

PROA
CINE

Primeros en la luna

ALEKSEY FEDORCHENKO

Domingos 5, 12 y 26 de octubre / 18 hs.

Press kit

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

Departamento de Prensa

prensa@proa.org
[+54 11] 4104 1044

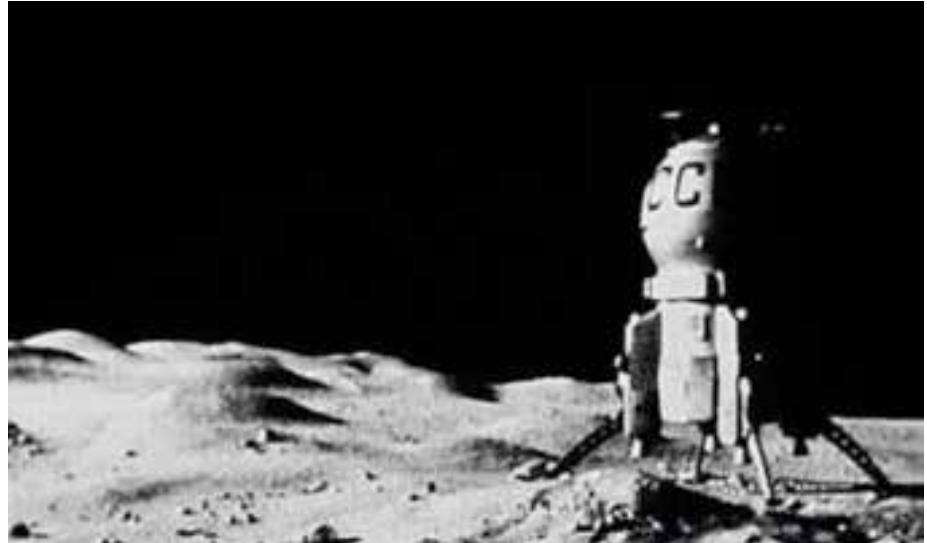
auditorio@proa.org

www.proa.org

Octubre 2014						
lun	mar	mie	jue	vie	sab	dom
29	30	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31	1	2

FUNCIONES

Domingos 5, 12 y 26.
18 hs.



Durante octubre, ProaCine presenta **Primeros en la luna** (2005), del director ruso Aleksey Fedorchenko. Documental ficcional y paródico, variante rusa de lo que en inglés se acuñó como *mockumentary*, **Primeros en la luna** propone una alocada y estimulante hipótesis: ¿qué pasaría si a través del descubrimiento de nuevo material de archivo supiéramos que el primer hombre en pisar suelo lunar no fue un norteamericano en 1969, sino un ruso en 1938?

Primeros en la luna reconstruye la historia secreta del proyecto espacial que en tiempos de Stalin se propuso poner a un ciudadano soviético en suelo lunar y de esa manera cumplir con el sueño técnico y la fantasía de la revolución socialista a nivel intergaláctico. A través del acceso a un rico material de archivo, el “falso documental” de Fedorchenko es una reescritura satírica – y también nostálgica – que recupera críticamente la estética audiovisual del stalinismo. También, una fábula descabellada que muestra el ascenso y caída del “gran héroe soviético”; el primer hombre en la luna.

“Cinco años después de que se jugara el partido final de la carrera espacial, cuando la estación soviética MIR finalmente quedó fuera de combate – golpe final a una autoestima rusa ya malherida, **First on the Moon**, de Fedorchenko, de presupuesto relativamente alto para la industria del cine ruso (un millón de dólares), logró rearticular la gran narrativa de la conquista del espacio en su forma soviética clásica. Los afiches publicitarios titulaban audazmente “¡Fuimos los primeros!”, o sea, los rusos fuimos los primeros en la luna. La película reconstruye e investiga el programa espacial soviético supuestamente “desconocido”, que se dice había comenzado en 1937. “ (Julia Vassilieva)

Dato paradójico: el “falso documental” de Fedorchenko obtuvo el premio al Mejor Documental en el Festival de Venecia en 2005.



Festival
Internacional de
Cine de Venecia
Premio Horizons
Documentary
Award

PROA CINE

ProaCine 2014

En el marco de su amplio programa de actividades, Fundación Proa presenta un nuevo ciclo de **ProaCine**. En esta oportunidad, se trata de una selección realizada por el programador internacional Richard Peña, que incluye películas y material documental, en muchos casos nunca vistos en la Argentina.

Peña fue convocado para trabajar una selección de películas sobre la idea de “performance en el cine”. El tema de la *performance* y las acciones es, entre otros, uno de los ejes centrales en la programación de las exhibiciones de Proa. Peña, a través de su experiencia como programador en el Lincoln Centre de New York, hizo una lectura particular de la problemática del rol de los personajes en los largometrajes. Luego de presentar *Shirin* (2008), obra maestra del realizador iraní Abbas Kiarostami, y *Tres Ejercicios de Interpretación*, de Cristi Puiu, considerado por la crítica internacional como uno de los fundadores del “nuevo cine rumano”; durante el mes de octubre proyectamos la tercera película del ciclo: *Primeros en la luna*, de Aleksey Fedorchenko.

Para **ProaCine** es una oportunidad de profundizar sobre la realidad de uno de los cines más irreverentes y arriesgados a través de sus máximos exponentes y representaciones, en este caso a través del género conocido como *mockumentary* o “falso documental”, en el cual eventos ficticios son presentados en formato documental.

Una vez más, Proa Cine le ofrece al público de Buenos Aires una ocasión única de acercarse a las manifestaciones más relevantes y menos conocidas de la cinematografía contemporánea.

ProaCine

Programador 2014: Richard Peña
 Dirección: Guillermo Goldschmidt
 Coordinación: Claudia Salcedo
 Producción: Ariana Spenza
 Asistente: Lila Boly Villanueva



LA PERFORMANCE EN EL CINE, por Richard Peña (Programador)

Cuando recibí la invitación para programar un ciclo de cine en Fundación Proa, el placer fue doble. En primer lugar, tendría la oportunidad de volver a visitar una ciudad que amo: Buenos Aires. Segundo, porque el tema sugerido para el ciclo era la idea de “performance”, un tema muy rico, provocador, y no suficientemente debatido en el cine contemporáneo.

En efecto, de todos los aspectos de la experimentación cinematográfica, desde el guión hasta el montaje y la escenografía, creo que la cuestión de la performance en el cine es el aspecto que menos atención académica ha recibido. Vale decir: ¿cuáles son los usos estéticos y las implicaciones de la presencia humana dentro del cuadro mismo de un film? Creo que esta ausencia de debate sobre el tema se remonta, al menos en Estados Unidos, a los orígenes de los estudios sobre cine, una disciplina académica que recién se inició en los primeros años de la década de 1970. Como hasta esos años para muchos sectores universitarios el cine no tenía todavía un valor significativo para la enseñanza, aquellos profesores que empezaban a aventurarse en ese campo emergente de estudios estaban ansiosos por probar su seriedad y la seriedad de su disciplina ante sus colegas más escépticos, que no podían creer que mirar películas mereciera ser considerado un empeño académico. Estos flamantes “profesores de cine” querían diferenciarse del tipo de textos sobre cine que conocía el público estadounidense en general, como las historias de los romances y aventuras de las grandes estrellas de Hollywood. Los “stars”, las estrellas de cine, eran y son la cara más visible del cine. Pero esta nueva disciplina ignoraba deliberadamente la presencia y la importancia de los actores, como queriendo demostrar la diferencia entre el estudio académico del cine y del que existía hasta entonces. Entonces, cuando alguien te decía, “Ah, sos profesor de cine, ¿enseñás las películas de John Wayne?”, la respuesta inmediata era, “No, enseño las películas de John Ford” o quizá, “No, lo que enseño es el género del western”, o incluso, “No, lo que enseño son los códigos de la masculinidad en la sociedad norteamericana”. Sólo muy recientemente los profesores de cine se han sido autorizados a confesar, “Sí, enseño John Wayne”.

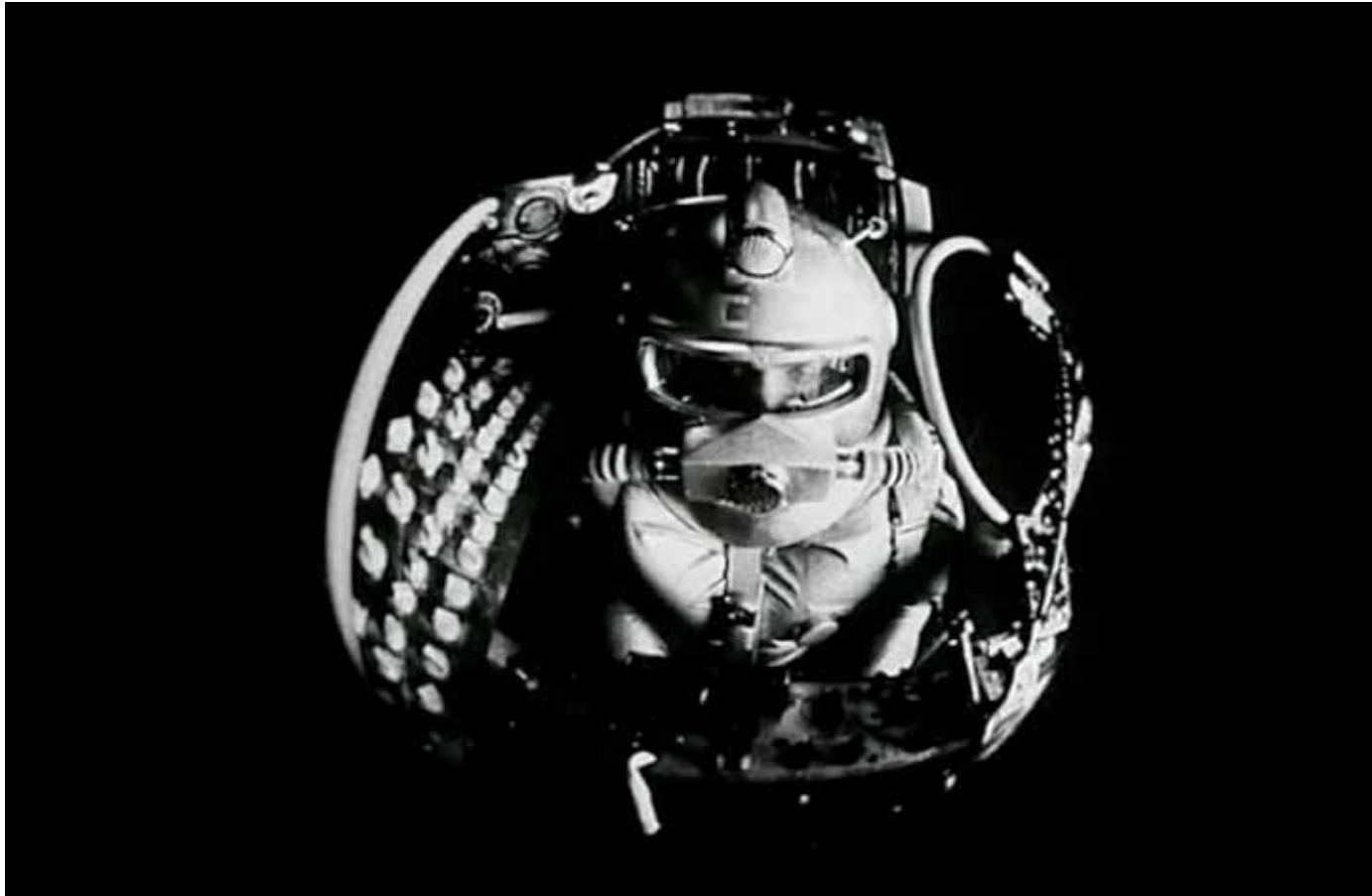
Las películas que propuse para esta muestra en Proa ofrecen, cada una en su manera, abordajes distintos al concepto de performance en el cine, pero todas ellas



colocan a la figura humana en el centro de la obra. Cada una juega con nuestra experiencia del cine clásico, del cine tradicional, en tanto estas películas tratan de crear –para después romper–, o a veces negar –para después introducir–, estrategias de identificación de esas figuras humanas, a las que dudo en llamar personajes, que pueden servirnos como guías, como puerta de entrada a cada película.

El sorprendente ganador del premio al “Mejor Documental” en el Orizzonte Sección de Venezia, **Primeros en la Luna** descubre un sorprendente hecho “histórico”: que en 1938, un grupo de científicos soviéticos, trabajando en técnicas de cohetes avanzados, decidió enviar un cosmonauta, Khamlov, a la luna. Todos los detalles del lanzamiento parecían ir bien, pero a medida que el dispositivo de destino se acercaba a la superficie lunar, el contacto con la nave se perdió. ¿Fin de la historia? Parece que sí, como todo el mundo conectado con la misión “desapareció” pronto después. Sin embargo, recientemente, un grupo de periodistas encontró un documento de alto secreto que contó una historia diferente: Khamlov no sólo llegó a la luna, si no que también regresó a la Tierra. La mala suerte y el destino de este viajero cósmico es el foco de la extraordinaria ensoñación de Aleksei Fedorchenko, que nos lleva desde Rusia a Chile y China en busca del elusivo Khamlov; en el camino, Fedorchenko examina un sistema dispuesto a sacrificar a su mejor y más brillante para no admitir el fracaso, así como las utopías correspondientes hiladas por los científicos visionarios y políticos revolucionarios.

PRIMEROS EN LA LUNA



FICHA TÉCNICA

Pervye na Lune / Primeros en la Luna

Director: Aleksey Fedorchenko
País: Rusia/ Año 2005
Duración: 75 min
Formato: Digital
Jefe de Producción: Tatyana Ustyuzhanina
Producción: Mikhail Churbanov, Dmitri Vorobyov
Productora: Sverdlovsk Film Studio
Cámara: Anatoly Lesnikov
Edición: Lyudmila Zalozhneva
Guión: Aleksandr Gonorovskiy, Ramil Yamaleyev

Actores: Aleksei Anisimov, Viktoriya Ilyinskaya, Viktor Kotov, Andrei Osipov, Anatoli Otradnov, Igor Sannikov, Aleksei Slavnin, Boris Vlasov

SINOPSIS

Neil Armstrong y Buzz Aldrin no fueron los primeros en llegar a la Luna, sino el cosmonauta soviético Ivan Kharlamov en 1938. En su cohete experimental, consiguió llegar hasta el satélite y en su regreso acabó en Chile, desde donde emprendió un arduo viaje a través del Océano Pacífico, y por China y Mongolia, para finalmente llegar a la Madre Rusia.

Aleksei Fedorchenko cuenta esta historia a partir de secretos desenterrados de la carrera espacial y realiza una exhaustiva y deliciosa reconstrucción del realismo socialista y de la estética estalinista. Revisión placentera de una época, con mucha ironía y, a la vez, con cierta nostalgia por aquella fantasía positiva de ciencia ficción soviética.

FIRST ON THE MOON: ECOS DEL TOTALITARISMO EN EL NUEVO CINE RUSO. por Julia Vassilieva (Rouge)

En 2005, Alexei Fedorchenko, un director ruso sólo conocido hasta entonces por el estrecho círculo de aficionados a los documentales que habían visto sus obras *David* (2002) y *Children of the Grave White* (2003), hizo una película titulada *First on the Moon*. La película es al mismo tiempo una continuación y un descarrilamiento del camino que venía siguiendo Fedorchenko: *First on the Moon* se convirtió en una de las primeras incursiones de los rusos en el género del falso documental. Sus antecedentes se cuentan con los dedos de una mano: el *Lenin-Mushroom* de Sergei Kurechin (1992) y *Hammer and Sickle* de Sergei Livnev (1994).

En momentos en que “la asociación entre el discurso fáctico y medios fácticos de la representación es cada vez más tenue” <1> –una situación agravada por los avances de la tecnología digital, que socavan seriamente la hipótesis de que la imagen fílmica necesariamente debe tener un prototipo en el mundo real– el falso documental se ha convertido en un género que cuestiona los supuestos básicos del documental y adopta una postura reflexiva y crítica sobre ese género. Como una máscara distintiva, adopta los

<1> Jane Roscoe y Craig Hight, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Actuality* (Manchester University Press, 2001).

códigos y convenciones del documentalismo para crear un relato más ficcional que fáctico de los acontecimientos. Falsifican deliberadamente las imágenes que se pretenden representación del mundo histórico-social, cuestionando, en efecto, si realmente creemos lo que vemos. El falso documental le habla a un público que no sólo sabe lo que se espera de un documental, sino que además está dispuesto a explorar la cuestión mucho más compleja de la propia factualidad. Su rango es amplio y va desde la parodia, a través de la crítica, hasta la deconstrucción de los supuestos básicos del género. La cuestión de la verdad es fundamental para su desarrollo.

No es de extrañar que los cineastas rusos finalmente se hayan apropiado del falso documental. La cuestión de la verdad se ha convertido también en un tema central del arte ruso postsoviético, gran parte del cual lleva con justicia el epígrafe de “postmodernismo ruso”. El momento definitivo en su surgimiento y desarrollo fue el colapso del imperio soviético, un imperio que basó su existencia en la producción y el mantenimiento de un sistema complejo y elaborado de mentiras, produciendo un efecto que Mikhail Epstein acertadamente denomina “hiperrealidad soviética”. Los primeros años de la *glasnost* de Gorbachov estuvieron abocados a la tarea de “revelar la verdad sobre el pasado” de manera seria y apasionada, una re-escenificación del deshielo de Nikita Khrushchev pero a mayor escala.



Tanto con la publicación de *Archipiélago Gulag*, de Alexandr Soljenitsin y de las memorias de Nadejda Mandelstam, como con el lanzamiento de películas como *El arrepentimiento* de Tengiz Abuladze (realizada en 1984 y estrenada en 1987) y documentales como *El Poder de Solovki* de Marina Goldovskay, la nación se dedicó a la tarea de hacer frente a su dramático y traumático pasado de una manera exhaustiva, que tuvo su esperable y adecuada cuota de sorpresa y horror como reacción.

Sin embargo, nadie puede permanecer paralizado por el horror durante mucho tiempo, y al igual que en la llamada progresión terapéuticos, los ex ciudadanos soviéticos pasaron a la etapa de “superarlo”. Por primera vez, el arte ruso mostró una ironía sin amargura hacia el pasado soviético, abocándose a una manipulación lúdica, tanto de los contenidos como de las formas de la época anterior. En las novelas y cuentos de Pelevin y Sorokin, los mecanismos del poder soviético no sólo quedaron expuestos, sino también ridiculizados; pero no desde la postura de un perdedor ya derrotado y dominado por el sistema (típico de los artistas rusos de la época soviética), sino desde una posición de iguales. Por primera vez, la gente era capaz de reírse de su pasado, muestra cabal del efecto liberador de la risa como catalizador del cambio histórico, y nueva demostración de la intuición de Bajtín sobre este tema.

Tal era la situación en Rusia en la década de 1990, cuando la reciente libertad de expresión fue puesta a prueba hasta el límite. Sin embargo, esto vino acompañado de una evaporación casi completa de la ley y el orden en el país; una anarquía general que se convirtió en la característica más visible de la era Yeltsin. Debe tenerse en cuenta que además de establecer la economía de libre mercado y experimentar con otras instituciones de tipo occidental, la década llevó a la mayoría de los rusos a niveles de pobreza sin precedentes incluso durante la era soviética. El sistema educativo, el de salud y el de vivienda fueron mayormente desmantelados, y los efectos ocultos de esas privaciones tuvieron un costo estimado de diez millones de vidas humanas. Las palabras democracia y reforma se convirtieron en sinónimo de latrocinio, mafia y oligarquía.



Es significativo que esa desilusión llegara en menos de diez años, un agotamiento revolucionario récord que sería la envidia de cualquier anti-bolchevique, como comentó la analista política Nina Khrushcheva. Esta circunstancia hizo surgir la nostalgia por la era soviética, junto con el anhelo de un poder más fuerte, que terminó facilitando el ascenso de Putin a la presidencia rusa. Esto marcó un giro definitivo hacia el restablecimiento, al menos parcial, de un sistema de tipo soviético. Pelevin capturó con acierto la esencia de la época en el título de su novela 2003, *Dialectic of the Transition Period: From Out-of-Nowhere and Going-Nowhere*, (“Dialéctica del Período de Transición: entre salir de ninguna parte y entrar en ninguna parte”).

Esto vino acompañado por un fuerte impulso para recuperar el pasado frente a los ataques iconoclastas de la década anterior y rehabilitar la cultura soviética - al menos simbólicamente. La gente pasó de la destrucción de los monumentos soviéticos a la glorificación de los mismos. Las esculturas de Vera Muchina comenzaron a integrarse con las imágenes del glamur y el poder del nuevo estilo ruso. Los cuadros a la manera del realismo socialista se convirtieron en posesiones preciadas y preferidas para la decoración en las oficinas de los políticos y hombres de negocios. Películas como *A Driver for Vera* (2004), de Pavel Chuchrai y *Nor by Bread*

Alone (2005) de Stanislav Govoruchin fueron ambas recibidas con entusiasmo por el público y la crítica, y capturan con particular precisión ese estado anímico de los rusos. Mostraban una nueva visión del sistema soviético - si bien no exento de problemas, al menos abrumadoramente “nuestro”- y trataban de representar los funcionarios soviéticos no como partes desalmadas de una maquinaria, sino como seres humanos reales con sentimientos, problemas y dilemas éticos. Los aspectos negativos del funcionamiento del Estado soviético no se atribuían al sistema como tal, sino que se conceptualizaban como malas acciones de los individuos, poniendo énfasis, a la vez, en el poderío, la protección y la justicia del imperio, algo de lo que estar orgullosos. Se dio un fuerte impulso a la rehabilitación de la “gente común”, con su entusiasmo ingenuo, su sistema de creencias idealistas, sus aspiraciones y esperanzas. Se pueden establecer algunos paralelismos con el reciente desarrollo del cine alemán, en particular con aquellas películas que tienen que ver con el legado de la Alemania Oriental, como la de Wolfgang Becker, *Good-bye Lenin!* (2003) y la de Florian Henckel von Donnersmarck, *La vida de los otros* (2006).

El tema de la exploración del espacio, o “cosmos”, como se le llamaba en Rusia, emergió como una poderosa presencia nostálgica en el reciente cine ruso. La sumamente exitosa *Dreaming of Space* (2005), de Aleksei Uchitel, articuló esta nostalgia aludiendo a la inmensa sensación de optimismo que llenaba el pueblo soviético cuando la URSS lanzó su primer satélite al espacio, en

1957. En la película de Uchitel, el cosmos es presentado como un telón de fondo bastante vago, como una “otredad” transcontinental y extraterrestre, pero más real y accesible para el pueblo soviético que cualquier otro territorio en la Tierra, ya que de la existencia misma de esos territorios era puesta en duda a diario por el “homo sovieticus”, separado del resto de la mundo por la Cortina de Hierro.

Sin embargo, la mitología soviética del cosmos representaba un sistema rico y de varias capas, y como tal, podría ser explotado en una variedad de maneras. El cosmos era siempre un escenario ideal para la proyección de los ideales utópicos soviéticos. No limitado por fronteras físicas, el cosmos estaba abierto para la conquista, proporcionando un espacio ilimitado para el avance de la ideología soviética progresista. En teoría, podía permitir una extensión de la revolución desde el nivel planetario al interplanetario, ideas impulsadas por intelectuales rusos como Khlebnikov, Zabolotsky y Platonov. Durante el desarrollo de su teoría de los vuelos espaciales, Tsiolkovsky también abogó por la idea de que la sociedad y la personalidad pueden ser completamente transformadas por medio del escape al espacio, donde las células, moléculas y átomos que conforman a los seres humanos se unen de forma más sofisticada y armoniosa. Velo y Genis argumentaron que las naves espaciales, con su orientación vertical con fuerza establecida, eran la única alternativa viable para el arquetipo de la catedral, que después de que la iglesia rusa había sido destruida en un sentido físico y simbólico, ninguna institución



soviética logró sustituir con éxito. El cosmos se convirtió en un espacio sagrado, limpio de sangre, de cinismo y de corrupción. Era un receptáculo perfecto para los más preciados ideales soviéticos. Y por supuesto, estaba estrechamente vinculado con el desarrollo científico, los avances tecnológicos y la competencia con Occidente. Cinco años después de que se jugara el partido final de la carrera espacial, cuando la estación soviética Mir finalmente quedó fuera de combate – golpe final a una autoestima rusa ya malherida, *First on the Moon*, de Fedorchenko, de presupuesto relativamente alto para la industria del cine ruso (un millón de dólares), logró rearticular la gran narrativa de la conquista del espacio en su forma soviética clásica. Los afiches publicitarios titulaban audazmente “¡Fuimos los primeros!”, o sea, los rusos fuimos los primeros en la luna. La película reconstruye e investiga el programa espacial soviético supuestamente “desconocido”, que se dice había comenzado en 1937.



La línea argumental es simple: mientras que el constructor genio Suprun construye y pone a prueba la primera nave espacial tripulada, cuatro cosmonautas cuidadosamente seleccionados reciben su formación y, finalmente, el 16 de marzo 1938, uno de ellos, Ivan Kharlamov, es enviado a la luna.

Aunque el contacto con la nave espacial se pierde después de los primeros dos minutos, nos enteramos más tarde que Kharlamov no sólo llegó a la luna, sino que regresó a la Tierra, aterrizando en Chile. De allí viajó a través del Pacífico, y luego a través de China a Mongolia, hasta que fue finalmente capturado por la NKVD (la agencia de asuntos internos) y enviado a un hospital psiquiátrico. Luego logró escapar de su celda y asumiendo una serie de identidades falsas, sobrevivió por un tiempo hasta que sus huellas finalmente se desvanecieron.

No es la trama, sin embargo, sino el uso cuidadoso y hábil de los numerosos códigos y dispositivos asociados con el documental lo que eleva la película a un nivel de declaración seria. La película está construida como una empresa periodística de investigación que combina los modos documentales expositivos, de observación e interactivos. Cada uno de ellos se presenta a través de un tipo específico de material. El más importante es el material histórico que supuestamente proviene del archivo de la FSB –heredera de la KGB–, que secretamente filmó cada paso de cada personaje de la historia. En la escena inicial, el archivero declara que “Todo lo que pasó fue grabado”, y luego pasa a articular una de los principales presupuestos de un documental: “Y si está grabado, significa que lo que realmente sucedió”. Cada pieza de esta “película-footage” viene



con su historia inventada: una imitación hábil de defectos o (por el contrario) la ausencia de los mismos, sugiere el modo en que todo fue filmado y almacenado. Además de las imágenes de archivos de vigilancia, documentos y presuntos noticiarios oficiales de la época, el director entrevista a algunos sobrevivientes y envía expediciones a los lugares asociados con el lanzamiento y el aterrizaje de la nave espacial, de Crimea hasta Chile.

Por último, hay un equipo de expertos del Instituto de Física de Moscú que examinan los dibujos de la nave original, incluso la construcción y prueba de un modelo. Mientras que las entrevistas y el

trabajo de los científicos fue filmado en la forma neutral y contemporánea del periodismo impersonal, Fedorchenko, al crear ese material de pseudo-archivo, reproduce meticulosamente las normas de los oficineros “noticieros cinematográficos” de la década de 1930: las fotos de un desfile oficial son diferentes de los de un desfile deportivo; el liderazgo político está filmada de una manera, los ciudadanos comunes de otra. Todo esto acompañado de una narración construida exclusivamente en el lenguaje artificial de los clichés soviéticos. Naturalmente, las imágenes son en blanco y negro, que parece portar más autoridad y autenticidad.

Nota completa: <http://www.rouge.com.au/12/moon.html>



LOS DOCUMENTALES APÓCRIFOS: UN APORTE MÁS A LA CONFUSIÓN GENERAL. por Julián Gorodischer (Página 12)

Los falsos documentales *First on the moon*, *I am a sex addict* y *The war game* trascienden para cuestionar el estatuto de la verdad mediática. (...) *First on the moon*, el film de Alexei Fedorchenko en competencia oficial, recorre el camino opuesto al de Zahedi: si *I am...* se esfuerza en subrayar la falla, *First...* **toca todas las fibras correctas de construcción de un verosímil: entremezcla materiales históricos de archivo del pleno stalinismo con una fantasía de carrera espacial en la que la Unión Soviética se habría adelantado treinta años a la llegada de Estados Unidos a la luna.** Fedorchenko propone una hipérbola de los mitos de la Guerra Fría: espías, secretos, culto al heroísmo oficial y, siguiendo el camino opuesto al de Zahedi

en *I am a sex addict*, arriba al mismo destino: el cuestionamiento fuerte al estatuto de lo verdadero y lo falso. *First...*, como relato complejo, imagina una URSS posible: incluyendo una trama oculta de silenciamiento, búsqueda del superhombre, arenga pro nacionalista en la escuela o la alcoba. Aquí hay una reflexión interesante sobre los modos en que se inscribe el acontecimiento en la historia: de cómo el mismo material documental, pasado de contexto, o comentado con intención desvirtuadora, pero a la vez legitimado con un premio al Mejor Documental en el Festival de Venecia (algo que ocurrió para sorpresa del director), puede cruzar la frontera de la ficción.

Nota completa: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2318-2006-04-16.html>

PROA CINE 2014

18 y 19 DE OCTUBRE / DOC BUENOS AIRES

A MASQUE OF MADNESS (2013), de Norbert Pfaffenbichler — ¡Estreno!

En el nuevo largometraje experimental de Pfaffenbichler, el actor británico Boris Karloff (1887-1969) encarna a aproximadamente ciento setenta personajes diferentes, en una carrera que se extiende a lo largo de cincuenta años, comprimida en menos de una hora y media de película. “Karloff comenzó su carrera en el cine mudo y continuó trabajando sin cesar hasta su muerte, así que uno puede ver los desarrollos estéticos y técnicos del medio en una sola película. En total, apareció en más de doscientas películas, series y programas de TV, de casi todos los géneros. El rango de calidad de estas producciones no podría ser mayor. Actuó en inolvidables obras maestras del cine y trabajó para directores como John Ford, Howard Hawks, Douglas Sirk, Peter Bogdanovich o James Whale, pero también apareció en varias películas de terror de bajo presupuesto y programas de televisión baratos. Esta pesadillesca película conceptual es un homenaje a un gran actor y también una delirante clase de historia del cine”. Norbert Pfaffenbichler (Festival Internacional de Cine de Mar del Plata)



NOVIEMBRE

UN HECHIZO CONTRA LA OSCURIDAD (2013), de Ben Rivers y Ben Russell — Estreno!

A Spell to Ward Off the Darkness es un largometraje de no-ficción en tres partes que hace alusión a la obra de Jean Rouch (Chronique d'un été), Lisandro Alonso (La Libertad) y Jean-Luc Godard (Sympathy for the Devil), entre otros. Filmada en color en película de súper 16 mm, muestra a un único personaje de entre 25 y 30 años en tres situaciones distintas: como ermitaño en el Círculo Polar Ártico en Finlandia, como miembro indefinido de una comunidad contemporánea en Estonia y como baterista de una banda de black metal neopagana en Oslo. Juntas, las tres partes constituyen una exploración de la espiritualidad en un mundo cada vez más laico. (Punto de Vista, Festival Internacional de Cine de Navarra)

