades finiseculares de *eXXXorcismos* (2002), contiene la seducción en silencio. Sugiere el desastre con pequeños gestos, demuestra el arrebato con un desdén que definitivamente no se encuentra fácilmente en los tiempos que corren (tanto en México como en la escena del cine internacional).

Hasta la magia más romántica y secreta es simple en esta película. El día que se conocieron, Berenice invocó el amor de Rodrigo en una especie de rezo modesto, a solas, sin velas ni cantos ni tambores palpitantes, y sin el arrebato de los gestos coreografiados por las brujas de alguna secta olvidada del folclor mexicano. El conjuro de Berenice ocurre en un plano sencillo, de hombros hacia arriba, fijo, donde la mujer amante (o la mujer que odia, depende de la perspectiva) invoca su destino con palabras valientes dirigidas hacia lo invisible: "Lo voy a tener, juro que lo voy a tener".



FUNCIONES

**Sábado
septiembre 3**

Cinemas Procinal Las Américas / Medellín / 5:30 p.m.

**Jueves
septiembre 8**

Centro Colombo Americano Sala 2 / Medellín / 4:30 p.m.

**Martes
septiembre 6**

Cinemas Procinal Las Américas / Medellín / 6:40 p.m.

**Viernes
septiembre 9**

Fundación Diego Echavarría Misas - Centro Cultural y Educativo Itagüi / 6:30 p.m.

SINFONÍA DE UNA CIUDAD: LA COTIDIANIDAD ES TODO UN ACONTECIMIENTO

POR DAVID GUZMÁN QUINTERO



“Creo que el cine es un modo narrativo que está absolutamente colonizado por lo que podemos llamar el pensamiento blanco de la clase media-alta. En el mundo, no solamente en Argentina. Y no representa suficientemente la enorme diversidad que es este planeta a nivel humano. Y esa falta de representatividad lo vuelve un lugar muy pobre.”

Lucrecia Martel

Pahokee

Dir. Ivete Lucas y Patrick Bresnan

Florida, ese estado al que llegaba Jon Voight con un moribundo Dustin Hoffman. Miami, esa ciudad a la que llegó Tony Montana a hacer de las suyas. Playa, sol, un verano sempiterno y albergue de millones de inmigrantes, Florida ha sido hasta ahora vedado del retrato juicioso de algún cine. Lo que ha llevado a la construcción de un tejido de imaginarios intersubjetivos maniqueístas que asocian este territorio inmediatamente a: (a) la marginalidad o (b) el vacacionero por excelencia de la burguesía latinoamericana. Opuesto a la imposibilidad de imaginarse *Rodrigo D: No futuro* (1990) en otro lugar que no sea Medellín o *Chungking Express* (Chung Hing sam lam, 1994) en otra ciudad que no sea Hong Kong, Florida ha tendido a servir únicamente como un terreno fértil para la representación conveniente del sexo, las drogas y el rock & roll.

En *Pahokee* (2019), de entrada, es importante señalar la importancia en la descentralización espacial del relato al ubicarnos no en la ciudad principal del estado, sino en el pueblo que da nombre al filme, un pueblo de un poco más de seis mil habitantes. Partiendo de allí, Patrick Bresnan e Ivete Lucas nos proponen una salida a estos prejuicios: por un lado, nos sitúan en un pueblo agricultor, donde la juventud va al colegio en las mañanas y trabaja en cafeterías y restaurantes locales por las tardes. Mientras, la trama principal abraza un hecho multicultural policéntrico a través de un retrato intercomunitario.

Y esto es algo que hay que coger con pinzas, pues estaría cometiendo una atroz equivocación quien piense que el racismo y la xenofobia es algo propio exclusivamente de la época griffithiana de principios del siglo pasado o de los westerns de John Ford. En Estados Unidos sigue enaltecándose cada vez más el rol del *White Anglo Saxon Protestant* (Blanco anglo parlante y protestante) como imagen del bien y lo correcto. Y es aún más preocupante cuando el discurso imperante que protege una “raza pura” (i.e., gente blanca, rubia, ojazul y, sobre

todo, estadounidense) se ha visto respaldado, por un lado, por amplios sectores de la población gringa (306 sobre 538 fueron los votos alcanzados por Trump en el 2016, con un discurso abiertamente xenófobo) y, por el otro, por el mismo cine: el veterano republicano Clint Eastwood recién el año pasado estrenó *Cry Macho* (2021), un filme (no sobra decirlo: desabrido, facilitista y, paradójicamente dados los años de trayectoria del director, imberbe) que coincide directamente con estos discursos, con diálogos como el de Milo (el mismo Eastwood) a Rafo (un niño mejicano): “Tu madre dice que robas cosas, como autos. Si en los Estados Unidos tocas el vehículo de alguien, vas preso”, como si el hurto y la delincuencia común fuese algo intrínseco a los latinos. Como sea, el estereotipo de mejicano evoluciona siempre en vía opuesta a la del prototipo gringo. Y el público, sin darse cuenta, queda vulnerable ante la irresponsabilidad de los realizadores. Por eso es importante hablar de *Pahokee*, el segundo largometraje de Lucas y Bresnan.

Siguiendo lo mejor de la herencia del cinéma vérité, empleando un ascetismo estético sublime, la cámara prudente, discreta y permisiva de Lucas y Bresnan, recorre momentos específicos en el diario vivir de una población rural en el marco de la graduación del colegio local. Este relato abre la brecha que permite goce en la apreciación de lo cotidiano. Nada que ver con la manipuladora estrategia sobre la que se cimenta la narrativa tradicional. Y es eso lo que profesa *Pahokee*, lo que lo hace tan encantador. Es un relato despojado de cualquier charlatanería intelectualoide (tanto de cine comercial, como de aquel maldenominado “cine culto”), que pretenda complejizar lo simple. *Pahokee* halla la belleza en una graduación, en una tienda, en un simple atardecer o en los campos arados por el campesinado. Es como si Lucas y Bresnan dejaran la belleza a disposición de la gente que la habita.

Primero Pahokee, después Pahokee

Desde *The send-off* (2016) es rastreable una evolución en los intereses estilísticos y temáticos de la dupla Bresnan-Lucas. En este corto, se marca el fin de una etapa representada en la graduación. La adultez mira con nostalgia a sus niñas convertidas en mujeres. La juventud se pone bella para el evento: los chicos van a las barberías y las chicas lucen sus vestidos de lentejuelas y sus cabellos trenzados. Hay una exposición desprevenida de la esperanza que yace lejos de su terruño, pero también es una exposición de lo jovial, de la fiesta, del coloquio, de la cultura hip hop. Todos estos campos semánticos los veremos nuevamente en *Skip Day* (2018), sobre un día en la playa después de la graduación. Entre estos dos trabajos (*Send-off* y *Skip day*), está *The rabbit hunt* (2017), dirigido únicamente por

Bresnan, una exposición cultural sobre una práctica tradicional en *Pahokee*: la caza de conejos.

Pahokee es, pues, una extensión de tres cortos anteriores que ya iban encaminados a hacer la radiografía cultural de un pueblo. Es este antecedente prueba de que la observación prudente que es el segundo filme de largo metraje de Bresnan y Lucas, es producto de una convivencia con su gente en su territorio. Lo que vemos en *Pahokee*, como en los anteriores trabajos, es solo el resultado de un acercamiento empático, libre de prejuicios, hacia la cultura que retrata. Sin un ápice de ofensa, digo que, en esencia, los tres cortos y el largo son lo mismo: es como revisitar la filmografía de Ozu: hay una reinención sutil entre un trabajo y otro.



Ahora, encuentro menester hacer tres anotaciones precisas respecto a los componentes narrativos de *Pahokee*.

Lo primero es que, como en sus trabajos cortos, *Pahokee* se limita a la exposición de un universo que existe en la distancia. Los únicos momentos en los que nos acercamos a la intimidad de algunos personajes, son unos que parecen haber sido sacados de historias de redes sociales; o sea, son grabados (evidentemente) por las mismas personas. Pero no solo eso. También rechaza el costumbrismo (fomentado en gran parte por el clasismo citadino) de la representación pueblerina como aldeas decimonónicas. Este colegio cuenta con lo mismo que los colegios *puppies* de Disney: equipo de fútbol americano (cuyos partidos cuentan con locutores) y su respectiva barra de porristas, baile de graduación, coronación de reinado y paseo en carroza por el pueblo de Ms. y Mr. Pahokee High School, acompañado por su respectiva banda marcial; al triunfo del campeonato intercolegial de fútbol americano, le sucede un cubrimiento televisivo; al baile de graduación llegan los carros extravagantes, las chicas en vestidos despampanantes y los hombres en sus trajes de gala.

Lo segundo es que si bien hay, como lo mencioné más arriba, un hecho multicultural, también es cierto que parece haber una segregación entre estas personas: el campesinado parece ser una alternativa desesperanzadora para la juventud, negra y latina, que no vaya a la universidad; y estas, al mismo tiempo, parecen no cruzarse en algún momento. Sin embargo, comparten un rasgo común: una incertidumbre respecto al porvenir.



Bresnan y Lucas hacen un retrato sobrio de *Pahokee* siguiendo a sus protagonistas: Na'kerria, una porrista, salida del estándar patriarcal de belleza que nos ha brindado el cine históricamente, que pierde el reinado de belleza del colegio; la esperanza de un horizonte al sur de Florida, fuera de su natal pueblo, por parte de BJ; la angustia por pasar a la universidad de Jocabed; y la cándida paternidad precoz de Junior, un joven que parece ser el único que se encarga de su hija. Estos y estas jóvenes coinciden en la transición entre el colegio y la desesperación silente del rumbo por seguir.

El tercer aspecto a reiterar es lo escueto que es el relato respecto a sus recursos narrativos: estructura episódica, montaje lineal, fotografía correcta, carencia de música extradiegética. Lo bello de *Pahokee* es que no pretende la belleza, y si encuentra un momento visualmente bello (en composición o iluminación) será por coincidencia, pues la

¹ Valga hacer notar la diferencia entre los planos que abren los filmes (cortos y el largo) en *Pahokee* y *Roadside attraction* (2017), que se posiciona en Southern Boulevard, Palm Beach County. Mientras los de los primeros son siempre bucólicos y rozan con lo celestial (manga, pradera, lago, tierra), el del segundo abre directamente en una autopista.

² La multiculturalidad debate la idea eurocéntrica de que una sola raza puede "detentar el monopolio de la belleza, la inteligencia y la fuerza", según Aimé Cesaire.

belleza yace en el retrato per sé y el filme es solo su elocuente medio expresivo. Quizá lo único en lo que el artificio cinematográfico interviene, es en el montaje, cuando alarga la duración de los planos hasta una inscripción paciente que invita a la contemplación de un amanecer o del simple goce de escuchar música.

Este es un relato que aprecia la rutina.

Y ahora, ¿qué hacemos?

Quizá, igual que sus acompañantes en el pueblo, es el fin de una etapa para Lucas y Bresnan. *Happiness is a journey* (2021), un corto posterior a *Pahokee*, nos deja entrever unas nuevas búsquedas por parte del director y la directora. Sea lo que sea lo que él y ella nos deparen después de *Pahokee*, nos queda la certeza de una capacidad de acercamiento pocas veces vista. Por ahora, después de ver estos trabajos en *Pahokee*, uno queda con una sensación muy similar a la que se queda después de ver uno de los trabajos menos conocidos de Billy Wilder (como guionista), dirigido por Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer y Rochus Gliese: *Gente en domingo* (*Menschen am Sonntag*, 1930). El saborcillo de haber pasado una temporada allí y, claro, el agotamiento melancólico de volver a casa después de haber sido absorbido por ese calor, golpeado por ese solazo, de haber visitado los campos, las casas, las peluquerías, los comederos locales, las escuelas, de haber sido testigo de la tradicional caza de conejos, de haber visitado las familias y haber sido invitado a cenar, de haber convivido con la presencia lejana y constante de los agricultores y agricultoras, de haber transitado esas calles veraniegas, de haber ido de paseo por la playa con un grupo de amigos. Hay algo familiar en estos filmes, un no-sé-qué que emana de las fachadas y las personas, que uno siente como si estuviese recorriendo un lugar que ya recorrió. Estos filmes son como volver a abrir un álbum familiar o revisar los videos de hace años del celular. Queda un sabor a melancolía a pesar de que no conocemos a los personajes. O quizá sí que los conocemos. Quizá los hemos visto de pasada y recién ahora podemos charlar un rato con ellos. Uno se conmueve porque los relatos apelan a lo más profundo



de nuestras fibras emocionales: al recuerdo, a la visita, al chisme, al tránsito, a la camaradería, a la época de colegio. Hay una carencia deliciosa de la sensiblería manipuladora a la que a veces uno puede acostumbrarse.

FUNCIONES

**Viernes
septiembre 2**

Cinemas Procinal Parque Fabricato
Bello / 1:30 p.m.

**Viernes
septiembre 2**

Parque Cultural y Ambiental Otraparte
Envigado / 3:00 p.m.

**Domingo
septiembre 4**

Centro Colombo Americano Sala 2
Medellín / 7:00 p.m.



Puma
Puma concolor



Escanea este código y conoce La Ruta del Puma, una serie sobre un animal rescatado por el CAV del Área Metropolitana del Valle de Aburrá.



Futuro sostenible

Los animales merecen
vivir en
libertad

PRESENTADO POR:



GRANDES ALIADOS:



PATROCINADOR:



FESTIVAL
METROPOLITANO
DE CINE

SEGUNDA EDICIÓN

EN TU
ADN
HAY CINE
¡VÍVELO!

20
22