



AMBULANTE
la revista

CONTENIDO DOSSIER

El *dossier* de esta edición de *La Revista Ambulante* se centra en la programación de la Gira de Documentales 2020. Para aproximarse a las películas emplea diversos géneros como epístola, crónica, ensayo, reseña, ilustración y entrevista, entre otros, evidenciando las múltiples posibilidades formales que existen en la recepción e interpretación del cine.

- 1 **Carta editorial**
PAULINA SUÁREZ
- 2 **Notas sobre la programación**
EQUIPO DE PROGRAMACIÓN
- 4 **Ser periodista en México**
Entrevista a Carmen Aristegui
LEOPOLDO MALDONADO
- 8 **Razones para pernoctar en las calles.** Sobre *Que sea ley*
YOLANDA SEGURA
- 10 **Otros desconocidos**
ANA EMILIA FELKER
Quiromancia
ATENEA CRUZ
Sobre *Ficción privada*
- 12 **Citas de directores**
- 14 **Fusión por atracción mutua**
Entrevista a Arnau Gifreu sobre nuevos modos de navegar el documental
ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO
- 16 **“Nunca me ha interesado el realismo, me interesa crear mis propias realidades”.**
Entrevista a Tracey Moffatt
XIMENA SUÁREZ

- 17 **Identidad y pertenencia afrolatina en México**
TATIANA GARCÍA ALTAGRACIA
- 18 **Vestigios de historia:**
el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo
DAVID WOOD
- 19 **Ambulantito**
Cine, juego y pensamiento divergente
ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO
- 21 **Inteligencias artificiales no tan artificiales**
HORACIO WARPOLA
- 22 **Fue en el baño de un cabaret**
Experiencias e intimidades compartidas en *La Mami*
LAURA G. GUTIÉRREZ

Reseñas

PULSOS

- 23 **Retiro**
ALONSO DÍAZ DE LA VEGA
- 23 **Carne | A los once**
JESSICA OLIVA

RESISTENCIAS

- 24 **¿Qué les pasó a las abejas?**
RAFAEL GUILHEM
- 24 **Colectiv**
PAULINA SUÁREZ

INTERSECCIONES

- 25 **Esperando el carnaval**
MARÍA CAMPAÑA RAMIA
- 25 **Quijada**
ARANTXA LUNA

CARTA

editorial

“Un pueblo, una familia, una hija, un toro que matar, ocho padrinos, dos días de fiesta, seis chambelanes, 850 invitados... y todo por sus XV años”. Estas líneas resumen la trama de *XV en Zaachila* (Rigoberto Perezcano, 2002), documental que registra los preparativos de un majestuoso y disparatado festín en los valles centrales de Oaxaca. La ópera prima de Perezcano formó parte de la edición inaugural de la Gira de Documentales, aquel viaje iniciático de 2006 que abrió camino para lo que hoy es *Ambulante*. No mataremos un toro para nuestros quince años, y los chambelanes salen sobrando, pero sí festejaremos durante setenta días seguidos en ocho estados de la república. ¿El baile principal? Un programa centelleante de más de cien largometrajes y cortometrajes documentales preparado para el invitado especial: nuestro público. Y para darle un espacio no solo al festejo, sino también a la memoria, proyectaremos nuevamente *XV en Zaachila* como parte de *Retrovisor*, la sección dedicada al archivo.

Sin duda, este ha sido un año de festejo para nosotras: *Ambulante* fue uno de los siete galardonados de la edición 2019 de los Premios Príncipe Claus de los Países Bajos, que reconocen y celebran a individuos y organizaciones visionarias cuyas acciones han tenido un impacto importante en la vida cultural de sus países. El galardón honró el compromiso de *Ambulante* con “el cine documental como medio para generar conciencia y buscar soluciones a cuestiones sociales”, así como sus “multifacéticas aportaciones a la cultura cinematográfica de México”. Este premio fue un reconocimiento a quince años de trabajo comprometido de parte de colegas, colaboradores, la comunidad del cine documental, nuestros estudiantes de *Ambulante Más Allá* y de los voluntarios que hacen posible la Gira.

Los Premios Príncipe Claus reconocieron a artistas y organizaciones lideradas por mujeres, como es el caso de la nuestra, pero más allá del equipo que conforma *Ambulante*, nuestro mayor anhelo sigue siendo incorporar el aprendizaje que hemos hecho desde los distintos feminismos para articular alianzas e impulsar narrativas fuera de la lógica patriarcal. En este sentido, la programación pone en primer plano el cine realizado por mujeres, a través de un enfoque doble dedicado al trabajo de Tracey Moffatt y Peggy Ahwesh (como parte de la sección *Injerto*); y mediante los programas de *Ambulante Más Allá* y *Pulsos*, conformados en su mayoría por filmes dirigidos o codirigidos por mujeres. Más que una “apuesta”, se trata de un esfuerzo continuo y profundo orientado a diversificar el ecosistema del cine documental, a impulsar las vanguardias feministas y descolonizadoras, y a participar en la emancipación del deseo y la imaginación de las mujeres.

Y así llegamos a los quince de *Ambulante*, con ganas de compartir la exaltación, intensidad, y ebriedad emotiva de una gran fiesta. Nunca me bastará el espacio para agradecer a todas y todos los que han colaborado en esta organización durante una década y media. Para las que estamos presentes, es un honor y privilegio formar parte de *Ambulante*. Agradezco a los fundadores y aliados que han confiado en mí como directora general por cuatro años. Gracias al equipo que trabaja día a día para construir una organización comprometida y plural, y en especial a las geniales programadoras de esta edición.

¡Felices quince, *Ambulante*!

POR PAULINA SUÁREZ,
DIRECTORA GENERAL DE AMBULANTE

NOTAS SOBRE LA

programación

POR EL EQUIPO DE PROGRAMACIÓN

Tránsitos

es el tema central de la Gira de Documentales 2020, en la que festejamos nuestro decimoquinto aniversario. Este eje nos permite una doble mirada: la primera en retrospectiva sobre el camino andado y la segunda hacia el futuro, para imaginar los nuevos escenarios del cine documental en la tercera década del siglo XXI. A su vez, nos remite a los devenires del documental como género cinematográfico: de su situación marginal a finales del siglo pasado, a su posición actual en la vanguardia de la experimentación audiovisual.

Además de su dimensión temporal, Tránsitos se refiere a la naturaleza itinerante de la Gira que cada año recorre diversos estados de nuestro país. Tránsitos evoca movimientos, cambios, flujos, desplazamientos; implica una postura crítica frente a lo estático, contra las categorías estables, definiciones cerradas y clasificaciones absolutas. Al abrazar este concepto manifestamos nuestra inclinación por las intersecciones, por todo aquello que trasciende fronteras. Tránsitos reafirma la vocación de Ambulante como un festival transnacional, transcultural, transdisciplinario, transgeneracional, que apuesta por la transversalidad y la transformación.

Esta edición, los documentales mexicanos ocupan un lugar central en nuestra programación, y dan cuenta de la madurez que ha alcanzado el género en los últimos quince años. Hoy en día, mujeres, indígenas, poblaciones afro, transgénero y jóvenes toman la palabra, hablan por sí mismas y nos interpelan a través del cine. Esta descentralización de las miradas se ha desarrollado en paralelo con la trayectoria de Ambulante, indiscutible testigo y cómplice de estos tránsitos en nuestra cultura audiovisual.

PULSOS

Contiene trabajos de autores consolidados, así como óperas primas de nuevos documentalistas, tanto largos como cortometrajes. La sección en torno a México refleja el crecimiento del cine realizado por mujeres, sobre temáticas de género, con perspectiva femenina y feminista. También incluye películas sobre poblaciones afromexicanas, indígenas y migrantes, que conforman un sugerente repertorio de regiones y problemáticas. Otras secciones que reúnen documentales mexicanos son Ambulante Más Allá y Coordinadas.

AMBULANTE MÁS ALLÁ (AMA)

Este año presenta seis cortometrajes que abordan temas como la pubertad, la educación indígena, el abandono del campo, la tercera edad, la diversidad lingüística, los movimientos sociales, la resiliencia y la sororidad.

COORDENADAS

Sección dedicada a las producciones y a las problemáticas propias de las regiones que visita la Gira; un punto de encuentro entre la comunidad cinematográfica local y sus públicos, para discutir y ver en pantalla grande realidades de relevancia regional.

INTERSECCIONES

Reúne documentales internacionales que por su contenido o su apuesta estética nos parecen muy relevantes. Estos filmes nos trasladan a países como Brasil, Argentina, Australia, Filipinas y Estados Unidos, entre otros. Nos movemos entre el documental biográfico, el reemplazo de imágenes de archivo y el cine ensayo; vamos de lo estrictamente observacional a la puesta en escena y el *performance*; destacan los grandes personajes que rompen esquemas; nos adentramos en la cultura del trabajo y la migración, en la vida de ancianos y jóvenes contemporáneos; exploramos la cultura digital y las nuevas fronteras de la ciencia y la tecnología.

RESISTENCIAS

Tiene un compromiso con la justicia, la defensa de los derechos humanos y la incidencia social. Con esta sección hacemos campaña por las causas en las que creemos, pretendemos forjar ciudadanía crítica, sumarnos a distintas movilizaciones sociales y rendir homenaje a quienes hacen de sus vidas ejemplos de dignidad y lucha cotidiana: los médicos en la guerra de Siria, las luchas ambientalistas y los movimientos indígenas en defensa del territorio, la revuelta feminista en Argentina, los periodistas que denuncian la corrupción y fraudes en Rumania, los defensores del cine ante el fundamentalismo religioso que lo prohíbe en Sudán y los familiares de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa.

SONIDERO

Presenta un programa versátil de documentales que exploran diferentes géneros y facetas de la música. Son documentales que además de retratar buenos músicos, utilizan narrativas y enfoques originales. En la programación de este año destaca el movimiento formado por varias bandas de chicas en Argentina, la biografía íntima de una estrella de rock australiana, un homenaje a la música cubana y una sorprendente expresión de danza callejera que se convierte en una opción de vida para los jóvenes.

AMBULANTITO

Sección dedicada a los niños y sus tribus, la cual suscita cruces de modos audiovisuales como la animación, el documental y el cine experimental. Con una selección de producciones de doce países, este año ofrece dos programas de cortometrajes: Misterios de luz y Antípodas. Ambulantito nos invita a romper con el adultocentrismo y a crear nuevas complicidades que nutran la imaginación infantil.

INJERTO

Reúne la obra de dos artistas que transitan entre el cine, el video experimental, el arte instalación, la fotografía y el *performance*: la australiana Tracey Moffatt y la norteamericana Peggy Ahwesh. Aunque muy distintas entre sí, ambas obras decodifican la mirada etnográfica sobre la identidad cultural y exploran nuevas modalidades narrativas desde la epistemología feminista y descolonizada. Entre estas dos artistas y sus pasiones conspiratorias trazamos rutas de tránsito y canales de diálogo.

RETROVISOR

Revisamos acervos personales sobre acontecimientos sociales y festivos que marcan momentos de transformación, umbrales, ritos de paso: bodas, quince años, cumpleaños y celebraciones de diversa índole. Queremos convocar a la comunidad cinéfila a que desempolva y comparta su propio material casero, familiar, *amateur*; a veces anónimo y siempre enigmático.

La programación de la Gira va más allá de la pantalla grande. Nuestras actividades comprenden talleres, conversatorios, charlas y encuentros entre realizadores. Destaca el primer foro sobre cine afro con participantes de México y el extranjero: Volcanes activos. Repetimos por tercer año consecutivo nuestro Salón Transmedia, dedicado a las nuevas tecnologías y formas de narrar, y por segunda ocasión, su componente formativo, el CoLaboratorio, una alianza entre Ambulante y cuatro instituciones de educación superior, arte y cultura. La propuesta de este año resulta por demás diversa y dinámica, especialmente diseñada para celebrar con los espectadores los primeros quince años de Ambulante... y los que faltan.

SER periodista EN MÉXICO

POR LEOPOLDO MALDONADO

Entrevista a Carmen Aristegui

En el marco de la exhibición del documental *Silencio radio*, entrevistamos a la periodista Carmen Aristegui, protagonista del mismo. Carmen, una voz imprescindible en el panorama mediático mexicano, nos cuenta su perspectiva sobre el periodismo y el compromiso ético, social y político que desde su ejercicio contribuye al mejoramiento de las condiciones de vida de la población; ya que informar no es un ejercicio que se agota en sí mismo, sino en la reacción de una sociedad indignada por la corrupción y la impunidad.

Asimismo, expone con suma claridad cómo la resiliencia es una forma de resistencia en un mundo donde el confort puede ser bastante más tentador —por redituable, pero sobre todo por seguro—. En efecto, en un país donde se amordaza a periodistas por medio de todo tipo de violencias y mecanismos de censura, el testimonio vivo de Aristegui y su equipo expone un estado de las cosas que convierte al periodismo en una labor de muy alto riesgo, aunque noble, necesaria y fundamental en la democracia.

¿Qué te llevó a ser periodista?

Buscaba mejorar el estado de las cosas en el país. Cualquier carrera puede contribuir a eso, pero pensaba que el periodismo podía satisfacer mi aspiración por llevar asuntos relevantes a la sociedad.

¿Es una labor ingrata?

Depende cómo la veas. Tiene cosas frustrantes porque cuando compartes una noticia, aunque lo principal es que la gente sepa, también se aspira a que la exhibición de un asunto de corrupción que no corresponde a la legalidad eleve el nivel de exigencia a los responsables de atender ese asunto, pero muchas veces en México eso no sucede. Alguna vez recuperaba la frase de un conocido que decía que México era el país donde había puros prófugos de la opinión pública, porque la gente podría pensar que alguien debe estar en la cárcel, pero no ocurre nada para que el proceso judicial o de rendición de cuentas llegue a circuitos formales. De cualquier forma, es muy estimulante cuando la sociedad tiene una nueva noticia para formar parte de su comprensión de la realidad; los periodistas siempre estamos tratando de retratar fragmentos del rompecabezas de lo real.

Te hago esta pregunta desde una discusión añeja del periodismo, pero ante su presunta neutralidad, ¿se vale tomar postura frente a la realidad?

Aunque suene contradictorio se puede combinar la objetividad con la opinión. Por un lado, los periodistas deberíamos ser aquellos que puedan presentar al público los datos para que el lector tenga el mayor número de elementos para tener un panorama amplio de un fenómeno. Sin embargo, el periodismo también tiene herramientas como la crónica o los artículos de opinión, donde el periodista o analista tiene derecho a presentar un mayor grado interpretativo. La llamada objetividad, incluso en la nota informativa, es una aspiración que me parece fuera de lugar porque la subjetividad es permanente desde el momento en que se elige un tema y no otro, un ángulo y no otro, unos datos para sustentar un reportaje y no otros. Lo que sí, se debe exigir a un periodista que busque la equidad, independientemente de su carga subjetiva sobre un evento. Lo que no se vale, definitivamente, es “vender” —o sin comillas— como una entrevista periodística algo que fue convenido a cambio de un beneficio. Esa tarea disfrazada de periodismo es mercenaria, y acaba mezclándose al momento de revisar los medios de comunicación.



Silencio radio

¿Cómo es hacer periodismo en México, un país con esta composición política y social?

Diría, ¿en qué parte de México? Hacer periodismo en las partes de México en donde está el crimen organizado como la fuerza dominante puede costarte la vida. En México, trágicamente tenemos una lista demasiado larga de periodistas que han sido asesinados. Y salvo algunos casos que se convierten en emblemáticos como el de Javier Valdez, donde se señala a uno de los miembros del cártel de Sinaloa como presunto autor intelectual, son pocos los ejemplos que tienen una repercusión de alto impacto, y aún así no se sabe con claridad por qué se mata a periodistas o quién los mata; hay una impunidad brutal.

Sé que los periodistas no somos entes especiales que deban ser procesados diferente que el resto de la sociedad, pero hay un componente que debemos destacar y es que si bien es cierto que matar a alguien es inaceptable e inadmisibles, matar a un periodista significa también matar derechos de la sociedad pues se asesina el derecho a saber.

Leopoldo Maldonado es subdirector de Artículo 19 en México y Centroamérica. Maestro en Derechos Humanos y licenciado en Derecho, ha representado por once años a víctimas de violaciones a derechos humanos en materia penal y constitucional. También es docente en la UCSJ.



Que ese periodista sea asesinado es terrible para él, para su familia y su entorno, pero también es muy grave ese factor adicional. Ese periodista no informará más ¿y quién es víctima del asunto?, la sociedad que no tendrá ese insumo fundamental para una democracia que es la información.

En otros lugares, donde no hay peligro a tu integridad física, el riesgo es para la calidad informativa. Por ejemplo, muchísimo dinero público se ha repartido a los medios a lo largo de años y, desde luego, eso trastoca la libertad editorial. Si tienes contratos con los grandes consorcios mediáticos de este país, la libertad del periodista que trabaja en un medio que tiene millones de pesos de presupuesto de publicidad gubernamental obviamente tiene un condicionante editorial bastante fuerte, y eso también es trabajar en México en materia periodística.

Silencio radio habla de la brutal persecución que se ejerció contra los periodistas de diversas formas, desde la amenaza, el hostigamiento, el allanamiento y el espionaje. Ante esto, ¿crees que fuiste considerada enemiga del Estado por parte de Enrique Peña Nieto?

Lo que Peña Nieto piense de nosotros como periodistas lo dejamos a la interpretación, pero las conductas por parte de las instancias del Estado demostraron un mal uso de sus herramientas. Debe investigarse la utilización de recursos públicos para tratar de aniquilar, literalmente, de la escena pública a un grupo de periodistas que hicieron trabajos de investigación que incomodaron y nunca recibieron una respuesta cabal, ya que un gobierno que se atreve a emplear recursos tan poderosos como fue Pegasus —comprado con dinero nuestro— para espiar de manera brutal a activistas, abogados y gente relacionada con casos tan emblemáticos como Ayotzinapa o la Casa Blanca de Peña Nieto, son hechos tan graves que trascienden la falta administrativa y podrían tipificarse como delitos cometidos por la propia autoridad en los más altos niveles. En mi caso, el extremo de espiar a un adolescente como mi hijo, te habla de una instancia gubernamental absolutamente inescrupulosa, siniestra. Volviendo a la pregunta anterior, hacer periodismo en México también puede llevarte a un acoso judicial de cinco o más años; una atrofia gravísima a la democracia que permite que elementos diseñados para hacer justicia se utilicen para resoluciones judiciales totalmente adversas a la libre expresión que siguen siendo parte de un poder judicial que tiene que ser claramente renovado.



Silencio radio

El Estado que parece fallido pero no lo es al momento de perseguir, amenazar y amedrentar... aunque el documental tiene una parte esperanzadora, que es cómo construyes con tu equipo esa resiliencia que permite enfrentar el autoritarismo. ¿Eres la misma persona después de la Casa Blanca y de la persecución de Peña Nieto?

En nuestro caso (porque quiero hablar de un grupo de periodistas) nos ha hecho reforzar nuestra convicción en la tarea que hacemos. No hay arrepentimiento, al contrario. Aunque los ataques han sido apabullantes por agresivos y persistentes, al hacer un corte de caja valió la pena dar batalla como la dimos. Como dije en una presentación, esta batalla es por nuestra libertad. En estos momentos me siento fuerte, convencida de que hicimos lo correcto y que si volviera a suceder una situación así, haríamos lo mismo. La otra alternativa era callarse por mantener un estatus favorable, una zona de confort. Son pocas las oportunidades que te da la vida de tomar decisiones que van a cambiar en muchos sentidos tu relación con los demás y tu propia percepción frente al espejo; no quiero presumir, pero siento que todo ha valido la pena porque hoy tenemos un grupo de periodistas independientes que se logró establecer en Internet, porque las concesiones de radio y televisión están en manos de quienes están y así era imposible que aspiráramos a recibir apoyo para el desarrollo de nuestro trabajo en el espectro radioeléctrico que no es propiedad de Ricardo Salinas Pliego, de Emilio Azcárraga, de Bernardo Gómez, ni de Joaquín Vargas, aunque ellos actúen como si fueran dueños.

Nosotros nos tardamos en hacer el programa en vivo porque buscábamos hacer una transmisión con criterios profesionales, a la altura de lo que hacíamos antes y que llegara a una audiencia robusta. Se acabó el sexenio de Peña Nieto y empecé a recibir invitaciones de la radio. Entonces logramos una alianza con Grupo Radio Centro que nos permitió mantener el portal de noticias en vivo y que ellos transmiten a varias estaciones de radio abierta en el país.

¿Crees que la sociedad mexicana no valora suficientemente al periodismo?

No, yo creo que la sociedad mexicana comprende perfectamente el valor y la importancia del periodismo, quizá no quiere a algunos periodistas o a un modelo mediático que no ha privilegiado la libertad de expresión, pero eso no significa que no entienda el papel esencial del periodismo en la democracia. Lo que el público valora en México es que hay gente de primerísimo nivel desempeñando con responsabilidad su trabajo.

La sociedad siente un distanciamiento de los grandes consorcios mediáticos que han sido parte de un sistema a lo largo de décadas que no privilegió el derecho a saber, sino que puso el interés político y corporativo por encima de lo que debería ser el eje de actuación de los medios de comunicación. Claro que ha habido un reclamo histórico.



Te lo pregunto precisamente porque en esta época de declarada transformación, desde el oficialismo se ha enarbolado mucho la bandera de que el periodismo está en contra de la sociedad, con una generalización un tanto burda, diría yo. Entonces, ¿cómo es hacer periodismo ahora?

No podemos negar que en algunos espacios periodísticos existe información de alto impacto cuyo origen y promoción pudieran motivarse por otro interés que no sea el informativo. Hay acusaciones muy conocidas donde se recurre al perio-

dismo para hacer agenda de algún tipo, pero también hay medios con periodistas de alto rigor que están en organizaciones que el presidente sataniza. Entonces, hay que confesarlo, hay una suerte de sentimiento encontrado, ¿se recurre al periodismo para atacar a la 4T o hay un golpe político? Lo que creo es que quien debe mandar es la información. Más allá del contexto de quién y cómo se dijo algo, habría que preguntarse si es un asunto de interés público y si la información fue validada; creo que desestimar el contenido de las investigaciones por los otros elementos, como la confusión sobre qué mano mece la cuna, también sería un error.

Dentro de los desafíos que tenemos están estos cruces de intencionalidades, por eso debemos presentar la información tal cual es. Además, estamos expuestos a situaciones que generan un cruce de acusaciones en redes sociales donde hay una virulencia tremenda que es muy válida, pero que también contiene intervención de maquinarias que trastocan gravemente el sentido de una conversación social. Que cada quien diga lo que quiera, pero que sea legítimo porque en las redes sociales se le quita a la sociedad una herramienta que es la conversación libre, sin bots.

¿Cuál es la pertinencia del periodismo ante estas nuevas herramientas?

Nosotros llegamos a lo digital porque había que construir un espacio alternativo después de un intento de golpe de censura cuando le pregunté a Felipe Calderón si tenía problemas de alcoholismo. Tuve que irme de la radio por quince días —una cosa bastante exótica— y me exigían que me disculpara, pero no lo hice porque yo tenía el derecho a preguntar. Desde ahí supe que uno siempre está vulnerable, por lo que empecé sin prisa pero sin pausa a crear nuestro medio independiente en Internet, que es *Aristegui Noticias*. Cuando fue el caso de la Casa Blanca, esto fue lo que nos permitió tener un espacio de actuación como periodistas. Después trabajamos consistentemente en el sitio y cuando estuvimos seguros, sacamos el programa en vivo que acaba de cumplir tres años, lo cual me parece impresionante. Logramos ser estables durante dos años sin necesidad de aliarnos con otro grupo radiofónico, y ahora la alianza con Grupo Radio Centro nos permite crecer más con la apuesta de construir desde lo digital un espacio de periodismo independiente. Así que yo diría, ¿cuáles son las alternativas? Todo aquello que los periodistas podamos hacer para favorecer la libre expresión, la libertad editorial y el ejercicio crítico de las cuestiones noticiosas desde la plataforma que cada quien pueda encontrar. Cuando te lanzas a un proyecto independiente hay mucho que aprender en el camino. No es fácil, pero si lo logras es muy entrañable porque esto también se construye con el público; una muestra permanente de solidaridad es que siguen el sitio y permiten que este equipo de periodistas pueda mantener su trabajo.

RAZONES PARA

permocitar

EN LAS CALLES

Sobre *Que sea ley*
POR YOLANDA SEGURA

Un deseo en imperativo: que sea ley. Datos y frases, consignas que se repiten en las marchas, llanto e historias ensambladas para dar imágenes de una lucha, para imaginar nuevos mundos posibles. Este documental presenta un retrato multigeneracional de las manifestaciones en Argentina por el aborto legal, seguro y gratuito. Es la rebelión de las hijas y de las abuelas abogando por que las más jóvenes tengan los derechos que ellas no. Pero también de las mujeres pensadas fuera de las relaciones filiales: no porque sean hijas o madres, porque son personas completas más allá de los vínculos familiares.

¿por qué grita esa mujer? ¿por qué grita? / ¿por qué grita esa mujer? / andá a saber

También de las voces en contra que, ante la marea verde, quedan puestas en discusión. El pañuelo celeste y el feto gigante de papel maché. La idea de defender la vida por sobre todas las cosas que ignora. Como el estado de vulnerabilidad en que se encuentran las mujeres más pobres que deben abortar.

esa mujer ¿por qué grita? / andá a saber / mirá qué flores bonitas / ¿por qué grita? / jacintos margaritas ¿por qué? / ¿por qué, qué? / ¿por qué grita esa mujer?

Que una mujer embarazada y enferma de cáncer no pudo acceder a su tratamiento y murió porque no la dejaron abortar. Tenía tres niñas más. No se puede seguir estirando el plato de comida, dice una madre que tuvo que abortar y corrió con suerte. No es cierto que donde comen cinco comen seis.

¿y esa mujer? / ¿y esa mujer? / vaya a saber / estará loca esa mujer / mirá, mirá los espejitos / ¿será por su corcel? / andá a saber

Hay varias perspectivas que sorprenden en el documental: dentro de la religión, no todas las voces están en contra. Un sacerdote habla a favor del aborto y dice que es claro que una mujer no pide permiso para abortar, que también es claro que una mujer que aborta nunca lo hace con gusto. Una teóloga habla de teología feminista.

¿y dónde oíste / la palabra corcel? / es un secreto esa mujer / ¿por qué grita?

En pleno 2018, algunas mujeres emplean métodos tradicionales y llegan a las clínicas con restos de perejil en el cuello del útero porque no pueden acceder a mejores condiciones y tratamientos. La lucha por el aborto ha sido en los últimos años una consigna que aglutina diversos feminismos, muchos de ellos opuestos ante otros temas.

mirá las margaritas / la mujer / espejitos / pajaritas / que no cantan

Es una ley que se gana en la calle. Queremos hacer lo que se nos cante. El trabajo de Solanas se encarga de mostrar marcas necesarias: los múltiples estratos, las diversas localidades. Si las manifestaciones han tenido su foco principal en Buenos Aires, no se agotan ahí y no militan solo por la ciudad.

¿por qué grita? / que no vuelan / ¿por qué grita? que no estorban / la mujer / y esa mujer / ¿y estaba loca, mujer?

América Latina va a ser toda feminista. Andate a dormir vos. Se trata de escuchar, de construir nuevas representaciones. De apropiarse de las consignas y feminizarlas. Anteponer, cuando sea posible, el espíritu festivo contra la fuerza de un Estado que mira para otro lado. Pasar la noche en las calles, tomarlas todas juntas, y hacer visible una fuerza que ha sido sistemáticamente ocultada. Decir aquí estamos y somos muchas.

Ya no grita / (¿te acordás de esa mujer?)

En 1987, la poeta argentina Susana Thénon publicó *Ova completa*, donde se encuentra el poema que aquí aparece citado en fragmentos. Lo han leído actrices y cantantes en sus foros, mujeres en las manifestaciones en la plaza, amigas en las fiestas. La pelea es en beneficio de sus dos últimos versos: que las voces de las mujeres no desaparezcan, que sus gritos rebeldes tomen las calles.





Ficción privada

Dos textos se aproximan a un mismo documental, evidenciando la subjetividad que existe en cualquier interpretación cinematográfica.

Ficción



Ficción privada

Otros desconocidos

POR ANA EMILIA FELKER

Escribir a partir de un género literario es atenerse a los límites, como el matrimonio que levanta unos muros para el amor. La consigna aquí es hacer una crónica del acto de ver el documental argentino *Ficción privada*. ¿Y qué es la crónica más que el intento desesperado por atrapar el tiempo?, dice cierto cronista bigotón. Una matrioshka de contención: (crónica (documental (una historia del amor))).

La cinta es sobre el dolor de perder a los padres. Con las fotos y las cartas que se enviaron Torcuato y Kamala entre los años cincuenta y sesenta, su hijo, Andrés Di Tella, los regresa al tiempo. Para hacerlos hablar, revivirlos de alguna forma, contrata a una pareja de actores que representan su correspondencia. "Una conversación entre fantasmas". Con su cámara va removiendo ladrillos de la casa familiar. Averigua —a veces husmea— cómo era el mundo que habitaron, qué los unió y qué los llevó a separarse. Ella se sentía más libre fuera de su país, la India, pero estaba aislada en la provincia Argentina, donde nadie, ni su marido, se le parecía.

Compramos un proyector hace unos meses. Él (el otro) y yo vimos *Ficción privada* antes de dormir y el perro se hizo un ovillo entre nosotros. La luz del aparato abre portales, convierte a uno de los muros del matrimonio en un ventanal a paisajes cambiantes.

La cadencia melancólica del documental me relaja y me quedo dormida apenas aparecen los créditos finales. Sueño que somos espíritus pero no tenemos hijos que nos invoquen ni fotografías nuestras a la venta en un mercado de pulgas. Despierto a las cinco de la mañana. Veo el techo. Hago un recuento de diez imágenes de nuestros diez años de conocernos. Debería imprimirlas para que envejeczan con gracia y no en el disco duro. Me pongo a escribir.

El documental comienza con una serie de fotografías de desconocidos que alguien sostiene mientras camina: "Esta podría ser la historia de un hombre que se levanta en la mañana y no sabe quién es". Di Tella piensa que las fotos desechadas pertenecen a personas que nadie recuerda. En ellas también proyecta la memoria de sus padres; lo hace, por ejemplo, con la de dos pandas enjaulados: "Quizá ellos también se sentían atrapados". Más adelante dice sobre algunas de las fotos de Kamala y Torcuato: "Mis padres, otros desconocidos".

Distingo en la oscuridad los rasgos de mi otro, a quien nunca conoceré del todo. Me pregunto si alguien se tomará la molestia de ver nuestras fotografías cuando ya no estemos, si inventarán nuestras historias posibles.



privada

Quiromancia

POR ATENEA CRUZ

Siempre me ha gustado escribir cartas, pero fue hasta adulta, ya como escritora, que pude cultivar esta afición. Durante años he mantenido correspondencia con amigos de ciudades en las que viví, que visité o que probablemente no conoceré nunca. En una caja guardo, ordenadas por remitente y fecha, tantas cartas y postales que apenas caben. No sé si me gustaría que las leyera alguien aparte de mí. Creo que no. A pesar de que la mayoría de mis amigos son escritores, los temas son demasiado personales; su prosa, por supuesto, es de buena factura en más de un sentido (un amigo ejercitaba su bella caligrafía al escribirme) pero pocas veces discutimos sobre literatura. Mis cartas pues, se parecen más a la correspondencia chismosa de Capote, que a la didáctica de Flaubert.

Ficción privada, de Andrés Di Tella, es un documental basado en la correspondencia entre Torcuato y Kamala, un ejercicio mediante el cual el director pretende profundizar en esos seres desconocidos que son nuestros padres. Él mismo siente incomodidad y miedo ante su intromisión, justo lo mismo que experimento al leer un volumen de correspondencia o el diario de un artista que admiro. ¿Con qué derecho me asomo a esa porción de intimidad ajena?, ¿cuánto de luz echará sobre su obra descubrir que le dolían los huesos en invierno? No está bien, me digo. Y, sin embargo, no puedo parar. No quiero dejar de inmiscuirme en la soledad de las cartas de Kamala, que hacen llorar a la joven actriz que las lee y que amenazan con hacerme llorar también porque, como sucede con el arte, le he dado un sentido personal a una voz anónima.

Di Tella se queja de que no entiende la letra de su madre y alguien le responde que su valor reside en eso: es el pulso de la mano el que dicta los trazos. Se lee también la vida en una mano que escribe. El papel contiene otras formas del lenguaje, silenciosas pero visibles. Cada carta es el documental de una relación: no escribimos para retratar lo que vemos, sino para comprender lo que sentimos al observar. La escritura —el cine, el arte— más que un medio se convierte en médium: un canal para contactar con algo más allá que exige ser descifrado, con los universos íntimos que terminan junto con las relaciones, con lo que se rehúsa a ser olvidado y morir.



Citas de directores que han tenido retrospectivas, homenajes o programas especiales durante los quince años de *Ambulante*.

2006 **Eugenio Polgovsky**

Entrevista de *Ambulante* a Eugenio Polgovsky.

"El maestro Andrei Tarkovsky definía así su trabajo cinematográfico: ensamblamos tiempo. Sucede que nosotros ensamblamos tiempo de la realidad de alguien o de un paisaje —otro alguien— una megapersona, donde hay árboles, plantas, aves, insectos... Hablo de ellos porque de ellos también es este mundo, por eso regreso a ellos, a todos los seres que nos acompañan".

2007 **Jehane Noujaim**

"My Wish: a Global Day Film" en *TED*.

"Creo que a medida que el mundo se hace más pequeño, es cada vez más importante que aprendamos los bailes de los demás, que nos conozcamos, que nos hagamos íntimos, que descubramos cómo cruzar fronteras, para comprendernos, para entender las esperanzas y los sueños de los otros, para saber qué los hace reír y llorar".

2008 **Hito Steyerl**

"En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical" en *Los condenados de la pantalla*.

"Las miradas ya se habían hecho móviles y mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente, hasta el punto de hacerse masivamente intrusa: tan militarista como pornográfica, tan intensiva como extensiva, microscópica y macroscópica a la vez".

2009 **Raymond Depardon**

"Raymond Depardon. La conciencia del cineasta" en *Cahiers du Cinéma*.

"Si quisiera resumir mi evolución de documentalista diría que la parte de reportaje es menor. El cine con sonido directo tiene más de treinta años y no estamos más en el *cinéma-verité*. Ya no se puede hacer como en los años sesenta. Hay que mostrar las cosas, sin dramatizar, y podemos hacerlo porque hay nuevas películas y el sonido tiene más calidad".

2010 **Gustav Deutsch**

Entrevista de *Ambulante* a Gustav Deutsch.

"Pienso que si una imagen no es poderosa, nadie la escogerá. Puede haber varias razones por las cuales una imagen es elegida como poderosa por distintas personas, pero siempre hay algo en ella si es que es poderosa. Es difícil justificar y llevarlo a un nivel racional, porque si se pudiera llevar a un nivel racional, entonces estaría pasando por tu mente, no por tu cuerpo. El *punctum* funciona con tu estómago, con tus sentimientos, no con tu cerebro".

2011 **Trinh T. Minh-ha**

Entrevista de *Ambulante* a Trinh T. Minh-ha.

"La realidad tiene varias facetas. Desafortunadamente, hay una tendencia a concentrarse en el aspecto material de la realidad. De manera frecuente, la gente privilegia lo inmediatamente visible para el ojo, pero esa solo es una pequeña dimensión de la realidad. Podríamos decir que las palabras, el lenguaje y las imágenes son una búsqueda de la realidad".

Arthur Omar




"Cinema + video + art: Arthur Omar" en *Associação Cultural Videobrasil*.

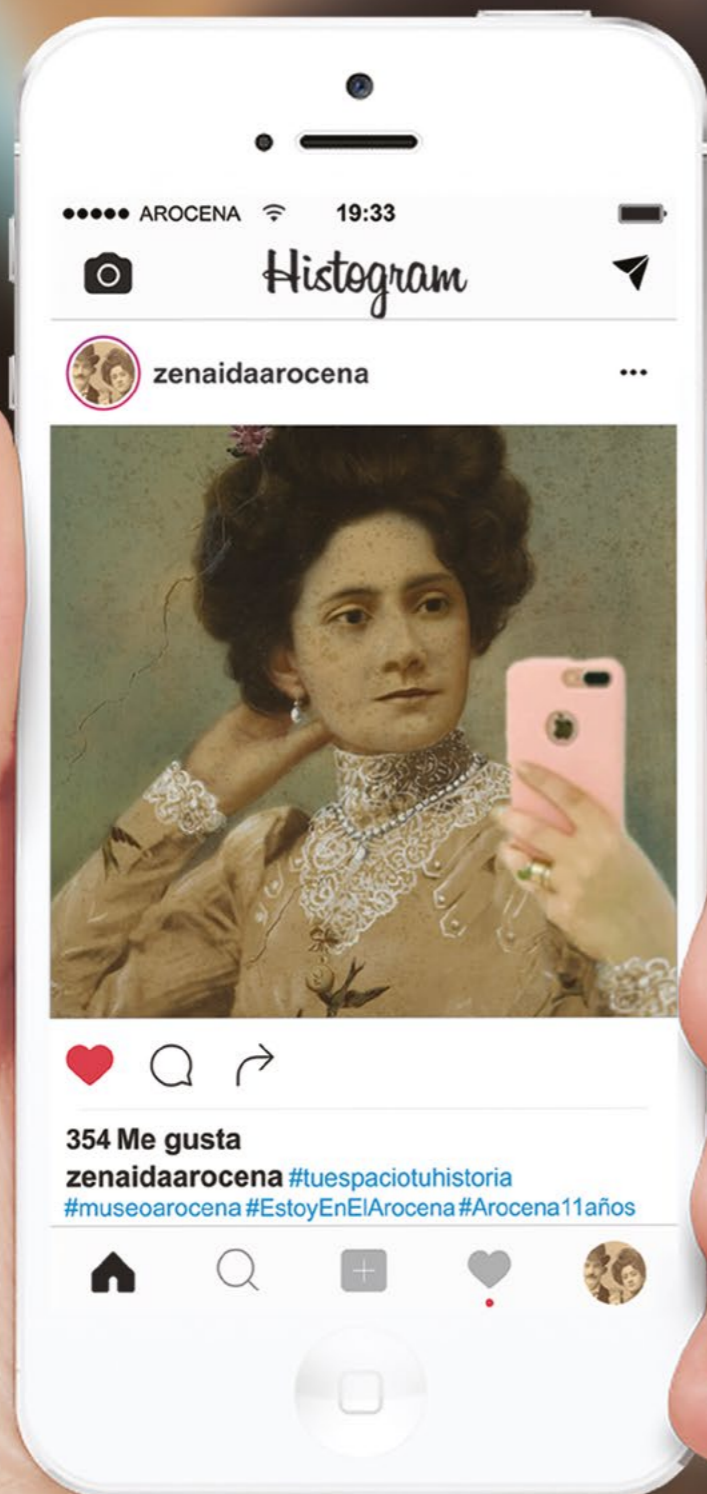
2012

"Me siento atraído por la interferencia del sonido y los remixes, la ultraedición, las mezclas, todo lo que vaya más allá de la inmediatez de la imagen y de lo verbal. Palabras, testimonios, discurso: para mí todo es material en bruto a ser modulado. No me interesa nada que exista antes de las imágenes, sino la generación de una experiencia a través de la imagen, en la imagen, como una reacción química en el cerebro que solo puede ocurrir ahí".



TU HISTORIA EN EL AROCENA

 Museo Arocena  @museoarocena  @museoarocena



**museo
arocena**

TORREÓN, COAHUILA. MÉXICO

Este apartado de la revista invita a un recorrido por la trayectoria de *Ambulante*, pero sobre todo por la del cine documental en general y su quehacer en la sociedad, así como sus posibilidades formales, temáticas e interpretativas. Busca ampliar la reflexión en torno al cine desde un ámbito atemporal y multigeográfico.


AMBULANTE
la revista



Portada: *La felicidad en la que vivo*

EDICIÓN
Magaly Olivera

DISEÑO
Emilia López León

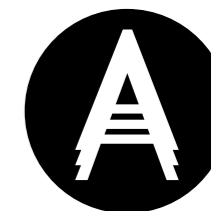
CORRECCIÓN DE ESTILO
Norahenid Morales Amezcuea
Kathleen Budd

TRANSCRIPCIONES
Sabina Orozco

La Revista *Ambulante* es una publicación de Documental *Ambulante* A.C. Prohibida su reproducción total o parcial sin permiso de la editora. Los textos son responsabilidad de los autores y no necesariamente representan la opinión de *Ambulante*. El tiraje de 2,100 ejemplares se imprimió en Offset Santiago S.A. de C.V.

CONTENIDO

3 Retrospectiva gráfica
Recorrido visual por
15 años de *Ambulante*



4 El Poder Documental
Un nuevo manifiesto
CHI-HUI YANG
TRADUCCIÓN: JULIÁN ETIENNE



8 Adentrarse en el mundo
Cine y afectos
NATALIA DURAND
ILUSTRACIÓN: ALDO JARILLO



10 Discursos vitales
Fotografía, sonido y
edición en el cine
MAGALY OLIVERA



**14 Espacio urbano
y exhibición
cinematográfica**
Reconfiguración y
tendencias
CUAUHTÉMOC OCHOA TINOCO



**16 Una pequeña reflexión
sobre Luis Ospina**
RICARDO GIRALDO



**18 ¿Para qué existen las
revistas de cine?**
EDUARDO CRUZ
ILUSTRACIÓN: EMMANUEL PEÑA



15 AÑOS

DIRECTORIO 2020

DIRECCIÓN

Presidente
Gael García Bernal

Vicepresidente
Diego Luna

Directora general
Paulina Suárez

Directora operativa
Roxana Alejo

PROGRAMACIÓN
Directora de Programación
Meghan Monsour

Coordinadora de Programación
Ítzel Martínez del Cañizo

Coordinador de Vinculación
Julián Etienne

Programadores
María Campaña Ramia
Antonio Zirión

Colaboradores de Programación
Injerto | Mara Fortes
Retrovisor | Tzutumatzin Soto
Salón Transmedia | Misur Ricalde, Gerardo Martínez
CoLaboratorio | Jacaranda Correa

Comité de Preselección
Carlos Cárdenas
Rafael Guilhem
Diego Moreno
Roberto Olivares
Magaly Olivera
Humberto Rodríguez
Gabriela D. Ruvalcaba
Ana Suárez
Berenice Vásquez Sansores

Coordinador de Exhibición y Distribución
Jonathan Martell

Asistente de Exhibición y Distribución
Víctor Aguilera

Responsable de Logística de Programación
Héctor Márquez

Responsable de Invitados
Javier Fortis

ADMINISTRACIÓN

Responsable de Administración
Fabiola Lemus Wong

Asistente de Administración
María Fernanda Gómez

PATROCINIOS Y ALIANZAS
Coordinadora de Patrocinios y Alianzas
Yvette Vergara

Responsable de Patrocinios y Alianzas
Natalia Nava

COMUNICACIÓN
Coordinadora de Comunicación
Kathleen Budd

Responsable de Editorial
Magaly Olivera

Responsable de Diseño
Emilia López León

Responsable de Redes Sociales
Claudia Lizardo

Asistente de Comunicación
María Fernanda Almela

Asistente de Editorial
Norahenid Morales Amezcua

Asistente de Diseño
Dania Hermida

Coordinadora de Prensa
Icunacury Acosta

Asistentes de Prensa
Rodrigo García, Julio Espinosa

Diseño y concepto creativo Ambulante 2020
Alejandro Magallanes

Programador web
Jorge Valdez

Administradora web
María Fernanda Almela

AUDIOVISUAL

Coordinador de Audiovisual
Edgar Domínguez

Responsable técnico
Emmanuel Guerrero

Asistente de Audiovisual
Jorge Luis Pérez

Responsable de Traducción y Subtitulaje
Karla Liquidano

Registro
Liz Robles, Uriel Flores

AMBULANTRÁILER
Animación
Memoma

Edición
Edgar Domínguez

Música, sonido y mezcla
Leonardo Heiblum
Sala THX
Labo

Voces
Gael García Bernal
Diego Luna

PRODUCCIÓN
Coordinadora de Producción
Xochitl Sánchez

Responsable de Enlaces y Voluntarios
Ítzel López Paredes

Responsable de Logística
Víctor M. García

Asistente de Producción
Melina Rosette

Enlaces estatales y locales
Querétaro | Blanmi Núñez
Durango | Deniss Barreto
Coahuila | Beatriz Diosdado
Ciudad de México | Lydia Fernández, Lorena Zamora, Lorena Luna
Chihuahua | Paloma Rincón
Oaxaca | Víctor Sebastián
Xalapa | Gabriela Acosta
Orizaba | Carolina Gómez
Puebla | Desiré Zúñiga

Estrategia y Operación Cinépolis

Miguel Rivera
Ramón Ramírez
Oswaldo González
Maricarmen Figueroa
Ana Luisa Cerqueda
María Fernanda Lara

FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN
Directora de Formación y Producción
María Inés Roqué

Coordinadora de Formación y Producción
Cristina Valle

Responsable de Logística de Formación y Producción
Yareni Velázquez

Responsable de Posproducción de Formación y Producción
Fernando A. de la Rosa

Asistente de Formación y Producción
Jorge Ángel Pérez

LEVANTEMOS MÉXICO
Coordinadora del fondo
Mercedes Caso

Oficial del fondo
Blanca Jiménez

Directora de Reconstrucciones
Christiane Burkhard

Coordinador de Reconstrucciones
Erick García Corona

SERVICIO SOCIAL
Fernanda Ayala Ortiz
Sophie Borjón Le Roch
Jessica Bustamante
Roberto González Espinosa
Daniela Islas Ramírez
Arturo Montoya
Carolina Morales González
Nastasia Olivia Herzog
Sabina Orozco
Ana Karen Tovar
Rubén Rojas
Adriana Zamora
Zorah Zellinger

RECORRIDO visual

por la identidad de Ambulante durante cada uno de los 15 años de la Gira de Documentales.



2006 Citrico Gráfico



2007 Citrico Gráfico en colaboración con Álvaro Verduzco



2008 Pano Betancourt



2009 Citrico Gráfico



2010 Alejandro Magallanes



2011 Alejandro Magallanes



2012 Alejandro Magallanes



2013 Alejandro Magallanes



2014 Alejandro Magallanes



2015 Alejandro Magallanes



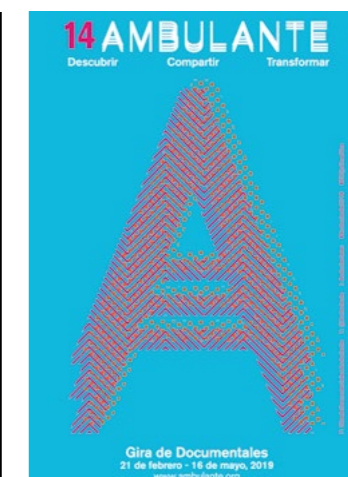
2016 Adriana García



2017 Adriana García



2018 Alejandro Magallanes



2019 Alejandro Magallanes



2020 Alejandro Magallanes

EL PODER

Docu- mental

UN NUEVO MANIFIESTO

Fragmento del discurso *Documentary Power: A New Manifesto*, pronunciado durante la conferencia Getting Real, de la Asociación Internacional de Documentales.

POR CHI-HUI YANG | TRADUCCIÓN: JULIÁN ETIENNE

Me gustaría hablar hoy de algunas preguntas, antiguas de muchas maneras, que tocan el corazón del documental como forma política y social, y de lo que significan para mí como fundador de documentales de justicia social en la Fundación Ford. Lo que sigue son algunos pensamientos sobre lo que está en juego en el documental hoy día y lo que he venido llamando "Poder Documental" —y no el "poder del documental", que es una conversación muy distinta sobre incidencia, audiencias y problemáticas—.

Con Poder Documental me refiero a las relaciones de poder que están incrustadas en el *cómo* del documental: la forma y la estética, la propuesta autoral, y las infraestructuras que permiten que las películas se hagan y encuentren valor (por ejemplo, fundadores, mediadores de acceso¹, curadores y críticos).

Todos estos elementos de las películas documentales (a menudo invisibles para muchos, pero sí muy visibles para otros) son una subtrama importante o, algunos argumentarán, la historia principal de las propias películas. El poder da forma al contenido. Tales elementos son los "excesos" de la película, aquellas cosas que definen lo que es una película, pero que yacen fuera de los modos dominantes en que se leen los documentales y se entienden su importancia, muy seguido, a saber, en términos de su tema y contenido. Si bien, a menudo todas estas dinámicas se ven como neutrales y asumidas, son todo menos eso; hay ideología y poder profundamente imbricados. Cuanto más lidiemos con ellas, las películas documentales serán más fuertes y mayor será su capacidad para dirigir las cosas hacia el bien.

En última instancia, espero transmitir que si incomodamos al Poder Documental, si lo responsabilizamos, podemos desestabilizar, reimaginar y construir un poder social, cultural y político más igualitario a un nivel mucho más amplio. Un Poder Documental igualitario es esencial para el cambio social.

En Ford, una pregunta que nos hacemos casi a diario es: ¿quién está contando la historia, desde qué perspectiva, utilizando qué forma, a través de qué mediadores de acceso?

Creemos que si reorientamos esta ecuación a través de marcos de referencia interseccionales de justicia racial, de género y de discapacidad, y mediante el análisis cultural crítico, podemos reorientar estructuras de poder social más amplias.

Es importante tener en cuenta los paralelismos entre el documental y la democracia como sistemas de representación: ¿quién representa a quién y por qué, y cómo dicha persona está interpretando y canalizando las experiencias de aquellos a quienes representa?

Los documentales, con el valor de cambio que poseen, son donde hoy día se impugna al poder cultural y político, donde se da forma a lo que creemos que es verdadero y donde se configuran las visiones del mundo que sostenemos. Hay un proyecto social más grande en marcha, del cual todos formamos parte, que tiene mayores implicaciones colectivas y sociales que cualquier película individual.

Indigestión social e inadaptación creativa

Siempre me han parecido muy interesantes los manifiestos, escritos que declaran sin miramientos lo que necesita hacerse, cuál es el trabajo por delante y qué es lo posible. Me gustan en particular los manifiestos de cine, pronunciamientos utópicos sobre lo que el cine puede lograr, llamados a la acción. Quisiera empezar con extractos de dos de ellos para marcar la pauta. Primero, ofrezco una cita que adoro de Jean Vigo de una conferencia que escribió en 1930 titulada "Hacia un cine social":

*"Dirigirse hacia el cine social sería simplemente aceptar decir algo y suscitar otros ecos que los eructos de aquellas damas y caballeros que vienen al cine a digerir."*²

Espero hablar por muchos cuando digo que el proyecto en cuestión no se trata de ayudar a la gente a sentirse mejor sobre sí misma, ni a demostrar un punto, ni a satisfacer a nadie. Nuestro trabajo es abordar la indigestión social a través de obras que retan, que sean incómodas, que confundan, que expandan nuestra



Chi-hui Yang. Foto cortesía de International Documentary Association (IDA)

paleta, y en última instancia atender una dolencia sistémica y social. Un estómago saludable y el análisis crítico toman trabajo y requieren algunas incomodidades.

Va un segundo manifiesto, que la artista Cauleen Smith escribió en 2012 inspirada en algo que Martin Luther King a menudo mencionaba en sus discursos: un llamado en pro de la "Asociación Internacional para el Avance de la Inadaptación Creativa".³ Con ello, King convocaba a trabajar hacia una inadaptación activa y creativa respecto a condiciones sociales a las cuales uno jamás podría adaptarse: la segregación, discriminación, violencia y desigualdad económica. Smith escribió un manifiesto de diecisiete puntos basado en esto, para confeccionar un dogma de realización y una práctica de resistencia cinematográfica. Algunas selecciones:

- Los Inadaptados buscan la desestabilización de lo familiar y la expansión de lo conocido.
- Los Inadaptados sospechan de las agendas para "cambiar el mundo" en la realización cinematográfica, como uno sospecharía de agendas de reconstrucción nacional durante la guerra.
- Los Inadaptados no confunden el afecto con la información. Ser movido por una imagen que asegura documentar un mal social no es lo mismo que en realidad obtener un dominio sobre los conceptos y políticas que crean tal mal social.

En la búsqueda de un documental inadaptado, hay algunas preguntas que me interesan particularmente: qué lenguajes artísticos necesitamos para encarar los retos de hoy; qué acercamientos al documental pueden dar forma a aquellas ideas con que la sociedad se encuentra, pero que todavía es incapaz de articular; si enfrentamos problemas al parecer intratables, ¿tenemos los lenguajes para ser capaces de lidiar con ellos?

Los experimentos y las innovaciones del lenguaje documental pueden permitirnos ver y pensar más allá de categorizaciones sociales aceptadas (la nación, las fronteras, el cuerpo, o cómo fluye el poder) y de lo que es permisible, visible o responsabilizable en las representaciones. La experimentación formal puede ofrecer nuevas maneras de entender cómo opera la inequidad, el rol de la imagen y la representación en reforzarla, y cómo nuevas maneras de ver pueden propiciar nuevas maneras de actuar e involucrarse.

1 En el original *gatekeepers*, aquellas personas con el poder para decidir quiénes reciben recursos y oportunidades para un fin. En este caso, la producción, distribución y exhibición de documentales. *N. del T.*
2 Traducido del original en francés. Texto leído por Vigo en el Théâtre du Vieux-Colombier en París el 14 de junio de 1930 con motivo de la segunda proyección de *À propos de Nice*. *N. del T.*
3 *Cf.* la iniciativa de las organizaciones MindFreedom y Mad Pride. *N. del T.*

El contenido de la forma

Las problemáticas más desafiantes del mundo son complejas, interseccionales y desaseadas, y requieren formas imaginativas para articularlas. Como dijera Samuel Beckett: "Encontrar una forma que contenga la confusión es la tarea del artista". ¿Cuáles son las formas que pueden sujetar la complejidad de la realidad; donde no hay principio, mitad o final; donde no hay imágenes disponibles; donde la magnitud excede a la representación; donde las imágenes pueden perpetuar la violencia; donde la historia opera de manera no lineal; donde las economías de la imagen de ciertos pueblos están tan distorsionadas que es necesario crear otras nuevas?

Las formas dominantes del lenguaje documental pueden reforzar la inequidad y no son neutrales. La reproducción de maneras convencionalmente aceptadas de representar la historia, la política y la experiencia pueden calcificarse en modos de expresión y análisis simplificados que no capturan la complejidad, la realidad y lo posible. Cuando el significado se compone a partir de un conjunto demasiado estrecho de formas creativas que priorizan la claridad, la viabilidad comercial y la resolución, terminamos con narrativas sociales consensuadas y relaciones de poder desiguales normalizadas.

Las maneras en que contamos historias y le damos sentido al mundo son subjetivas y están moldeadas por ideologías y visiones que desarrollamos a partir de quienes somos. Es por ello que nadie podría hacer las mismas películas; todos estamos potencializados y constreñidos por nuestras propias subjetividades, razón por la cual debemos siempre estar atentos a ello y estar conscientes de lo que se imbrica y reproduce de manera implícita en lo que hacemos. Esto incluye: dónde empezamos y terminamos, cómo encuadramos, las preguntas que hacemos, y las narrativas sociales que reproducimos y deconstruimos.

Esto se vuelve más complicado cuando existen otras narrativas culturales más grandes que nos dictan quiénes tienen una perspectiva o voz universal y quiénes no, lo cual, a su vez, crea jerarquías de conocimiento, define en qué confiamos, y revela un asunto acerca de la verdad y el poder del documental. Este es el terreno inestable de verdades y hechos que ha estado siempre en el centro del documental, en cómo representamos la realidad. La realización documental como forma reflexiva está muy bien equipada para lidiar con e intervenir en los problemas acerca de hechos y verdades; es una parte esencial de la forma documental. Todos estos manifiestos y el trabajo que inspiran nos piden que usemos la forma documental para responder a las maneras en que las verdades y las no-verdades son creadas.

Sabemos que este asunto es confuso en el momento presente cuando las declaraciones de objetividad necesitan, con razón, ser deconstruidas como las máscaras que son para todo tipo de problemas históricos alrededor del patriarcado, el racismo, el capacitismo, etcétera; y, al mismo tiempo, cuando el relativismo total, para el cual toda experiencia o enunciación subjetiva es considerada una verdad, puede elevar a los marginalizados pero también validar fuerzas escabrosas que no son benévolas.



No hay una respuesta simple. Por supuesto esto apunta a los hechos y su necesidad, pero también a la del análisis crítico y los legados de la educación audiovisual. Quizá de esto trate el proyecto social del documental: interrogar cómo se compone el significado y se le asigna valor de manera colectiva. Y quizá esta sea la verdad documental: un entendimiento crítico sobre cómo los documentales dan forma al conocimiento y a las verdades sociales.



Hacer películas políticamente

Entonces, ¿qué hacemos? Recorro a otro manifiesto, el de Jean-Luc Godard "Qué hacer"⁴, un manifiesto de treinta y nueve puntos. Aquí algunos de mis extractos preferidos:

1. Debemos hacer películas políticas.
2. Debemos hacer películas políticamente.
16. Hacer 1 es comprender las leyes del universo objetivo para explicar el mundo.
17. Hacer 2 es comprender las leyes del universo objetivo para transformar objetivamente el mundo.
22. Hacer 1 es decir cómo son reales las cosas.
24. Hacer 2 es decir cómo son realmente las cosas.
32. Hacer 2 es atreverse a saber dónde estamos, de dónde venimos, conocer nuestra ubicación en la cadena de producción para después transformarlo.
35. Hacer 2 es saber que hacer filmes es una actividad secundaria, un pequeño tornillo de la revolución.
36. Hacer 2 es saber servirse de las imágenes y los sonidos como se usan los dientes y labios para morder.
37. Hacer 1 es solamente abrir los ojos y las orejas.

Entonces, debemos no solo hacer películas políticas sino hacerlas políticamente. Para decir cómo son las cosas en verdad, uno debe no solo encarar una problemática sino un sistema de producción del conocimiento y todas las dinámicas que afectan en quién cuenta la historia, desde qué perspectiva, utilizando qué forma, y a través de qué mediadores de acceso. Esto puede ser únicamente una manera de abrir brecha y brindar claridad. Cuando hay tantas fuerzas que oscurecen o confunden qué es real o verdadero, la claridad sobre cómo se compone el significado y cómo se le hace responsable es una piedra angular fundamental. Esta es la parte extremadamente divertida, fascinante y emocionante del documental: cómo le hacemos rendir cuentas ante lo real: cómo es el documental un documento de sí mismo.

Hay millones de maneras para hacerlo y ninguna es buena o mala; se trata de un proceso: cómo la forma habla acerca de un contenido en un contexto particular. ¿Qué significa hacer políticamente una película? ¿Se trata de una intervención formal, de la manera en que estructuras o secuencias? ¿Se trata de cómo te sitúas a ti mismo o no? ¿De las restricciones o reglas que creas para trabajar dentro de ellas? Harun Farocki, en sus últimos años, dejó de crear imágenes nuevas porque había demasiadas en circulación; para hacer sus películas utilizó imágenes preexistentes de juegos y películas caseras, de vigilancia y de entrenamiento militar. ¿Se trata acaso del modo de colaboración o involucramiento de los participantes? ¿De cómo y dónde muestras tu película? ¿Cómo la fondeas?

⁴ Jean-Luc Godard, "What Is To Be Done?", en *Afterimage* n°1, abril de 1970. Publicado originalmente en inglés en traducción de Mo Teitelbaum. Para el presente texto, se consultaron tanto el manifiesto en inglés como el manuscrito original en francés publicado en *Jean-Luc Godard: Documents*, París: Éditions du Centre Pompidou, 2006. Existe una versión al español recogida en Andrés Linares, *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976. N. del T.

¿Quién posee el Poder Documental?

El Poder Documental se manifiesta a sí mismo de muchas maneras: a través de la forma y la autoría, y a través de las infraestructuras, instituciones y mediadores de acceso que permiten que muchas películas se realicen, circulen y acumulen valor. ¿Quién recibe financiamiento? ¿Quién determina cuál es el canon? ¿Qué tipo de narrativas y narrativizaciones se mantienen? ¿A quién se elige para contar la historia universal comprensiva y a quién se considera que solo cuenta una versión subjetiva y personal de la misma? ¿Y quién reta estas dinámicas?

El cambio social se basa en la manera en que los medios a su vez dan forma a los sistemas de creencias y acción, y esto depende de quién posee recursos y poder cultural. Por ello, para la construcción de una ecología documental inclusiva, que rinda cuentas y sea escéptica pero con aspiraciones, es esencial contar con mediadores de acceso diversos y críticos que estén comprometidos con tal trabajo de recableado, y con la validación, cuestionamiento y reimaginación del documental. Todo ello es un proceso social en marcha.



Apoyando una ecología inclusiva

Estoy muy comprometido con aquello que concibo como las prácticas activadoras de justicia social del arte y el documental: la curaduría, la crítica y la preservación. Estas son las maneras en que las películas son contextualizadas, empujadas y puestas en diálogo con otras películas, donde los cánones son creados, y como las películas circulan y son preservadas. No todos pueden acceder a las películas que hacemos, pero muchos más pueden ser influenciados por sus ideas mediante el discurso público que se crea alrededor de cómo se discuten, enmarcan, programan y presentan. Si bien queremos que la gente vea estas películas, también queremos que las responsabilicen y se involucren con ellas en maneras que eleven lo que estas hacen. Por eso, la crítica es donde ocurre el desplazamiento narrativo, donde el crítico hace sentido de la producción cultural y de la forma en que el poder opera en ella, para después ofrecérselo al público.

Creo que el cambio se hace a través del discurso y la influencia, y no necesariamente solo con narrativas e incidencia. Pocas veces hay una relación 1:1 entre película y cambio social; no ocurre seguido que una película logre algo. Es más común que se deba a la acumulación a lo largo del tiempo de varios esfuerzos y cadenas de influencia que involucran a muchos diferentes actores. Una película puede presentar una idea, un encuadre o una forma con la cual trabaja el curador/programador; atraviesa el análisis del crítico y luego el salón de clase, donde influye a otro artista que a su vez influye a otro artista, y una variación de esto ocurre cinco veces más hasta que esa idea o forma reconfigura estructuras más amplias. Así es como, en la realidad, la cultura transforma la política.

Pienso en la manera en que Chris Marker definió lo que es el ensayo fílmico, la cual influyó el trabajo de tantos otros cineastas, de Emiko Omori a Raoul Peck; o la puesta al centro y sin rodeos de la subjetividad femenina negra en la obra de Madeline Anderson durante la década de 1960 que tendió las bases para artistas como Cauleen Smith y Shola Lynch. Pennebaker y Maysles fueron quienes en primer lugar guiaron y apoyaron a Anderson, y fue a través de una ecología de aulas, revistas y sociedades de cine que las obras de Marker viajaron.



La incidencia del Poder Documental

Entonces, lo que me interesa es en un modelo de influencia del documental que se derive de un Poder Documental igualitario. ¿Cómo influye la manera en que la sociedad y los artistas piensan y componen significados, y cómo lo hacen a lo largo del tiempo? ¿Cómo lo medimos? Me encantaría ver a académicos y críticos proponer nuevos sistemas de medición cualitativos, quizá nutridos por los estudios culturales y la historia del arte/cine, que muestren cómo estas cadenas de influencias divisan al Poder Documental en acción.

Algunas cosas que me encantaría ver:

- Más fondeadores de cine apoyando a la crítica y la escritura, parte esencial de un portafolio de apoyos para que las películas produzcan cambios.
- Críticos de documental escribiendo sobre forma y no solo sobre contenido.
- Para instituciones y organizaciones del documental, construyamos estructuras que sean tan hermosas e inclusivas por dentro como lo son por fuera.
- Me encantaría que los productores de impacto incorporen marcos teóricos más críticos, derivados de la alfabetización mediática, para que los documentales pongan sobre la mesa, a la par de problemáticas, conversaciones sobre el origen y la formación de las narrativas que están confrontando.
- Cineastas: sean audaces y desalineados, experimenten y encuentren los lenguajes nuevos que necesitamos para los tiempos complicados que corren. Y háganlo de las maneras que más sentido tengan para ustedes, para donde se encuentren y para los contextos en los cuales estén trabajando.
- Fondeadores: pidamos a los solicitantes de apoyo que articulen las dinámicas de poder social dentro de los proyectos que proponen y que digan qué hacen y qué significan tales dinámicas. No se trata solo de acceso sino de relacionalidad y proceso. Apoyemos trabajos que sean conceptuales y experimentales, que estén tratando de encontrar nuevos lenguajes. Apoyemos que la gente tome esos riesgos y falle. Y apoyemos también prácticas y no solo proyectos.
- ¡Y los manifiestos! ¡Necesitamos manifiestos! Llamados lúcidos a lo que se necesita ahora mismo y los movimientos que el cine documental requiere.

Quiero evocar un momento en el Seminario Flaherty de este año [2018], curado por Kevin Jerome Everson y Greg de Cuir alrededor del tema "La imagen necesaria". En una sesión, la cineasta puertorriqueña Beatriz Santiago Muñoz dijo que una parte esencial de su práctica es "resignificar el mundo". Si estamos heredando imágenes y narrativas lastradas por y apuntando hacia significados cargados de implicaciones moralizantes que la sociedad ha construido a lo largo del tiempo, ¿no estamos perpetuando las desigualdades al utilizarlas? ¿Qué nueva economía de la imagen que vuelva a cablear todo esto podemos crear para uso de todos? Para que la mala hierba no sea mala hierba sino una flor, y para que el cuerpo y su color operen fuera de su construcción social; para que un lugar no sea otro ni periferia y ni siquiera centro, sino solo lo que es.

Resignifiquemos.



ADENTRARSE EN EL MUNDO. CINE Y afectos

POR NATALIA DURAND | ILUSTRACIÓN: ALDO JARILLO

Recuerdo una vez que fui al cine con unos amigos y ellos invitaron a otros compañeros suyos. Al término de la función una de nuestras acompañantes estaba sumamente molesta: no solo había detestado la película, sino que consideraba al director un pedante por asumir que nosotros debíamos comprenderlo. Los demás guardamos silencio. Si bien no habíamos captado todas las alusiones (no conocíamos de cultura popular polaca), compartíamos la sensación de haber presenciado un conjuro: *La boda*, de Andrzej Wajda, es un gran plano sin cortes donde la cámara gira a la par que sus personajes danzan, una celebración histriónica entregada al éxtasis y la narración de historias míticas. La convivencia se tornó incómoda después del comentario y nos dispersamos al poco rato.

Yo creo que la razón es solo una de las posibles estrategias para relacionarnos con una película. Lo inefable también puede ser experimentado, e incluso devenir más potente que una comprensión total de referentes. Esta discusión se sostiene en cómo nos relacionamos con las imágenes, en cómo pensamos la vida que patentiza el cine.

Natalia Durand estudió Comunicación y ahora Filosofía en la UNAM. Fue ganadora del IX Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes "Fósforo" de FICUNAM, y miembro del Jurado Joven en la tercera edición del festival Black Canvas. Es profesora adjunta en la FCPyS. Ha colaborado en medios como *Punto de Partida*, *Correspondencias*. *Cine y pensamiento* y *Revista Mexicana de Comunicación*.

Hoy no solo vivimos asediados por imágenes, sino que el mundo mismo se presenta como una imagen. En los años sesenta Guy Debord vislumbró el advenimiento de *la sociedad del espectáculo*: la aparición de una *subjetividad espectadora* que toma distancia, que mira todo desde lejos sin implicarse. Siguen vigentes las descripciones del situacionista: actualmente estamos rodeados de estímulos que parecen siempre uno más apremiante que el anterior. Nunca antes habíamos tenido la posibilidad de "estar" al unísono en tantos lugares. A la vez, nunca antes habíamos estado en tan pocos. Es lo que expresa desde su título el libro más reciente de Margo Glantz, *Y por mirarlo todo, nada veía*. Por eso, dónde colocar la mirada es hoy una de las grandes preguntas. ¿Dónde colocar nuestra atención, nuestro tiempo, nuestro amor?

El cine, al poner en acción la mirada, abre un espacio de pensamiento que problematiza la experiencia del mundo contemporáneo. Hay un concepto que dilucida el vínculo entre películas y espectadores más allá de una comprensión racional. Es el concepto de *deseo*.

Considero que la mirada puede inventar rizomas entre la pantalla y la interioridad del observador, como una concatenación de fuerzas en movimiento, un relato que pone a operar el deseo desde su noción, no de carencia, sino de pura potencia creadora. El deseo: principio originario del mundo, constructor de todas las formas, fuerza que traza sus propios caminos y líneas de fuga.

Me gusta suponer que sea accidental la naturaleza técnica del cine. No me refiero a los términos históricos de su aparición. Aunque su carácter de aparato le permite una materialidad que lo hace un arte particular, prefiero decir: el cine es la elección de fragmentos del mundo a través de la imagen y el sonido. Una relación entre lo visible y lo invisible, entre la sonoridad y el silencio. La técnica sería el *medium* que cristaliza estas elecciones creadoras. De todas las existentes, cada película elige una serie de relaciones posibles. Por eso cabe concebir que al poner nuestra atención en un filme, estamos en contacto con una serie de relaciones que contienen y ponen en marcha al deseo.

Si como dice Godard, *la imagen está muerta y es el espectador el que le insufla la vida*, habría que retomar esa figura para imaginar un doble movimiento: también es la imagen la que insufla de vida al espectador. O se la quita. Por supuesto no me refiero en sentido biológico, sino en un sentido mucho más poético por su carácter inaprensible: un acontecimiento interior. Y esa interioridad produce efectos, palpables e intangibles. Esta idea toma cuerpo a partir de un concepto de Gilles Deleuze, quien recupera a un disidente fallecido en 1677: Baruch Spinoza. Es el concepto de los *afectos*.

Partamos de la idea de que no existen los estados acabados de vida, sino pasajes de un estado a otro: un afecto se sitúa en ese *entre*. El afecto abre camino para sentir y pensar aquello que antes no aparecía en nuestro mapa. O volver a imaginar lo que se creía transitado. O quemar el mapa. O navegar fuera de él. O cartografiar otro(s). *Un afecto es una variación en la potencia de existir. Un afecto es un pasaje*, dice Deleuze. Podemos decir que el cine, desde la perspectiva de los afectos, vislumbra pasajes que dan cabida a una variación en la potencia de existir de sus espectadores. Ahora: esa potencia puede ser de aumento o de disminución. *Cualquiera que sea nuestro estado, hay afectos que son pasajes a una menor potencia de vida y afectos que son pasajes a una mayor potencia de vida*. De tal modo, hay películas que en tanto aumento, agudizan nuestra percepción, mientras que otras, la disminuyen.

Entonces, ¿qué pasa al estar en contacto con un cine plagado de estereotipos, donde ni siquiera existe una apropiación crítica de ellos? Es el problema de los clichés narrativos, visuales y sonoros: no permiten ver. Desde ellos, el mundo está *ya-visto, ya-sentido, ya-pensado*. Difícilmente conducen variaciones en nuestras potencias. Es por esto que Franco "Bifo" Berardi empieza su libro *La sublevación* con una certeza sobre nuestra época: más que una crisis económica, enfrentamos una crisis de la imaginación.

Espero que no se lea esto como un imperativo ni una disyunción moral jerárquica de un "gran cine" frente a otro menor. No. Bajo la postura de la constante fluctuación de un estado de vida a otro, esta propuesta defiende la singularidad de cada espectador. En todo caso, creo que es relevante considerar la mirada en su capacidad de producir ritmos donde se juegue la existencia, no desde la fría distancia mencionada por Debord. La pregunta frente a cada imagen, dice Georges Didi-Huberman, es *cómo nos mira, nos piensa y nos toca a la vez*.

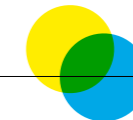
A cada película cabría preguntarle:
¿Qué sensaciones generas?
¿Qué voluntades pones en operación?
¿Qué pensamientos suscitás?
¿Qué potencias colocas en variación?

Estoy convencida de que ver cine es una ocasión para *encontrar nuestras propias moléculas*, allí donde proliferen nuestros afectos. Por qué no apuntarlo: solo podemos encontrar nuestras moléculas al exponernos, al poner en cuestión el universo conocido. Es una búsqueda permanente. Nietzsche, claro, lo expresa mejor: más vale *vivir peligrosamente*.

El cine, desde su facultad de concretar afectos, se presenta como una estrategia para enfrentar esta crisis de la imaginación: los afectos pueden dar lugar a imaginarios distintos. Porque como expresa "Bifo", *solamente lo imprevisible, lo que todavía no existe, aquello que no está escrito en la trama presente de lo conocido*, puede inaugurar resistencias a los tiempos nebulosos que vivimos. Y si la catástrofe es inminente, ¿qué haremos mientras tanto? Hacer más habitables nuestros espacios, interiores y exteriores.

Sobra decir que no considero a la cinematografía un modo de entretenimiento. A pesar de que le sea inherente su relación económico-industrial, me parece más poderoso pensarla desde los acontecimientos que es capaz de provocar en la subjetividad (y por ende, en el cuerpo), en los afectos que es capaz de originar. Félix Guattari lo dice bellamente sobre la obra de arte en general, pero bien podemos rescatarlo para la seducción que imágenes y sonidos fraguan a través del montaje: *la obra de arte es una empresa de descuadramiento, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que conduce al sujeto a una recreación y reinención de sí mismo*. Y remata: *el acontecimiento de su encuentro puede fechar irreversiblemente el curso de una existencia y generar campos de lo posible "alejados de los equilibrios" de la cotidianidad*. Soy creyente de la potencia del cine para transformar nuestra existencia. Porque ver una película no es distanciarse del mundo: es una forma de adentrarse profundamente en él.

Aldo Jarillo Ramírez es ilustrador y diseñador editorial. Estudió Diseño y Comunicación Visual en la UNAM, y tiene un posgrado en Ilustración en la Academia de San Carlos. Como diseñador ha trabajado en *Reforma*, *Algarabía* y *Chilango*, entre otros; como ilustrador, en *Letras Libres*, *Tierra Adentro*, *Nexos* y más.



FLAHERTY



vitalales

FOTOGRAFÍA, SONIDO Y EDICIÓN EN EL CINE

POR MAGALY OLIVERA



Ernesto Pardo

Cinefotógrafo

Ernesto Pardo ha colaborado como cinefotógrafo en *Vivos*, *Soles negros*, *Guerrero*, *Tempestad* y *El cuarto desnudo*, por mencionar algunos ejemplos. Su trabajo fue reconocido con el Arri Amira Award del DOK.fest Múnich, el Golden Frog en el festival Camerimage y el Ariel de la AMACC. Fue jurado del IDFA y forma parte de las Academias de Cine de México y Estados Unidos.

El cine es un acto colectivo cuyo resultado no siempre evidencia todo el trabajo que conlleva su realización. Al momento de ver una película, algunos elementos de su composición pueden obviarse, pero su labor en la experiencia del espectador es fundamental. Mediante estas entrevistas buscamos reconocer la aportación de algunos de los distintos perfiles que colaboran en una película.

¿Cómo describirías la labor de un cinefotógrafo?

Es transmitir ideas de la palabra al lenguaje cinematográfico. Intento leer lo que los directores buscan y ser los ojos para lo que verbalmente no está expuesto, pero que se puede decir a partir del tamaño del cuadro, del color de las imágenes, del contraste, de la composición. Me centro en cómo se sienten en torno a la realidad que estamos filmando y a partir de eso busco que la imagen pueda crear esas sensaciones. Es una recolección de ideas guiada por lo que el director siente, mezclada con mi experiencia vital —no de fotógrafo, sino de lo que he vivido— porque finalmente de eso habla el cine, de lo que le pasa a los seres humanos.

¿Qué diferencias encuentras al hacer fotografía para un documental o una ficción?

Creo que son géneros muy distintos. Me gusta el documental porque las cosas no siempre salen como uno quiere, pero en el camino se encuentran situaciones que benefician el mundo que el director quiere crear. También hay varias formas de hacer ficción y de hacer documental. Hay documentales muy puestos en escena donde no hay posibilidad de crear, de reaccionar frente a lo que pasa. También hay ficciones donde esto ocurre y otras donde hay mayor libertad. No hay reglas. A mí me gusta cuando ocurren situaciones frente a la cámara que no esperaba y me emocionan mientras las filmo, y que técnicamente están bien: que están en foco, bien encuadradas, iluminadas; cuando eso pasa, sea documental o ficción, es muy bello.

Sin embargo, hay una concepción generalizada sobre el documental como un registro de lo real, ¿qué tanto te encuentras con casos donde hay mucha puesta en escena?

Un documental o una ficción son siempre una versión del director acerca de la realidad. Es el espectador quien le da valor de real o no. Más bien tiene que ver con una percepción y con lo que creemos que es el documental. Cuando usamos la palabra "documental" parecería ser un sello que dice "periodismo" y que, por lo tanto, debe ser un reflejo fiel de la verdad, pero al igual que en el periodismo donde alguien paga a un periodista o un editor corta o no la información, también en el documental se decide qué se ve, dice y escucha de la realidad. Hacemos películas de cien horas de material y de ahí se extrae una hora y media, ese tiempo es una elección. En ese sentido, el documental es muy potente y también es peligroso, porque la gente cree que es una verdad. Por ejemplo, una película que me gusta mucho es *Nanuk, el esquimal*. La primera vez que la vi pensé "qué



Vivos

verdad", pero al leer sobre ella descubrí que mucho de lo retratado se había vuelto a filmar porque el material original se quemó, y que los protagonistas ya no cazaban con arpones y cuerdas. Ese caso me gusta porque tuve una determinada percepción de ese documental que cambió, pero tampoco significa que no sea real, sino que es una elección de qué decir y que, como tal, es profundamente subjetiva.

Ese ejemplo es controversial porque *Nanuk, el esquimal* se considera el primer documental, y resulta que fue una puesta en escena.

Claro, pero no deja de ser un documental. Por eso me gusta cuando no se traza la diferencia entre ficción y documental, sino que se habla de películas. También me gusta pensar así cuando hago cine: qué hacemos con los planos, con el sonido, con la luz, para que cuenten algo más allá de lo inmediato, que exista más de una lectura cinematográfica.

Varias de las películas que has trabajado son documentales políticos que cuidan mucho su propuesta formal. ¿Qué opinas sobre la necesidad de adaptar la forma de un filme al tema que retrata?

Yo creo que la forma es fondo y el fondo es forma. Una película tiene que encontrar su forma de acuerdo a la época que vivimos, a las percepciones, a lo que quieres encontrar en ella. También tiene que ver con la moda, con las sensibilidades y lo que es visualmente atractivo. El blanco y negro ha tenido su época, también la cámara sucia que parece más real, al estilo de Lars von Trier, por ejemplo. Ahora tengo discusiones con algunos compañeros sobre cómo hacer películas sobre lo que pasa en el mundo, y sobre todo en México, que nos sigan tocando, que sean fuertes, pero que no sean repetitivas. Cuando empiezo a repetir ideas pienso que eso no está bien para el espectador. Por eso trato de

trabajar en proyectos que sean importantes para mí y para lo que creo del mundo, y si me acerco a esa película repitiendo una forma que ya se ha desgastado con el tiempo, algo no funciona. Hay que estar atento para no decir lo mismo de las mismas formas porque entonces se desgasta el mensaje y pierde fuerza.

¿No sientes presión por adaptar tu propuesta formal a la expectativa de un determinado público?

No, me da igual. Quizá para un director existe esa presión, pero como fotógrafo entras en muchos mundos y vidas distintas sin la presión de tener que crear un producto que agrade a determinado público. Por eso intento ser honesto y plantearlo como una cuestión emocional y sensorial que a veces me sale bien y a veces no, pero que parte de ese nivel.

Aunque inevitablemente has creado un sello en tu fotografía, ¿no crees?

Yo diría que sí, pero tiene que ver con mi intento por conectarme con lo que pasa frente a mí. Y es algo muy sencillo, si lo que veo me conmueve, entonces estoy trabajando para construir una película bella o que vaya en el sentido de lo que el director quiere. Tiene que ver con las conexiones porque el cine, igual que otras artes en su forma más pura, busca cómo hacer sentir al otro, busca transmitir. En ese sentido, soy los ojos del director que desea comunicar algo sobre una realidad para que alguien más pueda verla y sentirla. Quizá sí he desarrollado un estilo pero también he trabajado con directores que prefieren planos fijos en tripié, aunque me cuesta trabajo porque me fascina hacer cámara en mano, pero intento fluir y adaptarme para construir una imagen a partir de lo que los personajes sienten y yo intuyo; filmo con la técnica correcta y espero que alguien más también lo sienta.

Bernat Fortiana

Sonidista



Bernat Fortiana, egresado de la Escuela de Cine de Barcelona, ha trabajado como sonidista en *¿Qué vas a hacer cuando el mundo esté en llamas?*, *Una corriente salvaje*, *El reino de la sirena*, *Un abrazo de tres minutos* y *La libertad del diablo*, entre otras películas.

¿Cómo describirías la labor de un sonidista?

Es crear una estética sonora que sea coherente con lo que el director quiere. Durante el rodaje es algo más técnico, aunque esa mezcla entre sensibilidad y técnica es la que hace a un sonidista algo más que una grabadora de audio.

¿Cómo es tu proceso de trabajo durante un rodaje?

Depende, hay quienes te buscan como un medio técnico y quienes desean un aporte a la narrativa. De cualquier forma lo primero es conocer la idea de la película y definir cómo puedo brindar algo especial al proyecto. Hay muchos elementos en el sonido que si logras capturar puedes nutrir la película. Es más que simplemente grabar lo que se escucha.

¿Cuánta libertad tienes en ese sentido?

Muchas veces soy como un Quijote y ando por mi lado buscando las cosas que sé que pueden gustar, como un ambiente de un búho por la noche; lo grabo y lo dejo ahí. Depende del proyecto pero procuro hacerlo siempre porque es donde encuentro la gracia de mi trabajo, el cual suele hacerse en solitario. Si te metes a un foro de sonidistas parece un grupo de autoayuda porque normalmente uno acaba solo con sus rollos y ruidos, por eso hay que encontrar los elementos más estimulantes.

¿Qué sonidos llaman tu atención?

Las cosas inéditas de un lugar. Quiero mostrar la atmósfera, ofrecer al espectador las historias paralelas que ocurren fuera del foco del lente. Después de haber perdido algunos buenos momentos, ahora prefiero levantarme a las tres de la mañana y grabar porque sé que hay sonidos que no debo dejar pasar. El sonido ocurre y ya está, lo que se dice se pierde.

¿Qué tanto influye el sonido en las sensaciones que tiene un espectador?

Una buena técnica puede hacer que un documental incluso parezca ficción. Se nota mucho. Cuando hay mala técnica parece que todo se registra como se puede, pero cuando la técnica está a la altura de la idea original, hasta parece que los géneros hibridan simplemente por la claridad y la sensación que tiene el espectador de que todo fue planeado.

Como sucede con algunos directores con los que has trabajado, como Roberto Minervini.

Sí, parece que los sucesos se planean mucho, pero es más bien un trabajo de desechar las partes que no funcionan y un muy buen trabajo técnico, elementos que se vinculan más con la ficción. Ahora que mencionas a Roberto, se le ha criticado que parece que sus documentales tienen mucha preparación, pero no hay trampa en eso, solo que ese nivel estético se confunde con la ficción. Incluso hay ocasiones en que te pueden pedir embrutecer una conversación para darle un sentido verídico si la grabación quedó muy nítida, y yo no empato con eso.



Una corriente salvaje

¿Cuáles son los mayores retos al momento de hacer sonido?

Cada película tiene su propio reto. Por ejemplo, en *El reino de la sirena* el nivel técnico es complicado por estar en el mar, en *¿Qué vas a hacer cuando el mundo esté en llamas?* retratamos a una comunidad negra, pero yo soy blanco. Tenía que procurar que los protagonistas se sintieran cómodos. Incluso me toma tiempo llegar a ponerle un micrófono a alguien, debe haber una relación de complicidad y confianza. En *La libertad del diablo* de pronto estaba en Ciudad Juárez con cuatro federales de la frontera hablando de sus locuras, ahí por ejemplo no voy a grabar pajaritos cantando al amanecer.

¿Cómo influyen los nuevos dispositivos para ver cine en el sonido?

En algunos proyectos me han dicho "no te preocupes, esto lo van a ver en Instagram y con subtítulos". Son situaciones a las que estamos acostumbrados, pero creo que el sonido ayuda a despejarse de la realidad, lo mismo que la oscuridad de la sala. En el celular no hay esa abstracción, ese ensueño del cine.

Viniendo de fuera de México, ¿cómo describirías el panorama del documental en el país?

En México veo mucha vida e inquietudes vigentes. Tienen una industria que se mueve, y que ahora se enfoca más en los documentales. Las plataformas de *streaming* están invirtiendo en el género y varios directores mexicanos se están internacionalizando con muy buenas películas. Creo que en México hay una búsqueda por nuevos tratamientos de los temas que se alejen de la típica mirada sin ética en la aproximación a los personajes, que abuse de ellos o coaccione sus emociones.

Paloma López Carrillo



Editora

Paloma López Carrillo comenzó su carrera como asistente de edición. Luego fue editora en *La jaula de oro*, trabajo por el cual recibió el Ariel y el Premio Iberoamericano de Cine Fénix a Mejor Edición. También editó *Yermo*, *Margarita*, *La libertad del diablo*, *Un abrazo de tres minutos*, *Una corriente salvaje* y la serie *1994*, entre otros.



Yermo

¿Cómo describirías la labor de una editora?

Lo más importante es analizar dramáticamente el material para entender el tono de la película. Sobre todo en documental, en el que el registro es aparentemente libre, pero que tiene sus límites sobre cómo ser narrado.

¿Cuál es tu proceso para editar?

Depende del documental. Por ejemplo, en *La libertad del diablo* existían reglas sobre la filmación desde el inicio y me basé en una escaleta, pero *Yermo* fue un trabajo más libre porque Everardo González no tenía control sobre el material filmado. El proceso fue encontrar qué podíamos narrar. Esa es una de las características que me gusta del documental, que para cada caso hay que inventar una fórmula. También es importante que el editor conozca al director porque al final uno se convierte en un intérprete de lo que el otro quiere decir. Sobre todo hay que encontrar coincidencias en lo que le importa a los dos; me gusta ver el material completo sin saber mucho sobre la idea del director, y luego platicar sobre los puntos que tenemos en común y el rumbo que la película pueda tomar.

¿Cómo te relacionas con la figura del director?

Hay que aceptar que el editor no es la figura más sexy del cine, pero su trabajo es fundamental. Sin embargo, no se trata de una lucha de ego, sino de entender la labor de cada parte en una película y lo que se puede lograr desde ahí. Cuando era más joven me molestaba sentir que no se reconocía mi trabajo, pero ahora creo que el reconocimiento se da solo y que crear ambientes de seguridad en los rodajes ayuda a que los resultados sean mejores. Hay que recordar que estamos al servicio de las películas, no de nosotros mismos.

¿Sueles sentir libertad al momento de proponer interpretaciones del material?

Quizá por los directores con los que he trabajado, siempre he sentido mucha confianza. Evidentemente me dictan un camino, pero creo que un buen director sabe confiar en la mirada de su editor. A veces una nueva perspectiva ayuda porque los directores dedican tanto tiempo a una película que dejan de ver ciertas cosas. Por eso en documental el editor no solo corta y pega, también define parte del discurso de la película; es mucha responsabilidad.

¿Alguna vez te ha parecido tendenciosa la manipulación de un material?

Sí. Sé que el documental no siempre es real porque es una grabación subjetiva, pero hay filmaciones que se notan muy actadas. Prefiero no hacer ese tipo de trabajos porque no me siento

cómoda. Alguna vez tuve miedo de que no me dieran más películas a editar, y aceptaba algunas que no me convencían, pero es tanto el tiempo que hay que dedicar a un filme que no se puede fingir. Se edita lo que atrae —ya sea por el tema, la forma o el reto narrativo— y eso es lo que le da vida a una película.

¿Cómo distingues el resultado de tu trabajo en una película?

Cuando una película está bien editada es justo cuando la edición no se nota; cuando alguien puede entrar en la historia y olvidar por hora y media que está viendo cine.

¿Qué diferencias encuentras entre editar ficción y documental?

En ficción es más difícil para el director desechar una secuencia que en documental. A veces hay que reconocer que algo está mal filmado o sucede de forma extraña y no se usa, pero en ficción se piensa que una secuencia se puede manipular para repetirse, hasta puedes volver a grabar; parecería que hay mayor apego a los materiales porque el director es quien crea el universo y sabe que lo puede volver a gestar, pero en documental no se pueden repetir tan fácilmente las situaciones o conseguir los resultados que uno tiene en mente. Creo que el director de documental acepta más la realidad que el de la ficción.

¿Y editar series a diferencia de películas?

1994 es la primera serie que edito y es particularmente ambiciosa. Sabíamos que nadie iba a decir quién mató a Colosio, así que no podíamos comenzar con el asesinato porque el resto son investigaciones absurdas que se hicieron en torno al caso. Lo impresionante era ver a Salinas frente a la cámara, un tipo que te va lavando el cerebro sin que te des cuenta. Además, en ningún momento se alteraba, es un tipo muy manipulador.

¿Hay personajes particularmente difíciles de editar?

Todos, porque son seres humanos. Es importante tratarlos dignamente y sin juzgarlos, no con condescendencia o superioridad. Por eso me gustan los personajes complejos.

¿Existe una imposición formal para la edición de acuerdo a los parámetros de las películas "digeribles"?

No, creo que el material dicta cómo debe ser una película. El editor toma ciertos riesgos de acuerdo a su intuición, pero no debe imponerse. Las formas deben innovarse y tener su propia personalidad de acuerdo al proyecto. En Internet estamos acostumbrados a ver montajes dinámicos, pero ¿qué nos quieren decir? Hay espacios que no se tratan solo de un bombardeo de información.

ESPACIO

urbano

Y EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA

Reconfiguración y tendencias

POR CUAUHTÉMOC OCHOA TINOCO



Función de Ambulante en El Paso, Texas

La sala de cine y la práctica de ir al cine han sido desde los inicios de la cinematografía espacio y actividad inseparables. Pese a los ciclos y las crisis que han experimentado ambas, se mantienen como aspectos característicos de las sociedades contemporáneas en general [...] Más allá de la vivencia frente a la pantalla en un marco poblado de oscuridad, la exhibición de una película es el resultado de procesos sociales, culturales y económicos de largo aliento. [...] [L]os nuevos espacios de la exhibición cinematográfica y la cartelera hollywoodense dominante dan cuenta de las paradojas de los impactos globalizadores: mientras determinados públicos tienen acceso a equipamientos de exhibición cinematográfica tecnológicamente modernos, en entornos controlados y con ciertos parámetros de seguridad y una oferta "global" de filmes comparables con cualquier ciudad del mundo, otros públicos están limitados o vetados del disfrute o conocimiento de la producción cinematográfica local, regional o mundial que no forman parte de los circuitos de las grandes empresas productoras, distribuidoras o exhibidoras de la industria cinematográfica asentada principalmente en los Estados Unidos (*majors*), pero con ramificaciones mundiales. Aunado a lo anterior, la experiencia de ir al cine tiende a homogeneizarse, no solo respecto a lo que se ve sino a cómo se está en los lugares donde se localizan las salas de exhibición, así como en las prácticas de consumo que se generan en esos

nuevos espacios de sociabilidad urbana y suburbana. El entretenimiento se encapsula en los centros comerciales o *malls*, en fragmentos de ciudad simulada que evita, al mismo tiempo, la ciudad cotidiana y sus complejas dinámicas y las "negatividades" que la realidad social externa produce [...] es difícil que grupos importantes de la población, principalmente los de bajos ingresos y habitantes de las periferias urbanas y rurales, cuenten con espacios urbanos con capacidad de satisfacer sus necesidades objetivas y subjetivas, entre ellas las relacionadas con el consumo cultural [...]. El número y tipo de los equipamientos públicos y sociales de carácter cultural existentes en la ciudad tales como bibliotecas, teatros, casas de cultura, librerías, museos, centros culturales, etcétera, no ha correspondido al crecimiento de la población y la expansión territorial de la misma; lo cual influye en las formas en que la población de las áreas con exiguo o nulo equipamiento realizan ciertas prácticas socioculturales como ir al cine.

En el caso de los espacios de exhibición alternativos, no comerciales o de arte podemos establecer lo siguiente: tienen diferentes modalidades y aunque su presencia es limitada numérica y territorialmente, en cuanto a su influencia en la circulación de cine no comercial es significativa. [...] Esta modalidad se caracteriza por tener una oferta cinematográfica diversa, objetivos de difusión cultural o formación cinematográfica; suelen

ser espacios con aforos relativamente bajos, pueden tener instalaciones propias o ser hospedados en instalaciones públicas o de organizaciones sociales, colectivos culturales o asociaciones civiles; las formas de gestión también son diversas, predominando las privadas y públicas, los grados de profesionalización van desde el cinéfilo *amateur* hasta el gestor cultural especializado en el área cinematográfica. Su crecimiento en la Ciudad de México, por mencionar un ejemplo, ha sido considerable y se ha reflejado en la ampliación de la oferta de este tipo en lugares donde no la había. Entre finales del siglo XX y 2017, pasaron de 19 a 150 y se encuentran mejor distribuidos en el espacio urbano (IMCINE, 2017). Para finales de 2018 el total de cineclubes como tal y las actividades de instituciones públicas con actividades similares a ellos sumaban 161, que representaban cerca del 17% de la oferta de exhibición en la capital del país. [...]

Otro aspecto que hay que revisar de las modalidades son las actividades que se realizan al aire libre, ya sea en instalaciones adaptadas para fines culturales y artísticos, de propiedad gubernamental o de carácter privado o en espacios públicos de diferente índole. La exhibición en estos espacios se da por distintas razones: una tiene relación con el establecimiento de experiencias novedosas que buscan atraer a públicos infantiles, juveniles, familiares, estudiantiles y público en general, a partir de una oferta atractiva y diferente, aunado al disfrute de

espacios que regularmente están en permanente disputa por los actores de los sitios donde se realizan las actividades de proyección. [...] Ante las deficiencias o inexistencia de espacios permanentes, instituciones, asociaciones civiles o comunitarias de carácter cultural o empresas culturales recurren a espacios públicos como plazas, parques, kioscos, explanadas, canchas y foros al aire libre, proyectando hacia mantas, paredes o pantallas inflables, o dentro de autobuses equipados. Todos estos esfuerzos son producto de estrategias de colaboración con diversas instancias oficiales, privadas y ciudadanas, que les permiten acceder a material audiovisual diversificado [...] y también estas iniciativas sirven como plataformas para que asociaciones y empresas coproduzcan una amplia gama de festivales cinematográficos. Sin duda, estos esfuerzos e innovaciones representan una oferta clave para enfrentar la falta de diversidad de la cartelera cinematográfica comercial [...].

El presente es un fragmento del texto "Espacio urbano y exhibición cinematográfica en la Ciudad de México. Reconfiguración y tendencias", publicado en *Butacas, plataformas y asfalto. Nuevas miradas al cine mexicano*, editado por Procine. La selección se centra en visibilizar la importancia de las salas independientes y las proyecciones al aire libre en el esfuerzo por diversificar la oferta cinematográfica, y lograr que grandes públicos tengan acceso a ella.

UNA PEQUEÑA REFLEXIÓN SOBRE LUIS

Ospina

POR RICARDO GIRALDO



Luis Ospina. Foto cortesía de IFF Panamá. www.iffpanama.org

Recordar a Luis Ospina es como adentrarse en una selva de cine.

Luis fue un gran cineasta y un promotor incansable del pensamiento cinematográfico, por decirlo de alguna forma acotada. Defensor del cine apasionado y uno de sus grandes enamorados. Lo realizó, lo salvaguardó, lo programó a diestra y siniestra, lo analizó, lo estudió, lo criticó y cuestionó con un ojo único, siempre con humor. Leer a Ospina es también entrar en una dimensión política del cine, algo urgente por venir de una especie en extinción. Su espíritu era constructivo, buscaba sacudir los riesgos del tan peligroso confort del espectáculo y la tentación de embellecer y banalizar la realidad a través del cine.

Luis es uno de esos personajes al que al hacerle alusión se vienen encima una infinidad de referencias, muchas de ellas históricas. Comparte esa suerte de olimpo latinoamericano de cineastas comprometidos, pensadores y pensadoras de importante trayectoria que trascendieron sus fronteras como Glauber Rocha, Fernando Birri, Alfredo Guevara, José Carlos Avellar y Margot Benacerraf (la única viva), por mencionar una parte de ese grupo en la fauna del cine.

Ospina fue sumamente generoso, compartió su acervo fílmico e intelectual, así como su experiencia, y lo puso todo al servicio del bien común, como un legado más que tangible. A no muchos kilómetros de su natal Colombia, otra voz resonó con la suya, como parte de una búsqueda de cuestionamientos afines:

"[...] Cuando se habla del cine latino, la significación supera el sentido puramente cinematográfico. La conciencia latinoamericana comienza a popularizarse. El descubrimiento de que Brasil, México, Argentina, Perú, Bolivia, etc., forman parte del mismo bloque de explotación norteamericana y de que esta explotación es una de las causas más profundas del subdesarrollo, se concreta cada día que pasa y, lo que es más importante, se populariza. La noción de América Latina supera la noción de los nacionalismos. Existe un problema común, la miseria. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural que implica hacer un cine latino. Un cine comprometido, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, con un idioma y un problema comunes [...]."

Uno de los mayores aportes de Luis Ospina fue denunciar el uso de la miseria como una forma más del espectáculo, eso que solemos incorporar más de una vez en la cultura latinoamericana: la porno-miseria, término inventado junto a uno de sus colaboradores más cercanos, Carlos Mayolo. Eso que apunta a la negación del contexto social y político en pro de una estética homogénea llena de representaciones acriticas. Es decir, lo que no le pone cara a la incómoda realidad, lo que no se adentra en ella y que no la analiza para poder transformarla. Luis reaccionó al fetiche y al maquillaje de la percepción, los rechazó. No se trató nunca de una acción individual, siempre apelaba al acto colectivo, algo fundamental y vital para la salud del cine latinoamericano. Algo que desafortunadamente poca gente ha comprendido como él.

1 Glauber Rocha. (1967). "Teoría y práctica del cine latinoamericano" en *Periódico Avanti!*

QUE ES LA PORNO-MISERIA?

El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía. fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, converse y tranquilizarse. AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño malacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición.

Luis Ospina y
Carlos Mayolo

Realizateurs de
"Les Vampires de la Misère"

Facsimil de *¿Qué es la porno-miseria?*, texto escrito por Luis Ospina y Carlos Mayolo en 1978

Retomamos este texto para reflexionar en torno a las formas de aproximación y representación de la sociedad presentes en el documental, y a la responsabilidad de realizadores y espectadores frente a ellas.

¿PARA QUÉ EXISTEN LAS

revistas

DE CINE?

POR EDUARDO CRUZ

Peor augurio no podría haber para el pensamiento en torno al cine que tener que salir a poner el pecho, la pluma y el corrector afilados para justificar la existencia de las revistas de cine. Y no porque el cuestionamiento no sea absolutamente válido y, de hecho, necesario como ejercicio de reflexión (y autocrítica), sino porque apenas se pone uno a pensar en la respuesta, descubre que insistir en su existencia pareciera tomar la forma de un grito sordo en medio de una ruidosa tormenta.

Y es que, para ser claros y adelantar cuanto antes la respuesta, las revistas de *cine* ya no sirven para nada. No en el sentido utilitario que la expresión denota: no venden entradas ni encumbran nombres (las revistas que sí venden entradas no son revistas de cine, son revistas de *anuncios*) y a las distribuidoras de grandes presupuestos y los festivales de alfombra roja no les interesan más. Esa anquilosada idea del crítico de cine como creador de autores y destructor de carreras pertenece a una época en la que los medios de comunicación eran dos o tres y la información y las personas encargadas de transmitirla pertenecían a una élite intelectual. Lejos están los días en que dicha verticalidad en la transmisión de las opiniones tenía un impacto material en la apreciación de una obra o un acontecimiento público. En nuestros días, en los que la información corre a la velocidad de un tuit y la opinión pública parece haberse democratizado, pero también en los que las grandes plataformas de *streaming* y compañías productoras de contenido audiovisual parecen haber estandarizado los modos de ver a su beneficio, las revistas de cine no tienen mucho por hacer.

Tal vez la pregunta tendría que ampliarse, volver al origen para replantear su situación. ¿Qué es hoy una revista de cine? ¿Cuál sería su vocación en los días que nos suceden? ¿Sobreviven fuera de los lindes del *periodismo cinematográfico*, ese curioso oficio que combina (y que cada vez pareciera más bien disfrazar) la publicidad con el periodismo? Las posibles respuestas son ya una invitación para crear un nuevo entendimiento de las revistas de cine como objeto específico, cuya finalidad en la era digital ha cambiado como lo ha hecho el quehacer cinematográfico.

Apelando a ciertas ideas planteadas por Cristina Álvarez y Adrian Martin¹, diría que la labor principal de las revistas de cine hoy pasa por hacer frente a la *rapidez* de la producción de *contenidos*, es decir, que tendrían que abogar por contrarrestar la velocidad con la que se generan opiniones del estreno en turno, la obsesión actual con la *estrellita* (o tomates o chiles) calificadora y el tráfico de sus publicaciones, asumiendo además el rigor que implica el análisis serio, para así hacer significativa su existencia. Y en ese mismo sentido, implica también la "radicalización" de su línea editorial y su postura casi como requisito para su definición. Y con ello no me refiero a qué películas ver o no, sino a las *miradas* sobre cada una de las películas, sin importar su tipo.

Considero indispensable que una revista de cine sirva para procurar cierta sensibilidad y cultivar el gozo, para generar una comunidad en la que la discusión sea abierta y permanente. Recuperar cierta intensidad, ser un espacio de resistencia en el que puedan proliferar nuevas y distintas *formas de mirar*, aunque la romantización parezca exagerada. De alguna manera debe ser un medio para reducir el ruido alrededor de las películas, un antídoto para poder volver a mirar sin prisa.

Y ejemplos de esto en el panorama editorial independiente existen varios, por fortuna. Para el lector hispanoparlante, Latinoamérica y España han ofrecido en la última década algunas de las publicaciones más interesantes: *Transit* (España), *DesistFilm* (Perú), *La vida útil* (Argentina) y *GOD-ART* (Ecuador), y para el lector-coleccionador existen publicaciones como *Fireflies* (Alemania), *NANG Magazine* (Corea del Sur) y *Another Gaze* (Reino Unido), revistas que además han hecho de su materialidad un rasgo distintivo, generando, todas ellas, una fuga de las posibilidades del análisis de cine, llevándolo a otros géneros y disciplinas: el ensayo audiovisual, el fanfic, la poesía y la ilustración, entre otras tantas.

¿Las revistas de cine son periféricas a la experiencia cinematográfica? Me inclino a pensar que no. Están vinculadas a dicha experiencia como lo están las conversaciones entre amigos tras una función especialmente estimulante o el intercambio de opiniones en un foro. Están directamente vinculadas a la cinefilia. La escritura sobre cine, hoy más que nunca, tiene la responsabilidad de devolver al cine las preguntas, su incertidumbre y sus zonas de oscuridad, y las revistas tendrían que ser el espacio propicio para ello.

¹ Cristina Álvarez; Adrian Martin. (2019). "¿Qué es hoy una revista-web cinematográfica?" en *Transit: cine y otros desvíos*.

Eduardo Cruz es ilustrador independiente y crítico de cine. Es cofundador y coeditor de la revista digital *Correspondencias. Cine y pensamiento*. Ha colaborado en *Tierra Adentro*, *La Tempestad* y en FICUNAM. En 2018 fue parte del programa Talent Press del Berlinale Talents en el 33 FICG y en 2019 fue seleccionado del Taller de crítica en el 34 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.



Emmanuel Peña (Hidalgo, 1987) se dedica a hacer libros, diseñar e ilustrar. Fue becado por la Embajada de Francia en 2016 en La Maison des Auteurs (Angulema, Francia) donde concluyó su primera novela gráfica, *Nada aquí* (Malpais, 2018). Posteriormente publicó *Color de hormiga* (La Cifra, 2018). Fue becario del FONCA en 2019.

**En Querétaro
¡VIVIR LA CULTURA!**

SECRETARÍA DE CULTURA
QUERÉTARO

**ORIZABA
PUEBLO MÁGICO**

¡Seguro te diviertes!

Canadaco como
Mejor Pueblo Mágico de México por tercera vez

SECTUR, SEMAR, AIFA, Otrabes, MÉXICO



Porque los
Imprevistos
nunca son parte del guión
Nosotros
te aseguramos

Más de **170,000** Producciones, **55 años** nos respaldan.

www.lcicorporativo.com

México (5255) 5482 3550 Desde E.U.: (818) 2327168

- AEROMAR -

DESTINOS



BENEFICIOS



Vive la experiencia de Volar con Aeromar
Conoce nuestros destinos en www.aeromar.mx
55 51 331 111

CSNMEDIA

Captioning Services Network

- Subtitulaje
- Proyección de Subtítulos



csnmedia.tv

(55) 8661 2068

labo

Nuestra pasión y experiencia con el film comprende 40 años trabajando para la industria cinematográfica nacional e internacional, siendo hoy en día uno de los únicos laboratorios privados en funciones en latinoamérica.

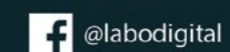
Brindamos los servicios de: dailies filmicos, restauración, digitalización, data to film, preservación y hoy sumamos uno más.

¡Venta de material filmico **Kodak** en nuestras instalaciones!

#SHOTONFILM

+ Información

contacto@labodigital.com.mx
labo.mx



DESINFLAMA PIQUETES DE INSECTO 🐛

DESINFECTA HERIDAS ✋

ELIMINA HONGOS Y BACTERIAS 🦶

QUE TE PONGAN...

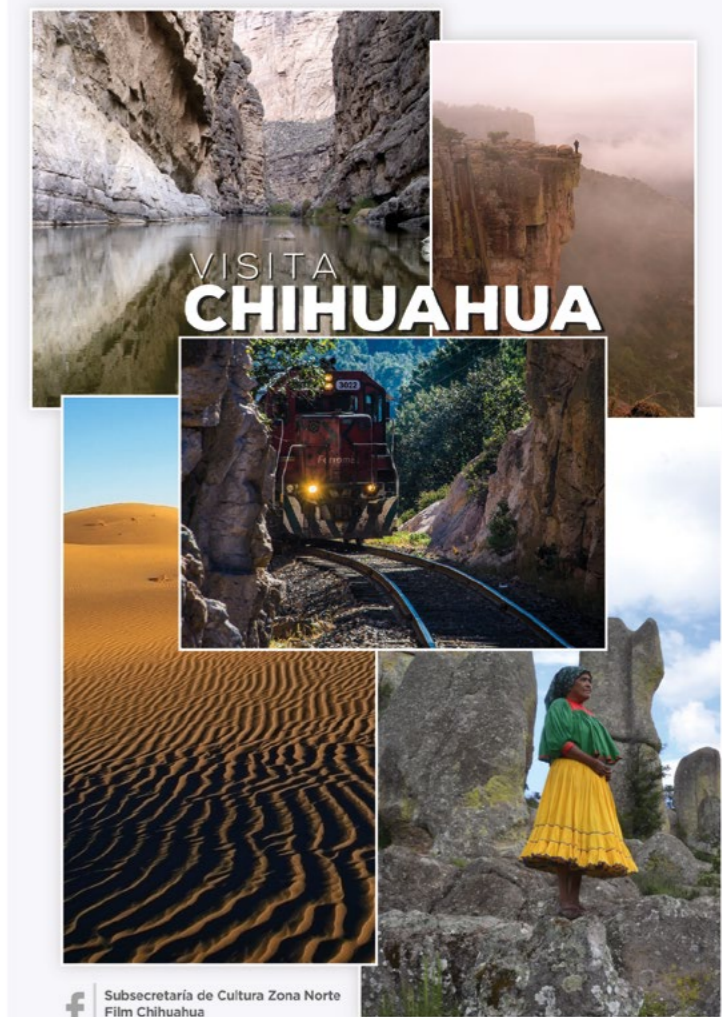


Crema Barmicil[®] Compuesto

WWW.BARMICIL.COM

Laboratorios Química
SON'S

Si persisten las molestias consulte a su médico
No se administre a menores de 2 años
No Reg. San. 341M96 SSA VI
Cofepris: 17330021B0062



EVA1 **4K PROFESIONAL HDR**

FUNCIONES CINEMATOGRÁFICAS
Cinematic Look de VariCam: 14 stop Latitud, V-Log y V-Gamut, y función única "IR Cinematográfica" para capturar imágenes fantásticas.

ALTA CALIDAD DE IMAGEN
El nuevo sensor de 5.7K S35 proporciona alta calidad de imagen 4K / 2K 4: 2: 2. Píxeles efectivos 17.2M, 5720 (H) 3016 (V). Grabación 4:2:2 10 bits en tarjetas SD y Salida de datos 10 bits.

CARACTERÍSTICAS

- S35mm 5.7KMOS.
- Doble ISO Nativo 800/2500
- Montura EF
- 4K VFR 60p / 2K VFR 240p
- 10bit 4:2:2 MOV/AVCHD/RAW*
- Corrección de color (16 axis)
- SD/TC/IZI XLR HDMI/ USB
- (4) FILTROS ND FILTRO IR ON/OFF
- 14 STOPS (V-Log/HLG)
- WiFi Opcional. Control con App
- 2 Ranuras para tarjetas SD (SDXC UHS-II, V90)

Contacto:
avpro@mx.panasonic.com

PROYECTOR PT-MZ16KL
16,000 LÚMENES
20,000 HRS. DE OPERACIÓN CONTINUA 24 / 7

PROYECTOR PROFESIONAL 360°
Equipo compacto con fuente luminosa laser para proyectar con técnica de videomapping en cualquier superficie. instalación 360°

CARACTERÍSTICAS

- DIGITAL LINK, cable LAN hasta 150mts
- SDI & DVI-D
- HDMI, 4K IN SIGNAL
- Software y hardware profesional

Contacto:
display_profesional@mx.panasonic.com

Panasonic BUSINESS

CARDINAL

SU CAFETERÍA DE CONFIANZA

VISÍTENOS EN NUESTRAS TRES SUCURSALES

CONDESA	ROMA	NÁPOLES
CAMPECHE 346 COL. HIPÓDROMO CONDESA	CÓRDOBA 132 COL. ROMA	ALTADENA 54 COL. NÁPOLES

¡LE ESPERAMOS!

CASACARDINAL | @CASACARDINAL

LA ACADEMIA SE ENORGULLECE DE APOYAR A

AMBULANTE GIRA DE DOCUMENTALES 2020

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES

SUENA EN IBERO

La Radio Se Contagia

ibero 90.9 | ibero909.fm

Felices 60 querida

FILMOTECA UNAM

www.filmoteca.unam.mx

CANAL 22 EL CANAL CULTURAL DE MÉXICO PRESENTA

Lo mejor del cine nacional e internacional

- CINETECA DE CULTO 22**
Memorables películas mexicanas de todos los tiempos
- MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE DE LA CINETECA NACIONAL**
Lo más reciente y destacado que se ha exhibido en la Muestra Internacional de Cine
- ZONA D**
Espacio único en la tv abierta para mostrar la diversidad de la comunidad LGBTTI
- CINEMA 22 MEXICANO**
Lo más destacado del cine nacional contemporáneo, clásico y proyectos independientes
- CINEMA 22 DE 5 ESTRELLAS**
Películas multipremiadas, realizadas por directores de renombre y con un reconocido reparto
- CINE EN CORTO**
Lo mejor del cortometraje nacional

Consulta la cartelera en cinema22.canal22.org.mx

LA CULTURA ESTÁ EN TODAS PARTES

GOBIERNO DE MÉXICO | CULTURA | CANAL 22

La cultura es una conversación

LETRAS LIBRES

CRISIS CLIMÁTICA LA CUENTA REGRESIVA

The Anglo Mexican Foundation

ARTS

@/angloarts | /angloarts | angloarts.mx

FLAHERTY

theflaherty.org

ENFILME.COM

CINE TODO EL TIEMPO

Síguenos en:

f /enfilme | @enfilme

Canal Catorce

primavera DE ESTRENOS

proyectamos vida — tú eliges vivirla

TUS CAUSAS TU CANAL

CANAL CATORCE .TV

14.1 SEÑAL NACIONAL ABIERTA
14 AXTEL IZZI TOTALPLAY 114 DISH MEGACABLE SKY 1114 SKYHD

TU EUROPA, TU ESTILO, TUS SERIES

EURO CHANNEL

CINE DEL ONCE
PRESENTA
CICLO *Comedia de Oro*
Viernes 23:00 h
Sábados 22:30 h

SEÑAL ABIERTA 11.1
www.canalonce.mx

francmexique presenta
Paris
7 -13 de Octubre 2020
y en más de 10 ciudades en Francia
8° edición
EL FESTIVAL VIVA MÉXICO
ENCUENTROS CINEMATOGRAFICOS
es el único festival de cine mexicano en Europa desde el 2013. En cada edición presenta un panorama de la producción anual, desarrolla un programa pedagógico, organiza encuentros de co-producción Francia-México y promueve la cultura a través de sus diversos eventos.

VIVA MEXICO
RENCONTRES CINÉMATOGRAPHIQUES

www.viva-mexico-cinema.org

INTERNATIONAL LEIPZIG FESTIVAL FOR DOCUMENTARY AND ANIMATED FILM
26.10.-1.11.2020

DOX LEIPZIG

DOKU FEST
International Documentary and Short Film Festival
Edition XIX,
7-15 August 2020
Prizren, Kosovo

dokufest dokufest.com dokufestprizren

15 DOCS [MX]
Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México
8-17 Octubre | 2020

Bibliothèque publique d'information | Cinéma
Cinéma du réel
42^e festival international du film documentaire
13-22 mars 2020

www.cinemadureel.org

institute of documentary film
EAST DOC PLATFORM
the largest co-production, funding and distribution market for Central and East European documentaries
Prague, March 7-13, 2020
dokweb.net

edoc
encuentros del otro cine
19^o festival internacional de cine documental
MAYO 2020
ECUADOR
www.festivaledoc.org

FICG | 35 Festival Internacional de Cine en Guadalajara Film Festival • México
20 - 27 Marzo, 2020
March 20 - 27, 2020
GUADALAJARA
CAPITAL DEL CINE ANIMADO

#FICUNAM10
FICUNAM.UNAM.MX
FICUNAM
10
10^o FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE UNAM
5 - 15 MARZO 2020

culturaUNAM

PUCP
ESCÁPATE AL FESTIVAL
DEL 7 AL 15 DE AGOSTO
www.FESTIVALDELIMA.COM
24 FESTIVAL DE CINE DE LIMA PUCP

BIOGRAFIUM FESTIVAL
INTERNATIONAL CELEBRATION OF LIVES
BOLOGNA - ITALY
5-15 JUNE 2020
CALL FOR DOCS AND FILMS from 5th November 2019
programma@biografilm.it
www.BIOGRAFIUM.COM

Bio to B
DOC & BIOPIC BUSINESS MEETING
BOLOGNA - ITALY
11-13 JUNE 2020
CALL FOR WORKS IN PROGRESS AND ROUGH CUTS from spring 2020
biotob@biografilm.com

FICM PRESENTA Fundación BBVA
WWW.MORELIAFILMFEST.COM
CINE PARA TODOS TODO EL AÑO
PREMIERES
GANADORES DEL FICM 2019-2020

15 INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
NEW ZEALAND'S OSCAR-QUALIFYING PREMIER INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL 2020
Auckland 28 May-7 June
Wellington 11-21 June
FilmFreeway submission deadlines
Regular: 31 December 2019
Late: 15 January 2020
filmfreeway.com/DocEdgeFestival

DOC EDGE LIFE UNSCRIPTED

ficmonterrey
¡Queremos ver tu película en Monterrey, México!
Convocatoria abierta de diciembre 2019 a abril 2020.
Consulta las bases en monterreyfilmfestival.com @ficmonterrey

MEMORIA PREMATURA
UNA DÉCADA DE GUERRA EN MÉXICO Y LA CONMEMORACIÓN DE SUS VÍCTIMAS
HEINRICH BÖLL STIFTUNG CIUDAD DE MÉXICO
Descarga el libro: mx.boell.org

FID
International Film Festival
Marseille
July 7–13, 2020

FIDLab
International Coproduction Platform
July 9–10, 2020

fidmarseille.org

full frame
documentary film festival

FULL FRAME DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

April 2 – 5, 2020 | Durham, North Carolina
www.fullframefest.org

SAVE THE DATE!
14–21 August 2020

Sarajevo Film Festival | #26thSFF
www.sff.ba

Sheffield DocFest
4–9 June 2020

We value cinematic films and emerging voices from around the world. We respond to, celebrate, share and debate the stories of our time.

Festival passes for our 27th edition now available at sheffdocfest.com

@sheffdocfest

doc aviv
THE TEL AVIV INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
No 22

HEY! SEE YOU IN MAY
21-30 MAY 2020

MONTREAL > 23 JUNIO > 28 AGOSTO 2020
DOCUMENTAL SOCIAL EN EL ESPACIO PÚBLICO

CINÉMA SOUS LES ÉTOILES
DE FUNAMBULES MÉDIAS

CONVOCATORIA DE CORTOMETRAJES ABIERTA HASTA EL 30 DE ABRIL!

CINEMASOUSLESETOILES.ORG

SHORTS MEXICO

SEPTIEMBRE DEL 2 AL 9
CIUDAD DE MÉXICO

www.shortsmexico.com

Visions du Réel

24.4 - 2.5.2020

International Film Festival Nyon

Main Partner: la Mobilière
Media Partner: SRG SSR
Institutional Partner: Schweizerische Eidgenossenschaft, Confédération suisse, Confederaziun Svizra, Confederaziun svizra

The Art of Non Fiction

Submissions are open for

Open City Documentary Festival 2020

We are accepting short, mid and feature length non-fiction films, short audio documentaries and cross-media projects now.

Deadline: May 8th 2020
Submit via: opencitylondon.com

OPEN CITY DOCUMENTARY FESTIVAL

PUNTO DE VISTA
PAMPLONA - IRUÑA - 2 - 7 MARZO 2020

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL DE NAVARRA
NAFARROAKO ZINEMA DOKUMENTALEKO NAZIOARTEKO JAIALDIA
INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL OF NAVARRA

CPH:DOX* Copenhagen International Documentary Film Festival
18–29 MARCH 2020

BLACKCANVAS FESTIVAL DE CINE CONTEMPORÁNEO

1-10 DE OCTUBRE
CDMX · 2020
CUARTA EDICIÓN

www.blackcanvasfcc.com

RIDM Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal
Nov. 12 - 22, 2020

Call for submissions
From March to June

FO RUM RIDM
Nov. 14 - 18, 2020

LATINOFILM SAN DIEGO LATINO FILM FESTIVAL

¡APARTA LA FECHA!
12 a 22 Marzo 2020

Más de 160 Estrenos
Festival Sabor Latino de Comida, Cerveza y Vino
Estrellas y Cineastas
Ceremonia de premiación
Música en vivo, Arte y Más

27 años compartiendo nuestra pasión por *Cine Latino*

www.sdlatinofilm.com | 619-230-1938

hotdocs OUTSPOKEN. OUTSTANDING.
APRIL 30–MAY 10, 2020
CANADIAN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FESTIVAL

REGISTER NOW
INDUSTRY MARKET & CONFERENCE

hotdocs.ca/industry Follow us @hotdocsindustry

Design Week Mexico 12ª edición octubre 2020

designweekmexico.com

Descubrir Compartir Transformar



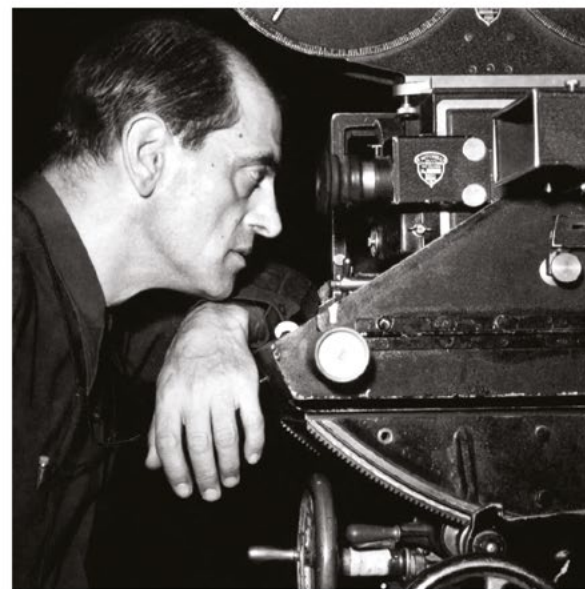
BUÑUEL

Hasta abril 2020

La Galería de la Cineteca Nacional



EN MÉXICO



Citas de directores que han tenido retrospectivas, homenajes o programas especiales durante los quince años de Ambulante.

2013 Chris Marker

"Él me escribió" en *Chris Marker. Inmemoria*.

"Mientras filmaba, siempre sentí una opacidad y un desprendimiento inmediato entre la imagen y lo que esta registraba. Una velocidad relativa. Momentos después de haber filmado el barco, el gato, el rostro, el paisaje urbano, el tren bala, la playa, el cementerio, estos ya habían cambiado, avanzado, por lo que mi imagen de ellos era una imagen de lo que alguna vez fue, aunque ese 'alguna vez' hubiera ocurrido hace solo un momento. Aceptar que todas las imágenes son la luz de una estrella que posiblemente ya no existe, es darse cuenta de que las palabras que acompañan estas imágenes (si es que de hecho están combinadas con palabras, con un comentario) deben reconocer tal desapego".

2014 Apichatpong Weerasethakul,

"Apichatpong Weerasethakul: 'El cine incrementa el valor de la vida'" en *El Cultural*.

"Siempre he pensado que el cine es universal y como ocurre con otros intercambios culturales, o incluso materiales, genera empatía. Ya sean cortometrajes, largometrajes o formatos aún más personales, el cine permite ponerse en la piel de otra persona a través de imágenes, lo que rebasa los límites del lenguaje y aumenta el valor de la vida".

2015 Agnès Varda

"¡Saludos, Agnès!" en *Retrato de un grupo sin cámara*.

"Siempre me gustó hacer documentales, y siempre los hice. Las ideas que he tenido se basan en historias sencillas, no hay mucha acción ni melodramatismo, pero la forma que le doy a mis películas, incluso las texturas, está hecha de verdades. [...] Prefiero trabajar con intérpretes no profesionales, porque de este modo pueden tener un comportamiento, gestos y formas de actuar que me proporcionan a mí la satisfacción de lograr algo real. En la forma de trabajar y en la verdad de la gente que está ahí, el momento de la filmación se convierte en un momento de verdad. Me parece que esto permite al público encontrar cosas que ya ha sentido en su propia vida, es decir, volver a sentirlo [...].

2016 Harun Farocki

"Preguntas difíciles" en *Desconfiar de las imágenes*.

"La gente va menos al cine, aunque cada vez se mira más televisión con la intención de ver cine. Querer cine sin querer ir al cine. Una típica confluencia de querer-tener y no-tener-ganas-de-hacer, un criterio que serviría para dividir el pueblo de los espectadores en un proletariado cinematográfico y una burguesía de la pantalla. Sería un sueño pensar que esta división podría al menos revolucionar la historia del cine: en su lugar, la película de cine se ha convertido en una ilusión".

2017 Eduardo Coutinho

"No quiero saber cómo es el mundo, sino cómo está" en *El Otro Cine-Eduardo Coutinho*.

"En ser directamente político no estoy interesado. Me parece que entender cuestiones individuales como la muerte, el envejecimiento y la pérdida es lo fundamental [...] Existe una dimensión individual en la vida que es esencial para mí, y pienso que llega a lo político de otra forma. No son respuestas lo que yo quiero, quiero preguntas. No quiero hablar del paraíso. Quiero hablar sobre el mundo que existe. No quiero saber cómo es el mundo, sino cómo está, recoger fragmentos del mundo como existe [...] Entonces mis filmes son por la vida, porque la vida será siempre imperfecta, porque la vida será siempre incompleta. La perfección es la muerte".

2018 Frederick Wiseman

"Frederick Wiseman, The Art of Documentary No. 1" en *The Paris Review*.

"No hay razón para hacer una película de la cual ya tengo una certeza. No me gusta hacer cine con una orientación certera. En cierto sentido, el resultado final de una película es un informe de lo que he aprendido como consecuencia del proceso de hacerla".

2019 Stacey Steers

"Stacey Steers and the Power of Process" en *Creative Capital*.

"Trato de recordarle a la gente que la animación no consiste en las imágenes individuales de las que se conforma una película, sino en lo que percibimos como resultado del fenómeno de persistencia de la visión que ocurre cuando vemos esas imágenes a 24 cuadros por segundo. Como creadora, el movimiento que se percibe se siente mágico y trasciende el diseño original. Experimento un poco de esa sorprendente (y muy satisfactoria) sensación todos los días en el estudio. Claro, a veces sí quisiera que mi trabajo se moviera más rápido".

FUSIÓN POR ATRACCIÓN

POR ITZEL MARTÍNEZ
DEL CAÑIZO

multimedia

Entrevista a Arnau Gifreu
sobre nuevos modos de
navegar el documental

Arnau Gifreu ha desarrollado una trayectoria que atraviesa la reflexión teórica y la producción audiovisual en diversos centros de investigación, festivales de cine y universidades. Desde hace un año comenzó una sólida colaboración con Ambulante en la gestación y desarrollo del CoLaboratorio, espacio para el encuentro y la formación de creadores mexicanos que experimentan con formatos multiplataforma para la no ficción. Esta entrevista repasa algunas posibilidades para el documental en el siglo XXI.

En una época de transformaciones tecnológicas que impactan al mundo, nuestra relación con las narrativas audiovisuales se transforma. En el campo de la no ficción, ¿cómo definir el documental multiplataforma, interactivo, transmedia e inmersivo?

El documental audiovisual se divide normalmente en tres actos diferenciados y el tipo de recepción es más pasiva que activa: lo que hace el espectador es decodificar el mensaje a través de las imágenes, el montaje y el discurso, sacando su propia interpretación de lo que observa, pero siempre a partir de una propuesta autoral original. Con la llegada de Internet y la World Wide Web en los años noventa, emergieron nuevas direcciones para el documental. La interactividad se añade como una posibilidad más, y empiezan a surgir nuevas nomenclaturas y adjetivaciones, tales como "interactivo", "transmedia" e "inmersivo". Una de las más exploradas es la del documental multiplataforma. Se trata de un tipo de documental que narra una historia usando varias plataformas simultáneamente, y a su vez ciertos componentes pueden ser (o no) interactivos. Al ser de naturaleza multiplataforma, puede explorar la misma historia pero variando el medio, lo que afectará en cierto modo al mensaje en términos de "adaptación" más que de "expansión". Es decir, se cuenta la misma historia en diferentes plataformas. Cuando nos referimos al documental transmedia, contamos partes o facetas de un relato usando diferentes plataformas, y además en esta variante sí resulta clave la interacción y contribución de los usuarios. La última tendencia que se está consolidando en la actualidad es el documental inmersivo, que genera entornos de video o tridimensionales para ubicar al usuario dentro del propio escenario de un modo inimaginable en las expresiones documentales anteriores. Combinando varias de estas formas todo es posible y todo está por hacerse.

Arnau Gifreu es productor, profesor e investigador. Doctor en Comunicación y master en Artes Digitales. Ha sido investigador afiliado del Open Documentary Lab (MIT) y es miembro de la organización i-Docs (UWE). Autor de artículos y de libros sobre la no ficción/realidad interactiva, transmedia e inmersiva y el caso del documental interactivo.

¿Existe continuidad entre el documental lineal y el interactivo? ¿Cómo se pueden reconciliar las diferencias entre ambos?

Para abordar esta pregunta vamos a argumentar la respuesta desde cuatro aproximaciones: la voz del autor, la recepción, el modelo de negocio y la preservación del producto. En relación con la voz del autor, existen ciertas semejanzas, pues se trata de un discurso autoral donde en sendos casos la voz del autor-director continúa siendo tan importante como siempre. En el documental tradicional se podría considerar que el director tiene más poder discursivo, pero eso es igual de importante en el caso del interactivo, porque este se convierte en un diseñador de caminos y rutas, con más responsabilidad incluso a veces que en el caso lineal. El tipo de consumo en relación con la recepción es diferente, pues en el caso de los nuevos medios no estamos hablando de un público que va a una sala de cine o consume documentales en la televisión, sino más bien en un ordenador u otro dispositivo electrónico. Las fases de producción, financiación y modelo de negocio también varían significativamente de un caso a otro: en el documental no transmedia están más consolidadas y existe un circuito; en el caso interactivo se están generando nuevos modelos, pero falta encontrar uno sólido. La preservación digital está asegurada en un producto lineal —ya sea que se almacene en un DVD o un disco duro—, pero no en el caso de proyectos muy complejos tecnológicamente que dependen de diferentes programas para servir. Si una tecnología deja de usarse, funcionar o no se actualiza, se ejerce un efecto dominó y todo el proyecto interactivo, transmedia o inmersivo se vuelve inaccesible, desapareciendo del hiperespacio y de la realidad.

Itzel Martínez del Cañizo es cineasta y programadora de cine. Su trabajo explora las prácticas coparticipativas, la curaduría pedagógica y sus diversas formas de incidencia. Sus documentales se han exhibido en festivales internacionales de cine y arte contemporáneo. Es estudiante del posgrado en Historia del Arte de la UNAM y programadora en Ambulante.

Hablando sobre propuestas de no ficción, ¿de qué manera los medios digitales interactivos y en línea crean nuevas lógicas de representación de la realidad?

Al existir una interfaz como mediadora de la experiencia, nos encontramos con modos diferentes a los "tradicionales" de representar la realidad, quizá más complejos en términos de diseño y navegación. En cualquier caso, para poder sacar conclusiones efectivas sobre las nuevas lógicas de representación, es importante que estas narrativas surgidas del género documental evolucionen y pasen ciertos años para poder evaluar su impacto. La realidad es que necesitamos tiempo y mucha prueba y error para sacarles todo su potencial y posibilidades porque ¿acaso sabían los hermanos Lumière lo que tenían entre manos cuando presentaron el cinematógrafo en 1895?

Podría decirse que seguimos en etapa de experimentación; cuéntanos tus impresiones sobre el momento actual en este campo de la no ficción en México.

Durante los últimos años, el campo de la no ficción ha experimentado una serie de oleadas de cierta intensidad en diferentes países. Esta producción empezó más o menos en 2010 con actores franceses y canadienses involucrados en la producción de documentales interactivos y periodismo hipermedia principalmente (ARTE, NFB, los gobiernos de sendos países, productoras, diarios, etc.), Estados Unidos (*The New York Times*, MIT Open Documentary Lab) y otros países también se unieron con los años: Reino Unido (i-Docs, *The Guardian*), Holanda (IDFA DocLab, *Submarine Channel*), Alemania (Korsakow) o España (RTVE.ES, DocsBarcelona, Barret Films), entre otros. El ritmo de desarrollo bajó en los países europeos y del norte de América hacia 2015 y se focalizó en desarrollo y producción de proyectos de no ficción inmersivos. Paralelamente a esa bajada de interés por lo interactivo y transmedia, emergió en Latinoamérica una fuerte inversión en países como Argentina y Colombia, que ahora está derivando hacia otras latitudes como Brasil y México. No hay duda de que es el momento de México. Ambulante, a través del Salón Transmedia y el CoLaboratorio; las actividades del Centro de Cultura Digital; formaciones específicas en nuevos medios como el Grado Transmedia de SAE Institute o el Diplomado en Narrativas Multiplataforma de El Rule; así como otras iniciativas a lo largo y ancho del territorio, dan fe del buen momento que vive México en relación con las narrativas emergentes. El siguiente paso es la aportación del gobierno e instituciones privadas. En un momento tan interesante como el actual, solo el tiempo dirá si México se vuelve adicto o no a las nuevas formas de realidad.

LETRAS
LIBRES



“Nunca me ha interesado el realismo, me interesa crear mis propias realidades”.

ENTREVISTA A TRACEY

Moffatt

POR XIMENA SUÁREZ

Tracey Moffatt es una artista contemporánea australiana. Sus obras abordan temas fundamentales para el presente como la migración, las mujeres, la desigualdad y la identidad a través de fotografía narrativa y películas experimentales. Este año, *Ambulante* exhibirá algunos de sus montajes de películas de Hollywood dentro de su sección *Injerto*, por lo que tuvimos una conversación con ella en torno a su obra.

“Nunca me ha interesado el realismo”, dice Tracey al iniciar la conversación, “siempre he tratado de desafiar las formas tradicionales de los filmes de una manera anticinematográfica. Mis narraciones juegan con las historias y el tiempo. Lo mismo pasa con mi fotografía, que tiene un aspecto antifotográfico. No me interesa *capturar*, sino crear mis propias realidades con la cámara. Esta puede ser la razón por la cual mi práctica artística se describe como *experimental*”. Esta forma de acercarse al mundo también se ve reflejada en su proceso creativo, del cual ella dice “Las ideas para mis fotografías y cortometrajes son de naturaleza personal, también vienen de la historia y de los sucesos políticos actuales. Mis montajes vienen a mí cuando sueño despierta. Pienso en mis sueños como narraciones con actores y personas que encuentro en la calle. Me gusta la teatralidad y el vestuario. Trabajo muy lentamente y sigo imprimiendo mis imágenes hasta que siento que he logrado algo nuevo, un aspecto fotográfico que no se había visto antes”.

Los montajes de películas de Hollywood que se exhibirán en *Ambulante* son una colaboración con el editor Gary Hillberg, quien —como Tracey— es un historiador de cine. Cada uno toma mucho tiempo en hacerse. Por ejemplo, el del filme *Love* (2003) tardó un año. La realización de este tipo de obras se complica conforme pasa el tiempo, pues muchas de ellas se basan en segmentos de cintas VHS, que se vuelven más granulares, afectando la calidad de la imagen. Sin embargo, para Tracey eso hace a los filmes más atractivos.



Tracey Moffatt en su estudio en Sidney, en 2019. Foto cortesía de la artista

Este año, *Ambulante Gira de Documentales* abordará el tema de tránsitos. En este contexto, la obra de Tracey aporta una perspectiva valiosa. Ella opina: “El mundo entero está ahora en *transición*, las fronteras se están rompiendo. Las personas están en movimiento más que nunca, pues buscan sobrevivir. Probablemente fue una situación similar hace cientos de años, excepto que la gente no estaban tan vigilada y se *colaba* en lugares para reinventarse. Por ejemplo, en las llamadas ‘nuevas colonias’ como Australia, Canadá o Brasil. En cierto sentido, esto es lo que hago como artista, me muevo y me reinvento, me deslizo dentro y fuera del personaje”. Las obras de Tracey son emocionantes y únicas pues reflejan la personalidad de quien observa la realidad con humanismo, empatía y un ojo crítico. Tracey demuestra que una mujer puede ser muchas al mismo tiempo y refuerza la importancia de reconocer la complejidad que existe en el mundo, particularmente en tiempos donde parecería que prevalece el simplismo y la falta de voluntad para comprender al otro.

Ximena Suárez es abogada especializada en derechos humanos. Tiene estudios en cine documental aplicado a ciencias sociales por la UNAM y de crítica cinematográfica por el Instituto de Estudios Políticos de París.

IDENTIDAD Y PERTENENCIA

afrolatina

EN MÉXICO POR TATIANA GARCÍA ALTAGRACIA



Marina Altagracia Martínez y Tatiana García Altagracia. Fotos cortesía de la autora

Querida mamá:

Últimamente me he encontrado con la tarea de hablar y defender mi ascendencia. Vivo en este México tan diverso que elegiste como tu casa y me toca explicar mis, tus, nuestras raíces; es extraño y a la vez gratificante. Al decir que soy afrolatina, hay gente que me mira como si estuviera abordando un tren sin boleto, pero que se siente con derecho a hacerlo como si fuera un privilegio... cómico, ¿cierto? Desde que tengo conciencia, puedo recordar que mi raza y etnia siempre han sido cuestionadas. Ahora entiendo cuántas afrolatinas, como tú, han luchado para descubrir dónde “encajan”.

Soy demasiado clara para ser negra, tengo el cabello demasiado rizado para ser hispana. Pienso en ti constantemente, y aunque recuerdo tu fuerza y tu entereza, recuerdo también una constante lucha con tu identidad. ¿Te acuerdas cómo pasábamos largas jornadas en el salón? ¿Los fuertes y dolorosos tratamientos químicos a los que te sometías con tal de ocultar tus rizos? Ese afro que llevabas con tanto orgullo incluso en la URSS.

A veces creo que México se burló de ti, de tu pelo y de tu descendencia. Recuerdo cómo intentaste cambiar tu acento dominicano por uno más “neutro”, “más mexicano”, incluso pensaste en arreglar tu nariz para que no fuera tan ancha.

Y con mis ojos de niña vi todo, y también aprendí a negar mi negritud; reclamé ser más mexicana que tú y que mi hermano. Pensé que era mejor por haber nacido aquí... Pero ahora entiendo que la identidad y el sentido de pertenencia son cuestiones complejas.

Me alegra decir que lentamente el mundo está cambiando y ahora estamos encontrando nuestras voces. Los dominicanos están hablando de su ne-

gritud, ¡y los mexicanos también! ¿Puedes creerlo? El camino es largo y esto recién comienza; las explicaciones son complicadas y aún persisten el racismo y la mala educación, los estereotipos y los mitos. Tenías razón cuando decías “la ignorancia es el arma más peligrosa”.

Ahora entiendo muchas cosas que mencionaste que enfrentaría, y que en su momento me parecían ajenas. En mi propia búsqueda de identidad me doy cuenta de una realidad que quise esconder por mucho tiempo.

Es agotador tener que responder constantemente a la pregunta ¿qué eres? No fue hasta que me hice adulto que esto se volvió evidente. Y ahora entiendo que cuando hablábamos de estos temas me querías proteger de ese rechazo.

Me enorgullece decir que soy lo mejor de dos e incluso de tres mundos. Mi herencia es profunda. Mis raíces hispanas y mis raíces africanas se entremezclan. Mis ancestros se remontan a todos. Amo ser latina. Mi bandera dominicana y mexicana están en alto. Y no las callo.

Me encanta ser afrodescendiente. Difundir mi ascendencia donde quiera que vaya y no me importa a quién moleste o incomode. Aprender que soy afrolatina ha sido algo realmente único y hermoso; definitivamente tiene sus desafíos, pero me enorgullece. Cuando me sentí cómoda con lo que soy, me di cuenta de que no tengo que elegir lados, ¡simplemente soy! Soy mexicana, soy dominicana y soy neoyorquina. Estoy muy orgullosa de ello. Elegir un lado sobre el otro es negar partes de lo que me hace ser yo. No tengo que validar mi negritud o mis raíces hispanas con nadie. Si ser afrolatina crea confusión, ¡lo siento y no! Tu espíritu corre profundo en mí, quería que lo supieras.



Este año, *Ambulante* incluye en su programación tres películas resultado de la beca para documentales afroamericanos, la cual apoyó la realización de filmes enfocados en la población y cultura negra en México. En línea con el deseo por visibilizar esta comunidad, publicamos una carta de Tatiana García Altagracia a su madre sobre su experiencia como afrolatina en este país.

Tatiana García Altagracia es licenciada en Comunicación, con maestría en Producción de Cine por CCNY, y una certificación en Producción por NYU. Fue directora asociada de Cinema Tropical y coordinadora del programa de Producción de Cine y TV en New York Film Academy. Actualmente produce cine y televisión, y es locutora y productora del programa *Negritud* en Convoy Network.

VESTIGIOS DE HISTORIA: EL ARCHIVO

familiar

en el cine documental
y experimental contemporáneo

POR DAVID WOOD



Si las tendencias recientes en el cine documental ofrecen formas más descentradas de narrar la historia, también provocan cierta ansiedad por la pérdida de los relatos redondos y coherentes de antaño. En sus diversos intentos de abrazar o de superar esa lejanía y fragmentación, estas películas recurren a lo que podríamos llamar el "archivo familiar". Este término se refiere, por un lado, al denso tejido de recuerdos y narraciones subjetivas que los individuos que vivieron los eventos históricos articulan mediante las películas, o que sus familiares relatan de segunda (o tercera) mano y que ofrecen narraciones paralelas sobre la historia. Por otro lado, también alude al rango de documentos (audio)visuales (fotografías, películas, grabaciones sonoras, etc.) preservados por los parientes, o bien descartados y rescatados por coleccionistas o por familiares, que agregan más capas de complejidad a tales relatos orales. A grandes rasgos, esta tendencia de volver a narrar el pasado colectivo mediante los pequeños relatos de individuos que fueron atravesados por la historia, en vez de los grandes protagonistas, puede considerarse como cierta democratización de los términos de la representación audiovisual del pasado.

*

El género del cine de reemplazo (o de *found footage*) hecho a partir de películas de la llamada "modalidad doméstica" tiene una trayectoria de varias décadas en el nivel internacional, con realizadores de la talla de Péter Forgács, Alan Berliner y Jonas Mekas. En México, con algunas excepciones notables —entre ellas el documentalista José Buil—, pocos cineastas habían tenido la voluntad y las condiciones materiales para emprender tal proyecto antes del momento actual de la reproducción digital.

David Wood es doctor en Estudios Culturales por la Universidad de Londres e Investigador Titular del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Su libro más reciente es *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (UNAM/La Carreta, 2017) y actualmente escribe un libro sobre archivos filmicos y el cine de archivo en México.



El ritual del cine doméstico

*

[L]os filmes caseros y *amateurs*, y las nuevas películas hechas con ellos, frecuentemente acaban del todo con la noción del acontecimiento histórico como principio organizativo de la historia: nos lanzan al océano del pasado sin arraigo. [...] El pasado siempre está ahí, pero las pequeñas historias que ofrece aparecen no como sustento de un relato histórico, sino como capas casi aleatorias de historia entre una cantidad insondable de acciones y presencias que constituyen la cotidianidad del pasado. Se trata de una modalidad ritual, no representacional: lo que importa no es demostrar lo que pasó, sino sentir el latido de la vida cotidiana pasada, de la cual la propia película funge como sinécdoque. El sentido ritual de este cine, en primera instancia, depende en buena medida de la imbricación personal entre el espectador y las imágenes que él mismo filmó o protagonizó, o que lo remiten a momentos perdidos en el pasado de su propia familia.

*

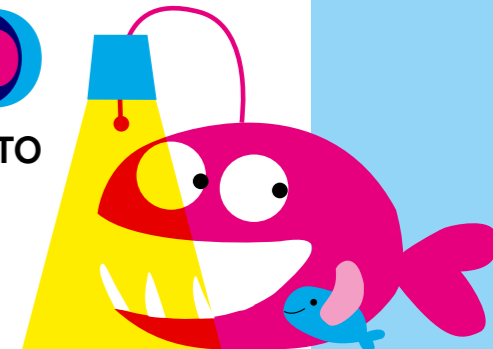
Si el interés actual por la modalidad doméstica de los archivos filmicos y de los realizadores del cine documental y experimental nos pone en contacto con formas de la imagen en movimiento que son más descentradas, más privadas, más corpóreas, más dispersas, más parciales, más fragmentarias que las formas tradicionales, ¿qué dimensiones críticas y políticas podría tener este cine? En el contexto del México actual, afligido por la violencia, las desapariciones y los desplazamientos forzados, y por la apuesta generalizada de sus medios audiovisuales por sensacionalizar esta situación en vez de analizarla, este poner en evidencia el desarraigo del registro audiovisual puede constituir sin duda un acto sumamente político [...] Si el archivo filmico, siguiendo a Patricia Zimmerman, está abriéndose perpetuamente en vez de cerrarse, este hecho por sí solo no necesariamente democratiza el acceso a la historia audiovisual; el vínculo directo que parece ofrecer con el pasado a veces es tramposo. Los vestigios de historia que expone y nos hace sentir no son mero folclore, sino materiales de construcción.

Seleccionamos una serie de fragmentos (ligeramente editados) del artículo "Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo", de David Wood. La versión original fue publicada en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXVI, número 104 (primavera de 2014). Esto con la intención de reflexionar en torno al archivo casero y su uso en el cine, en sintonía con la programación de Retrovisor.

Ambulantito

CINE, JUEGO Y PENSAMIENTO
DIVERGENTE

POR ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO



El cine como espacio de juego...

Para ver el mundo a la altura de los niños, a través de su mirada divergente e inteligencia multicolor, requerimos de la pluralidad plástica, estética, narrativa e histórica del cine. Es por eso que Ambulantito ofrece un par de programas que incluyen diversidad de formas fílmicas (animación, documental y cine experimental) que develan un cine maleable y abierto a la experimentación artística. En las películas seleccionadas, los niños pueden reconocer la indagación lúdica e histórica de sus autores, que materializan en variados dispositivos filmicos (ya sea 16 mm, video digital, cámara de cartón, edición de material de archivo, animación digital en 2D o *stop motion*). Atestiguamos en el cine un espacio de libertad creativa para transformar nuestro mundo con imaginación.

...y el juego como la mejor forma de aprendizaje

Investigaciones neurológicas y psicológicas demuestran la importancia del juego en los procesos de aprendizaje y desarrollo de los niños. Jugar, contrario a lo que generalmente pensamos, no solo se refiere al espacio de recreo, sino a una tecnología de aprendizaje que involucra un amplio espectro de prácticas lúdicas y la participación de diferentes actores: la escuela, la comunidad y el hogar. Jugar es fundamental para que los niños puedan generar emociones positivas, desarrollar habilidades sociales, producir ideas y arriesgarse a probar cosas nuevas. Para preparar a los ciudadanos del futuro, urge posibilitar una infancia llena de arte, experimentación creativa y muchos juegos. Por ello, la propuesta fílmica de Ambulantito viene acompañada de material lúdico que potencia la vivencia de sus jóvenes espectadores.

El cine en la escuela

Desde 2019 hemos emprendido una nueva faceta en la historia de Ambulante, llevando nuestra programación infantil a escuelas y desarrollando talleres que sensibilizan a maestros acerca de las posibilidades del cine para el aprendizaje. Primarias, secundarias y preparatorias se han apropiado de nuestras películas y materiales pedagógicos para reforzar sus objetivos académicos, artísticos y socioemocionales.

Itzel Martínez del Cañizo es cineasta y programadora de cine. Su trabajo explora las prácticas coparticipativas, la curaduría pedagógica y sus diversas formas de incidencia. Sus documentales se han exhibido en festivales internacionales de cine y arte contemporáneo. Es estudiante del posgrado en Historia del Arte de la UNAM y programadora en Ambulante.

Ambulantito es nuestro espacio para romper con el adultocentrismo, encontramos con los niños, escucharlos y experimentar el cine como ellos. A través de cortometrajes les ofrecemos distintas rutas de viaje estético y emocional con películas de múltiples países, épocas y formatos. Nos interesa que su universo de referencias y experiencias fílmicas se expanda y que descubran en el cine un lugar de nuevas complicidades para su imaginación.



INTELIGENCIAS artificiales NO TAN ARTIFICIALES

POR HORACIO WARPOLA



Escribo esto desde un procesador de texto en línea donde probablemente estoy siendo leído en tiempo real por alguna inteligencia artificial diseñada para interpretar mis palabras, la cual después codificará la información y arrojará en mi *timeline* anuncios de vuelos que nunca compraré o noticias falsas que nunca leeré. Eso no resulta tan trágico ni fundamental en mi vida digital diaria, pero en realidad el asunto va más allá del Internet al que tenemos acceso, el problema parece ser una dictadura de vigilancia inteligente que nos lee e interpreta, no solo por nuestros *posts*, también por la manera en la que movemos los ojos, los labios y las manos.

En *iHuman* queda claro que el futuro es ahora y que todos los desarrolladores de inteligencia artificial están dispuestos a sacrificar cualquier resquicio de ética para seguir adelante en la búsqueda de esta nueva forma de vida. Sin embargo, también está el halo de misterio en donde nadie sabe con exactitud hasta dónde son capaces de llegar estas inteligencias y, sobre todo, qué son capaces de hacer. Dentro de toda esta vorágine de alta tecnología y ciencia, ¿dónde quedamos los usuarios?

Probablemente la ciencia ficción tiene razón y, siguiendo las líneas de Jorge Carrión, hablar de futuros posibles es el nuevo realismo. Podemos suponer cientos de historias disparatadas respecto a las inteligencias artificiales, pero si de algo estamos seguros, es que durante este siglo, seguirán auspiciadas por el capitalismo neoliberal con intenciones políticas y comerciales.

Así como lo muestra el documental, cualquier avance "real" es para controlarnos dentro y fuera de la red: siempre vigilados, siempre reconocibles, siempre dispuestos.

¿Será posible convivir con las inteligencias artificiales sin que se rebelen contra nosotros? Creo que es importante recordar que aunque pasen miles de años y la raza humana desaparezca, cualquier forma de vida percedera cargará con la mancha oscura de haber sido creada por el ser humano: un triste dios de carne que amaba complicar las cosas. Cualquier suposición respecto al futuro y la relación entre el hombre y la máquina parece ser una guerra interna que probablemente perderemos.

Debemos aceptar que mientras sigamos haciendo largas filas por una hamburguesa o tengamos que pagar la tarjeta de crédito, estamos a merced de cualquier inteligencia superior. La importancia de este maravilloso documental es que despierta y muestra con exactitud en qué lugar de las entrañas digitales estamos, donde nace una terrorífica confrontación: quedan pocas opciones para evitar el control de nuestra vida por parte de la tecnología, sobre todo dada la apropiación del capitalismo de la misma.

Tal vez en esos futuros cercanos tengamos otras posibilidades de elección y aparte de tener al droide que tiende las camas, también tengamos un equilibrio entre la tecnología, la naturaleza y los derechos humanos.

FUE EN EL BAÑO DE UN cabaret

Experiencias e intimidades compartidas en *La Mami*

POR LAURA G. GUTIÉRREZ



La Mami

La Mami fija su mirada en las mujeres que laboran noche tras noche en el cabaret Barba Azul, en la colonia Obrera de la Ciudad de México. Ellas son quienes mantienen viva una idea de la vida nocturna en la capital, ya que la mayoría de estos espacios tan notorios han cerrado. El documental ofrece la posibilidad de ver más allá de la superficie lo que persiste en el imaginario colectivo sobre los cabarets, y nos sugiere dejar de ver a las mujeres como simples cuerpos sexualizados que se negocian por dinero. La película se centra en el baño del primer piso del cabaret y desde ahí percibimos no solo el duro trabajo de las ficheras, sino también las complicadas relaciones entre ellas, las cuales se nutren de complicidad y ayuda mutua: desde consejos dados hasta aretes prestados.

La historia gira alrededor de Olga, apodada La Mami, quien atiende el baño y vive de las propinas que le dan las mujeres, ficheras y otras, que utilizan el espacio. Desde su silla, donde dobla y reparte papel higiénico y cuida bolsas, Olga imparte conocimiento sobre la vida. Destaca la relación entre Olga y Priscilla, la más nueva de las trabajadoras.

La Mami pertenece al cine que expande las representaciones del trabajo sexual o sexualizado de las mujeres en la esfera cultural mexicana. Un caso es *Perdida* (2009), de Viviana García Besné, el cual responde a las películas de cabareteras y de ficheras de décadas anteriores a través de archivos, a la vez que añade matices a su significado histórico. Otros documentales, ya sea que usen o no material de archivo, se acercan al tema de una forma más íntima ya que incluyen entrevistas con *vedettes* que trabajaron en el cine de ficheras. Por ejemplo, *Bellas de noche* (2016) de María José Cuevas, o con trabajadoras sexuales como *Plaza de la Soledad* (2016) de Maya Goded. El filme de Herrero Garvín plasma el trabajo que ejercen las mujeres con su sexualidad de una

forma diferente: nos aproximamos a su vida al escuchar las conversaciones entre ellas y al ver cómo comparten conocimiento de supervivencia. Esto construye una intimidad y una sabiduría que no solo reside en el archivo tradicional, sino que también es corporizado y se transmite verbal y gestualmente.

Es Olga quien, por su vasta experiencia de décadas trabajando en Barba Azul, ofrece sabios consejos a las mujeres para sobrevivir dentro y fuera de él. En un momento memorable, ella interrumpe la conversación entre las mujeres que se alistan y les dice "Enséñense que aquí los hombres sirven para dos cosas: para nada y para dar dinero, nada más". Esta ingeniosa frase, aunque risible, denota el tipo de situaciones que estas mujeres deben aprender a manejar. Así se evidencia el cariño de La Mami hacia ellas pues, a pesar de los regaños porque no le dejan propina, transmite su amor en las recomendaciones y en su deseo de cuidarlas. Tan es así que el documental inicia con Olga ejecutando algunos rituales y rezando por el bien de las mujeres. Su deseo de protegerlas también queda en evidencia cuando una mujer que ha ido al Barba Azul por la fantasía que ese espacio representa, le pide a las ficheras que le enseñen a ser "puta", mostrando el juicio que existe en torno a su trabajo. Olga, sin titubear, se lanza a corregirla y le niega cualquier acceso al conocimiento compartido entre las mujeres que sí laboran en la vida nocturna. *La Mami* no presenta información histórica del Barba Azul, ni ofrece mucha biografía sobre las mujeres. Este no es un documental típico con la voz en *off* de un narrador, ni con entrevistas con expertos. El archivo es encarnado y el conocimiento se va esparciendo poco a poco a través de conversaciones que se tejen en el espacio íntimo de un baño.



Retiro

Daniela Alatorre | México | 68'

Las mujeres, explica Marina al inicio de *Retiro*, son historias. Marina es el centro de la película y con su frase describe a la humanidad entera: todas las personas son historias. Sin embargo, hay unas, como la de Marina, que se ven menos. Mujer, pobre, morena: su descripción, en una sociedad discriminatoria como la nuestra, es un epitafio en vida. La cámara se convierte, en casos como el suyo, en una forma de rescatar gente de entre los márgenes y presentarla ante un público.

En casa de Marina hay un historial de abuso por parte de su marido, y aunque ella se va a un retiro donde siente mayor libertad, el sacerdote a cargo constantemente la está adoctrinando a ella y a muchas otras mujeres bajo ideas que no necesariamente respetan la libertad del cuerpo femenino. Entonces, ¿cómo puede Marina salvarse de un mundo opresivo si hasta al abandonarlo por unos días sigue siendo manipulada?

El trabajo es una opción, y Marina explica cómo ganar su propio dinero le ha permitido depender menos de su marido, comprar lo que quiera. La convivencia con su nieta, Perla, y la esperanza de encontrar consuelo juntas en el retiro es otra alternativa, pero la vida fluye en la película con sus contradicciones, sus tiempos inactivos y, sobre todo, su renuencia al desenlace.

Más que narrar la historia de Marina, la directora mexicana Daniela Alatorre parece interesada en observarla. La estructura narrativa nos deja los juicios y las revelaciones a nosotros, y más bien se interesa en darle presencia y voz a sus personajes, pero también a sus situaciones. Las horas de trabajo, los sermones en el retiro, una fiesta de quince años; todo transcurre en la película en obediencia a las normas del tiempo, pero aunque la vida sea incierta y poco dramática, a veces —como a Marina cuando juega con su nieta—, nos deja respirar.

POR ALONSO DÍAZ DE LA VEGA

Alonso Díaz de la Vega es crítico de cine para *El Universal* y *Mi cine, tu cine*. También es miembro del comité de selección del Festival Internacional de Cine de Morelia. En 2015 fue el primer crítico mexicano convocado por *Berlinale Talents*. Ha escrito sobre cine en *Milenio*, *La Tempestad*, *Cine Premiere*, *GQ*, *Tierra Adentro* y *Frente*.



Carne

Camila Kater | Brasil, España | 12'

A los once Carolina Admirable | México | 21'

Carne, de Camila Kater, y *A los once*, de Carolina Admirable, se expresan en lenguajes visuales distintos, pero se unen en un reconocimiento: lo inseparable que es habitar un cuerpo femenino de la lucha constante por recuperarlo, por readueñarse de él. En ambos documentales, esta batalla es atravesada por el tiempo y sucede desde la trinchera de los relatos, ya sea mediante la voz de mujeres que exponen las narrativas que han definido su vida corpórea, o a través de la cotidianidad de dos mejores amigas que, a punto de dejar la niñez, reclaman el protagonismo de sus propias historias.

"Yo creo que ninguna mujer vive en su propio cuerpo", confiesa una voz femenina al inicio de *Carne*. Por medio de diversas técnicas de animación, la cineasta brasileña teje los testimonios de cinco mujeres que comparten las ficciones y expectativas que han caído como lozas sobre sus cuerpos. La niña que por su gordura fue "el fracaso de su madre nutrióloga"; la mujer trans que despierta nociones de pecado por su piel oscura y muslos grandes; aquella que de pronto "ya es mujer" porque ha empezado a menstruar; aquella que "ya no lo es" por haber dejado de hacerlo. No, las mujeres no habitan su propio cuerpo: viven en el de otros o, como muestra *Carne*, en las imágenes que se tienen de ellos.

Afortunadamente, las protagonistas de *A los once* crean sus propias imágenes. Isabella y Zoe documentan sus impresiones en sus videodiarios; hablan sobre menstruación, sobre la amistad y lo que les gusta de la otra. Al mismo tiempo, la directora las muestra reclamando sus cuerpos constantemente, patinando, entrenando en el taekwondo o voleibol, marchando y cantando con los grupos feministas. Ambas están por cruzar ese momento biológico que las convertirá para siempre en "seres para otros" —en carne—, pero esa etiqueta llegará tarde. Ellas ya son narradoras y se han contado otras cosas: "eres risueña", "eres mi mejor amiga", "no quiero coser, no quiero bordar, quiero salir a luchar".

A Kater y Admirable las une una intuición certera: la lucha por el cuerpo femenino se libra, irónicamente, en el mundo inmaterial de las imágenes.

POR JESSICA OLIVA

Jessica Oliva es editora y periodista cultural especializada en cine. Ha escrito en medios como *Corye Cámara*, *Dónde Ir* y *Milenio*, y participado como jurado en festivales como DocsMX y Shorts Film Festival. Actualmente es editora en jefe de *Cine Premiere*, y participa en el podcast *Filmsteria* y en el programa de crítica *Mi cine, tu cine*.

Laura G. Gutiérrez es profesora e investigadora en la Universidad de Texas en Austin, donde da clases sobre cultura mexicana y latina con enfoque en el *performance*, el cine, el video y las artes visuales, bajo metodologías feministas, queer, de género y de raza. Su investigación busca expandir los estudios sobre sexualidades en la cultura mexicana.





¿Qué les pasó a las abejas?

Adriana Otero, Robin Canul | México | 67'

Cuando algunos apicultores de Hoppelchén, Campeche, se dieron cuenta de que las abejas estaban desapareciendo a causa del impacto ambiental provocado por la siembra de soya transgénica, emprendieron un proceso organizativo en defensa de bosques, distintas especies animales, plantas medicinales y el territorio de los pueblos mayas. Estos están constituidos, además de tierra, por estructuras sociales y culturales milenarias que, debido a la devastación perpetrada por la agroindustria, se enfrentan a daños irreversibles de dimensiones catastróficas. La película *¿Qué les pasó a las abejas?*, de Adriana Otero y Robin Canul, acompaña esta lucha por la vida.

Se trata, en primera instancia, de una preocupación por documentar lo que está en peligro de desaparecer, como un medio para preservar y difundir —en un sentido crítico— la problemática que afecta no solo a la región del sureste, sino a muchas partes de México y el mundo. En un fragmento del documental el activista Gustavo Huchín viaja a Argentina para encontrarse con un joven gravemente afectado por el veneno de las fumigaciones aéreas, sumido en una lenta agonía. El panorama es desolador, pero también queda en evidencia la posibilidad de articularse globalmente “desde abajo” para buscar alternativas que no antepongan los intereses económicos a la dignidad de las personas y el medio ambiente.

Incentivados por los gobiernos, los megaproyectos operan bajo lógicas sumamente perversas, ejerciendo el monocultivo en tierras no aptas, deforestando, cerrando lagunas, contaminando el agua, utilizando pesticidas y herbicidas tóxicos, precarizando el trabajo y generando estrategias de choque para resquebrajar cualquier indicio de subversión y comunidad. Las abejas, sin embargo —parecen decir quienes las han observado toda la vida—, desprenden de su secreta organización un ejemplo diferente: el de la resistencia.

POR RAFAEL GUILHEM

Rafael Guilhem es crítico de cine en la revista *El antepenúltimo mohicano*, y miembro del comité preseleccionador en *Ambulante Gira de Documentales*. Ha colaborado con FICUNAM, y publicado en medios como *La Tempestad* e *Ícónica*. En 2017 formó parte de la sección The Video Essay del FILMADRID con su trabajo titulado *Taiwán es una ventana: el cine de Edward Yang*.



Colectiv

Alexander Nanau | Rumania, Luxemburgo | 109'

El documental se ha convertido en un medio eficaz para exponer los casos de corrupción más emblemáticos de este siglo. Trabajos como *Los Panama Papers* o *Silencio radio* trascienden la nota periodística para convertirse en generosos retratos de quienes obligan a los poderosos a rendir cuentas.

Apegándose a un estilo observacional, *Colectiv* se centra en el escándalo público que derribó al primer ministro rumano Victor Ponta. El 30 de octubre de 2015, un incendio asoló un club nocturno en Bucarest, dejando 27 muertos al instante y 180 heridos. Sorpresivamente, 37 personas morirían en los meses subsiguientes al incendio debido a las malas condiciones en los hospitales y a un sistema de salud corrupto. El documental de Alexander Nanau desenvuelve una trama de irregularidades y encubrimientos que involucran a la clase política y la élite empresarial rumana a través de tres ejes: la investigación llevada a cabo por los tenaces periodistas de la *Sports Gazette*; los intentos del recién nombrado ministro de salud por reformar a los hospitales, y la historia de una de las víctimas sobrevivientes del incendio.

Si bien esta historia nos atrapa con la fuerza de un *thriller* político, es también ejemplo de lo que el cine directo puede plasmar. El filme establece un vínculo cercano con sus personajes, haciendo hincapié en la complejidad de sus circunstancias. Observamos a los periodistas en momentos públicos y en esferas más íntimas. Así, la cámara aprehende sus gestos y expresiones corporales, develando también su subjetividad. Una cámara al servicio no solo de la trama, sino de la experiencia. En efecto, la fragilidad del cuerpo emerge como uno de los temas centrales, puntualizado por el seguimiento a Tedy Ursuleanu, personaje cuya dignidad simboliza la de una ciudadanía que debe estar dispuesta, en las democracias modernas, a confrontar el poder pero también a reinventarse. *Colectiv* documenta instituciones gangrenadas por la corrupción a través de un caso quizá desconocido en México, pero que nos resultará trágicamente familiar.

POR PAULINA SUÁREZ

Paulina Suárez Hesketh estudió Literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Cine en la Universidad de Nueva York (NYU). Ha trabajado como investigadora, escritora, docente y programadora de cine. Desde agosto de 2016 es la directora general de *Ambulante*.



Esperando el carnaval

Estou me guardando para quando o carnaval chegar
| Marcelo Gomes | Brasil | 86'

En la ciudad de Toritama, en el agreste brasileño, cada año se producen más de veinte millones de *jeans*. Los habitantes trabajan jornadas que a veces superan las 16 horas, en régimen de autonomía. Espacios improvisados de sus propias casas les sirven de taller. Ahí cosen bolsillos, ponen cierres, pegan botones. Su casa es su empresa y su tiempo les pertenece. Esto los llena de orgullo aunque en realidad ilustran la paradoja contemporánea: ¿emprendedores o promotores de una esclavitud autoimpuesta?

Cuando era niño, Marcelo Gomes acompañaba a su padre, un inspector de hacienda, en sus recorridos por el Nordeste. La proliferación de talleres, la contaminación añil y el ruido de las máquinas no eran parte de Toritama, convertida hoy en un microcosmos capitalista donde el descanso apenas llega en carnaval.

En su última película, el reconocido realizador brasileño se reconecta con el cine documental y descubre una serie de personajes espontáneos, generosos y singulares a quienes filma siempre trabajando. Las conversaciones que mantiene con ellos se alternan con envolventes secuencias donde se evidencia la mecánica de la producción. Su voz afectuosa y calma vuelve de tiempo en tiempo en forma de recuerdo.

Este es, sin duda, un filme donde el control y la espontaneidad se mezclan en proporciones perfectas. Hay algo intangible que emana de la pantalla como si fuera magia: una sonrisa, una sensación de deslumbramiento, una capacidad inusual de hacerte sentir como si fueras al cine por primera vez.

¿Pero cómo una experiencia tan cálida y acogedora puede ser profundamente triste a la vez? Es que el trabajo en la película, por más que sea una experiencia dignificante, es un proceso repetitivo y extenuante, un estado mental de sus personajes para quienes el objetivo principal de la vida parece ser la prosperidad financiera a toda costa, aunque tengan que pasar por encima de sí mismos y aunque nunca lleguen.

POR MARÍA CAMPAÑA RAMIA

María Campaña Ramia es programadora de cine y documentalista ecuatoriana. Integra los equipos de programación de *Ambulante* e IDFA (Países Bajos). Fue directora artística de los Encuentros del Otro Cine-EDOC (Ecuador) entre 2007 y 2016. Coeditó el libro *El otro cine-Eduardo Coutinho*, y dirigió el documental *Derivadas*.



Quijada

Jawline | Liza Mandelup | Estados Unidos | 97'

Austyn Tester tiene 16 años y no es un chico cualquiera: además de cumplir los cánones de belleza occidentales (blanco, rubio, sonrisa perfecta), pasa la mayor parte del día conectado a las redes sociales en donde tiene miles y miles de seguidoras. Sin embargo, sus días en la cotidianidad en su natal Tennessee, cuando no está cerca de su computadora o celular, son los de un joven solitario: sí, Austyn es un influencer.

Austyn es el hilo central en *Quijada*, de Liza Mandelup, una obra que observa el mundo en que habita este fenómeno del siglo XXI: cuerpos comercializables que repiten una y otra vez un discurso automatizado sobre la felicidad y sobre cómo lograr los sueños siempre en pro del capitalismo con su consumo desmedido de lo tangible (productos) e intangible (emociones).

Además de Austyn, Mandelup entretiene la relación entre el joven manager Michael Weist y dos más de sus influencers: Bryce Hall y Mikey Barone. A través de ellos, sin pudor y con una conciencia absoluta de la cámara, el cinismo del “Una falsa sonrisa ayuda en todo momento” muestra la dinámica de poder entre el empleado y el empleador, una explotación “pop” que la directora traslada del discurso panfletario a una atmósfera enrarecida que se guía solo por las historias de vida de sus protagonistas.

Esta atmósfera es obtenida por una puesta en escena que combina el realismo de la vida rural en la que están inmersos Austyn y su familia, y la artificialidad de la ciudad y lo que el fenómeno de los jóvenes influencers, por sí mismo, lleva consigo. Fragmentos que parecen sacados de una campaña de publicidad, una estética que es al mismo tiempo colorida y etérea, trae de fondo una sutil reflexión sobre la solitaria hiperconectividad en adolescentes, sobre todo mujeres, que encuentran en la figura de estos jóvenes una sutura a la ansiedad, el aislamiento y los juicios sobre su cuerpo y, en general, sobre su existencia.

POR ARANTXA LUNA

Arantxa Luna (Estado de México, 1990) es guionista. Escribe sobre cine y televisión. Es colaboradora en *Cine Premiere*, *Sector Cine* y *Revista Código* y panelista en *Mi cine, tu cine* de Canal Once. Sus líneas de investigación y escritura están enfocadas en el feminicidio y la desaparición, todo atravesado por el feminismo.

15 AMBULANTE



CREADA ESPECIALMENTE PARA LA
GIRA DE DOCUMENTALES

PARA IRREVERENTES QUE SE ATREVEN A ENTRAR EN
EL MUNDO TRANSITORIO DEL CINE.

TODO CON MEDIDA.

DE VENTA EN:
BEERHOUSE.MX
Y EVENTOS ESPECIALES DE LA GIRA