

# FICBUEU

CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS

SECCIÓN OFICIAL FICBUEU 2024



CRÍTICAS CINEMATográfICAS





# FICBUEU

## CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS

SECCIÓN OFICIAL FICBUEU 2024

### ÍNDICE

SECCIÓN OFICIAL 1	_____	PÁG. 5
SECCIÓN OFICIAL 2	_____	PÁG. 7
SECCIÓN OFICIAL 3	_____	PÁG. 9
SECCIÓN OFICIAL 4	_____	PÁG. 11
SECCIÓN OFICIAL 5	_____	PÁG. 13
SECCIÓN OFICIAL 6	_____	PÁG. 15

Dende o FICBUEU queremos impregnar a programación de espazos dedicados ao pensamento sobre o medio e a linguaxe cinematográfica. Neste senso, nas últimas edicións naceron iniciativas como as Xornadas Cinematográficas ou estas Críticas Cinematográficas.

Con estas últimas, máis aló de promover o traballo das e dos profesionais da crítica cinematográfica e a lectura de textos de análise filmica, queremos estimular a reflexión sobre as películas proxectadas na Sección Oficial do festival. Buscamos fomentar o espírito crítico entre a nosa audiencia, procurando que estes textos poidan aportar outro punto de vista na percepción dos filmes.

Así, en colaboración con A Cuarta Pared, o autor dos textos da presente edición, Xavier Monturiol, na súa labor como crítico, afástase da opinión e da emoción subxectiva para achegarnos máis obxectivamente á proposta artística e ao contexto das distintas obras, facendo un esforzo por racionalizalas e abrir canles de reflexión para o espectador.

# SECCIÓN OFICIAL 1

Ao primeiro filme da primeira sesión correspóndelle ser a porta de entrada a unha nova edición do festival e, neste caso, é *O frío* (Pablo Dopazo, 2024), unha pequena produción galega que nos convida a afondar nos múltiples camiños deste décimo sétimo FICBUEU.

Os planos iniciais establecen o ton do filme: vemos o interior mal iluminado dun almacén por onde Chema, un home dunha certa idade, transporta caixas cheas de xeo e peixe. É nesa penumbra que nos imos mover durante un tempo, polo menos figuradamente, xa que *O frío* invítanos a avanzar case ás apalpadadas pola escuridade da súa historia. Fronte aos seus escenarios un tanto lúgubres, fronte á repentina aparición dun segundo personaxe que irrompe na rutina de Chema, poderíamos pensar que a proposta vai seguindo os camiños do thriller. O filme alenta esa posibilidade, descobre as súas cartas lentamente, vai deixando buratos na narración aos que nunca vai regresar, ata que de súpeto, servíndose dunha liña de diálogo, bota luz sobre esa relación que constitúe o seu eixo central. O thriller en potencia deixa entón paso a un drama familiar feito de longos silencios e diálogos concisos, onde a frialdade parece alcanzalo todo, a paleta gris, os planos estáticos, os dous homes, pai e fillo, sen moito que dicirse.

Os programas do festival son unha oportunidade para pensar cada filme por si mesmo e tamén en relación cos demais, e aquí a transición a *Lemon Tree* (Rachel Walden, 2023) pon de relevo o enorme contraste entre estes dous filmes que discorren ao redor das relacións paterno filiais. Unha diferenza clave dánnola os créditos: pasamos dunha produción moi pequena a un filme cun presuposto significativamente máis grande e cun equipo técnico bastante máis numeroso.

Pasamos tamén do dixital ao filmico, e duns planos abertos, estáticos, pausados, a unhas composicións moito máis dinámicas e entrecortadas. Tamén aquí a primeira escena marca rapidamente o ton -non hai tempo que perder no formato curta-, con ese mundo de emocións e texturas onde o fermoso e o grotesco se con-

funden; as imaxes do parque de atraccións súcédense a gran velocidade, ao ritmo dunha música inquietante que empeza como única banda sonora, e á que se lle vai engadindo de forma progresiva o son ambiente.

Como toda road movie, *Lemon Tree* retrata un traxecto que é á vez xeográfico e emocional. O roubo dun coello na feira é o desencadeante dunha viaxe na que quedarán atrás paisaxes e infancia, e na que os roles de pai e fillo se esvae cen ata invertirse. En pouco máis dun cuarto de hora condénsanse unha multitude de xestos e de símbolos tan suxerintes como ambiguos -ese billete de lotería que o neno lle da á camareira, o coello que no seu tráxico final se leva consigo algo tan claro como innomeable-, e vemos neses rostros filmados en primeiro plano, nese tempo fragmentado e tan difícil de fixar, como o neno vai deixando paso a un adulto prematuro con cada pequena decisión.

*L'été des chaleurs* (Marie-Pier Dupuis, 2023) é o seguinte filme no programa, o que nos regala unha pequena rima, tan anecdótica como grácil, coa imaxe doutra nena ao volante dun coche; neste caso Max, que pasa un caloroso día de verán xunto á súa nai e a súa irmá pequena. O feito de que os primeiro minutos tamén pasen no interior dun coche permítenos observar, por contraste con *Lemon Tree*, outra maneira de filmar un espazo tan reducido: os planos son moito máis abertos, están cheos de volumes, reflexos, texturas, e seguen á vez unha coreografía moi precisa; por exemplo, nese axuste do retrovisor que, no plano inicial, serve para introducir os distintos personaxes.

En realidade, esa primeira escena xa contén case todos os elementos do drama que se desenvolverá a continuación. Nun breve diálogo, a nai pídelle a Max que baixe a ventá mentres ela sae comprar un par de cousas, e Max, desafiante, acaba o seu xogo na vídeoconsola antes de obedecer e lémbrralle que o seu pai ten aire acondicionado. En apenas un minuto, a película xa puxo en danza os puntos cardinais dunha situación complexa -unha separación, unha nena que parece sentirse desprazada pola súa irmá pequena, unha actitude rebelde, unha nai desbordada-, e sentou as bases para o conflito: é un verán sufocante, o coche non ten aire acondicionado, e o interior, baixo o sol e coas ventás pechadas, é un forno. A partir de aí desprégase un xogo de crueldade infantil que roza o final

tráxico, no que o paso do tempo devén denso, palpable, e a tensión medra con algúns movementos de cámara: ese afastarse da cámara no xardín, mentres Max pondera a súa vinganza, ou os travellings en ambos lados da porta, anticipando o instante no que a nai se dá conta do que sucede e se precipita ao exterior.

O cuarto filme do programa, *3MWh* (Marie-Magdalena Kochová, 2024), preséntase como “un poema cinematográfico sobre o decrecemento”. É o filme máis dispar da sesión, o que máis se afasta das estruturas convencionais, sen renunciar por iso a unha economía narrativa que traça o fío principal da historia: a dun traballador dunha central nuclear que se obsesiona co cálculo da súa pegada enerxética, para a cal fixara un máximo ao que se achega inexorablemente. Ao longo do filme acompañanos a súa voz en off, que vai debullando ideas e leis da termodinámica; del non sabemos nada, só a súa obsesión polo cálculo e a súa execución metódica dun plan que pouco a pouco vai tomando forma: o de sepultarse en vida nunha especie de casulo, baixo terra, nu, co oso dunha froita sobre o peito. Posto que, tal e como el mesmo nos conta, a enerxía nunca pode destruírse, só ser alterada na súa forma, cristaliza nesta imaxe unha idea de continuidade, de transformación, afastada da concepción de final que adoita rodear á morte.

Como sucede coas películas anteriores, hai tamén en *3MWh* unha idea moi clara da forma, que aquí ten moito que ver co soporte fílmico, nas súas texturas, incluso perforacións que se manteñen visibles no borde da pantalla. Ocasionalmente, o ritmo máis pausado do filme acelérase mediante unha serie de cortes rápidos, o son échese de ecos, unhas chispas atravesan a imaxe; resulta interesante observar os distintos recursos audiovisuais postos en práctica para visibilizar esa enerxía invisible que constitúe o verdadeiro núcleo do filme.

Pecha o programa *If you are happy* (Phoebe Arstein, 2023), que pon en primeiro plano as dificultades dunha maternidade que en *L'été des chaleurs* quedaba como pano de fondo. Aquí, todo o protagonismo recae nunha nai nova que se enfronta soa á crianza do seu bebé, e cuxa experiencia non encaixa para nada coas imaxes da maternidade predominantes no imaxinario colectivo, que aquí encontramos en paneis publicitarios ou no ambiente que impera no grupo local de nais. Entregándose á subxectividade da

súa protagonista, o filme échese de planos moi pechados, de composicións desequilibradas, abafantes, todo punteado polo choro incesante do bebé, e renuncia á estrita linealidade da súa historia para compoñer un collage de situacións desbordantes.

A meirande parte da metraxa está dedicada ao encontro do grupo de nais, ao que a protagonista acude por primeira vez, e que constrúe un punto de inflexión na súa experiencia. É unha reunión inquietante, filmada con ironía, ás veces con tristeza, incluso cun ton que se achega ao cinema de terror. Un dos xogos infantís que o grupo leva a cabo consiste en abrir unha caixa de madeira e emitir algún tipo de son que o resto de participantes terán que imitar. Toda a angustia vital da protagonista condénsase no momento no que, destapando esa sorte de caixa de Pandora, solta un berro estremecedor; e aínda que as súas compañeiras o reciben primeiro con desconcerto, deseguida recoñecen nese clamor as súas propias emocións reprimidas, e o concerto de berros que segue é, de forma case paradoxal, o único momento de paz do filme.



# SECCIÓN OFICIAL 2

*“A todos aqueles lugares onde os tempos se mesturan e todo ocorre simultaneamente.”*

Esta é a dedicatoria que pode lerse nos créditos finais de *El Soldao* (Alejandro Cabrera, 2023), e que condensa nunhas poucas palabras a natureza deste filme. Nel, Francisco volve á casa familiar en Villanueva del Duque, Andalucía, baleira tras a morte da súa nai, e os recordos afloran.

Esta mestura de tempos atopa a súa expresión audiovisual a través dun mixtión de formatos. Vémolo por vez primeira nos minutos iniciais do filme, mediante un plano-contraplano que une a imaxe presente (Francisco asomado a un balcón que dá a un patio) coa imaxe pasada (unha serie de cortes de material de arquivo nos que un grupo de xente lle devolve a mirada saudando desde ese mesmo patio). Coma se unha fenda abriera no tempo con este xesto de montaxe tan sinxelo como eficiente, transitamos desde ese momento por un espazo onde, seguindo a máxima de Santo Agostiño, podería dicirse que conviven o presente das cousas pasadas e o presente das cousas presentes. Resulta interesante observar os distintos mecanismos que usa o filme para poñer en diálogo o material propio co material de arquivo. Non se trata sempre de imaxes que se miran ou que comparten un espazo; a dimensión sonora tamén pode ser un vínculo que una os tempos, e así sucede, por exemplo, co ruído dunha motocicleta ou co tanguido das campás, que funcionan coma gonzos temporais neste exercicio de memoria.

Volvamos ao tempo de Francisco. Este presente está filmado en dixital, cunha achega documental na que abundan os primeiros planos. Así, o filme vai conformando unha serie de retratos que, malia que teñen a Francisco coma eixe central - que ollos tan expresivos! -, repártense xenerosamente entre o pobo para ir bosquexando unha imaxe de comunidade. Aínda neste presente, hai unha escena que nos mostra como Francisco saca unha vella cámara Super8 da súa funda. Advertimos nese intre, se é que antes se nos pasara por alto, que o filme non se limita a asociar o fílmico co pasado e o dixital co presente, senón

que inclúe na mestura unha serie de imaxes dos netos de Francisco filmadas en Super8. Trátase dun xesto profundamente nostálgico, xa que case poderíamos confundir estas imaxes de futuro con material de arquivo? Ou ben encontramos nela outro signo da atemporalidade que a película quere explorar?

Segue no programa *Avec l'humanité qui convient* (Kacper Chęcinski, 2023), un filme que, aínda que comparte con *El Soldao* unha idea humanística do cinema, faino desde un ton moito máis frío e descarnado. Pasamos dun documental de cariz familiar, que busca un rexistro próximo (a cámara na man, os primeiros planos, a calidez nas cores), a unha obra de ficción calculada ao milímetro, que dalgunha maneira mimetiza na súa posta en escena o mundo cruel e impersoal da burocracia. Véxase a primeira escena, xa que os momentos iniciais dun filme - e especialmente dunha curta - adoitan condensar moita información: aquí hai un só plano, que empeza como detalle dunha carretilla cargada con caixas cheas de expedientes e que, seguindo o movemento, vaise abrindo para mostrar a entrada dunha oficina de emprego. Non chegamos a ver o rostro do traballador que empurra a carretilla; os verdadeiros protagonistas son os expedientes que rexen a vida das persoas.

Estes movementos de cámara vannos acompañar ao longo do filme. Os travelling continúan corredor arriba, corredor abaixo, seguindo aos traballadores da oficina (e en especial a Hélène, a subdirectora) polos recunchos grises do edificio, marcando o ritmo frenético dunha narración que apenas concede pausas. Ese día chegou á oficina un correo electrónico dunha muller desesperada que ameaza con suicidarse alí mesmo. O aviso enche os despachos de tensión, agroman os desencontros entre compañeiros de traballo, e máis aínda cando o problema se revela como un erro interno na burocracia. O filme expón a inoperancia dun sistema que depende duns traballadores sobrecargados, ao borde do *burnout* e incapaces de dar abasto, e faino abordando esta violencia estrutural case desde a óptica do thriller. Aos elementos xa mencionados engádense un uso moi concreto da música para puntear o suspense.

O filme enfrenta tamén a brutalidade doutra clase de violencia, representada aquí polos corpos policiais, coa posibilidade dunha achega máis humana: unha conversa na que ambas partes

podan mirarse aos ollos e comprometerse a solucionar os erros cometidos. Tras o brutal arresto da muller, Héléne atopa a súa carteira na oficina e vai sacando unha serie de obxectos persoais que, en contraste coa frialdade inerte dos expedientes, si que dan conta dunha vida vivida e debuxan os trazos dunha historia. Entre eles, unha pequena chiscadela que condensa a filosofía de *Avec l'humanité qui convient: unha entrada para unha sesión de Vivir* (1952), o filme de Akira Kurosawa que aborda precisamente a ineficiencia da burocracia e narra o despertar á vida de un home que, rompendo coas inercias, empeza a traballar por un mundo distinto.

O terceiro filme constitúe un punto e aparte radical no programa. *Preoperational Model* (Phillip Ullman, 2024) é unha curta de animación protagonizada por dúas criaturas antropomórficas, Sophie e Jessica, que se desprazan no espazo e no tempo. As súas viaxes están abafadas por unha profunda melancolía que resulta dos tempos lentos, dos espazos baleiros, das doces voces. Destes seres estraños, de grandes ollos tristes, recubertos de feridas que se expanden polos seus corpos como formacións de coral. Se cadra, a mellor forma de achegarse a este filme sexa deixándose levar polas súas hipnóticas imaxes, tan atmosféricas como inquietantes, sen esixirles que nos desvelen unha lóxica demasiado clara na historia; o título, porén, danos unha primeira clave de lectura, suficiente para non avanzar á toa polos trece minutos de metraje. *Preoperational Model* fai referencia á fase preoperacional no desenvolvemento cognitivo dunha criatura; é nese momento cando se agudizan as capacidades de memoria e imaxinación, cando empezan a cristalizar as diferencias entre pasado e futuro, e cando a fantasía e a fabulación entran en xogo. Son todos estes elementos recoñecibles na proposta do filme, e aínda que non nos permitan delinear de todo a súa lóxica interna, si que nos ofrecen un mapa bastante claro das súas coordenadas narrativas.

O filme consta de tres partes claramente diferenciadas. Na primeira, Sophie é unha princesa que deambula polos xardíns dun palacio xunto á súa dama de compañía, Jessica, mentres vai debullando as inseguridades que lle provoca o seu futuro rol de raíña. Na última, Sophie é unha nena que viaxa nun tren xunto coa súa nai, Jessica. A parte do medio, ambientada nun comedor un tanto lúgubre onde ambos personaxes xogan, funciona como bisagra entre principio e fin, e

condensa eses mundos distantes en obxectos concretos: un pequeno palacio rosa e un tren de xoguete, fontes de imaxinación. Esa escena-bisagra bríndanos tamén outro dos elementos chave do filme: a inversión de roles entre Sophie e Jessica, cunha clara reformulación das xerarquías establecidas na primeira e última parte.

Conclúe o programa a franco-libanesa *Et si le soleil plongeait dans l'océan des nues* (Wisam Charaf, 2023), cuxo título xa avanza a vontade poética da proposta e a súa formulación en condicional: “et si...”. Filmada nunha relación de aspecto de 4:3, feito que acentúa a súa aposta por un formalismo sinxelo e minimalista, conta a historia de Raed, un vixiante de seguridade encargado de custodiar unha pequena barreira nun paseo marítimo de Beirut onde, supostamente, avanza as obras dun parque para a cidadanía; non obstante, trátase en realidade dun proceso de privatización do espazo público que vai culminar coa construción de apartamentos de luxo fronte ao mar.

Dentro da sesión, esta obra marca un regreso á liña humanista dos primeiros filmes, aínda que o fai desde un rexistro moi distinto aos exemplos anteriores. Pola precisión dos seus encadramentos, o seu retrato da clase obreira e o seu uso da comedia como ferramenta de crítica social, o filme de Charaf échese de ecos do cinema de Aki Kaurismäki, aínda que a progresión da historia leva despois por camiños do conto e da fábula. Poderíamos retomar aquí a idea que, nesta sesión, viña suxerida, pola referencia a *Vivir* (Kurosawa): a dunha reacción fronte á monotona das inxustizas que sexa capaz de desencadear un cambio, por pequeno que sexa. Así, *Et si le soleil...* constitúe un exemplo moi interesante das múltiples formas que pode tomar un cinema de carácter social e politicamente comprometido.

# SECCIÓN OFICIAL 3

A historia do cinema é un diálogo constante entre tempos. Escenifícao así *Frialdad* (Andrea Sánchez, 2023), que recupera fragmentos dun filme esquecido, *El espectro de Justine* (1986), para medrar ao seu redor. O filme en cuestión -unha cinta de terror de serie B sobre unha actriz posuída polo seu personaxe, escrita por Rosa Mari Sorribes e dirixida por Jordi Gigó- foi a primeira coprodución andorrana e nunca chegou a estrearse. Dalgunha maneira, *Frialdad* tamén é unha historia de posesión, mais o embruxo non se dá entre actriz e personaxe, senón entre actriz e filme.

O espectro é *El espectro de Justine*, que volve emerxer baixo un labor arquivístico e de investigación; ese material inerte, filmado corenta anos atrás, é reactivado mediante unha serie de xestos que toman un carácter case ritual -e aquí hai que entender o xesto no sentido máis amplo posible. Por unha banda, está toda a mímica que a actriz protagonista ensaia unha e outra vez, levando as mans ao rostro, tentando diferentes carantoñas que remiten ao imaxinario do cinema de terror. Mais tamén forman parte deste ritual de reavivamento os xestos de carácter formal cos que o filme experimenta: desde o uso da banda sonora orixinal de *El espectro de Justine*, significante tamén dun imaxinario moi concreto, ata certos movementos de cámara (por exemplo, os zooms repentinos cara ao rostro), pasando por unha serie de recursos de montaxe (cambios de ritmo, xustaposicións que se enchen de sentido..).

A sensación de frialdade á que o filme alude, tomando prestadas as palabras do guión de Sorribes, vai máis alá da simple cita. Xunto ao labor arquivístico desprégase outra busca, menos concreta pero igualmente esencial, referente á imaxe de Andorra, tan vinculada ao complexo turístico e ás avenidas comerciais. *Frialdad* transita por eses espazos, habitaos, filmaos con certo estrañamento que suxire outras imaxes, distintas. As rúas escuras, os cinemas baleiros, as engrenaxes da telecadeira entre a néboa van debuxando un escenario que emerxe coma unha contracara espectral do país.

Despois de *Frialdad* proxéctanse nesta sesión catro filmes que comparten unha mesma raíz: o *coming-of-age*. Desde estilos diametralmente opostos, aínda que cun mesmo interese por unha narrativa máis ben clásica que nos afasta da estrutura libre de *Frialdad*, todas elas retratan un momento de inflexión na vida dos seus novos protagonistas. A primeira é *Obraza* (Gleb Osatinski, 2024), unha curta con alma de longa que, en media hora de metraxe, condensa un contexto sociopolítico complexo (o da Ucraína Soviética dos anos 90) como pano de fondo da historia de Yasha, un adolescente que se prepara para emigrar a Nova York coa súa familia. Toda unha restra de personaxes secundarios desfilan por esta paisaxe de devastación emocional: figuras que encarnan a autoridade (a mestra), o odio e a represión (o grupo de mozos, o veciño), e tamén as distintas formas dun amor que loita contra o resentimento (Lilya, os amigos, a familia).

O espírito rebelde de Yasha fíltrase no filme. Hai unha certa sensación de angustia que emerxe dos escenarios escuros, da montaxe fragmentada que en ocasións rompe a cronoloxía (véxase a escena inicial co ensaio da banda), e dunha posta en escena que, a pesar de estar coreografiada ao milímetro e chea de complexos movementos de cámara, consegue ao mesmo tempo unha aparencia de imperfección algo punk, acentuada por algúns encadres estraños (as escenas na cociña, por exemplo), que lle outorgan unha gran sensación de frescura. Todo semella encamiñarse cara ese último plano, tan catártico coma fatal, onde vemos a Yasha de costas á luz do edificio en chamas, mentres os personaxes secundarios pululan polo fondo.

A continuación, nun cambio de ton radical, *Un trou dans la poitrine* (Alexandra Myotte, Jean-Sébastien Hamel, 2023), un filme de animación protagonizado por dous irmáns -Théo, apenas un neno, e Zoé, xa adolescente- abismados nas súas propias soidades. A primeira transición entre un e outro personaxe dáse por medio dunha pinga de sangue que se transforma nunha mancha de ketchup. O que podería parecer unha pequena descuberta formal para unir ambas escenas axiña se revela como un elemento estrutural da narración: un poste de luz transfórmase en beirarrúa, un ceo azul devén a auga da piscina. A esa mutabilidade constante dos símbolos, tan en sintonía coa profunda desorientación vital duns irmáns que, segundo iremos descubrindo, perderon á súa nai por

un cancro de mama, engádenselles as lentes máxicas de Théo: basta cun pequeno xesto das mans para que os personaxes ao seu redor se transformen en criaturas mitolóxicas da antiga Grecia. A nai aparece entón como unha guerreira amazona, de quen se di que non tiñan peitos para poder tensar mellor o arco. Máis alá deste pequeno xogo de escapismo de Théo, o filme vai construíndo toda unha imaxinería ao redor do cancro (a enfermidade materializada na figura dun cangrexo; as inseguridades físicas de Zoé, tan pesadelecas, vinculadas á perda de cabelo e á extirpación do peito da súa nai; ou, volvendo á idea da amazona, a vontade de loita e resiliencia) que só pode resolverse na aceptación. A última escena dános finalmente ese instante de paz no que as soidades de Théo e Zoé atópanse nunha aperta ao bordo da piscina.

Segue *In the garden of tulips* (Julia Elihu, 2023), unha produción norteamericana ambientada na guerra entre Irán e Iraq nos anos 80, que narra a última viaxe en coche dunha moza iraniana, Caroline, co seu pai, que a achega á fronteira para que poida fuxir do país. A posta en escena minimalista evoca por momentos o cinema de Abbas Kiarostami, en especial de road movies coma *El sabor de las cerezas* (1997), aínda que o filme mestura estes elementos máis recoñecibles con outras decisións formais curiosas, discretamente disruptoras, coma o uso de *jump cuts* ao principio e ao final: unha primeira vez sobre o rostro de Caroline e unha última vez sobre o rostro do pai, xa só no coche. Todo isto vai construíndo unha certa elasticidade formal que lle permite escapar da fórmula, e que culmina nunha escena de despedida que a cineasta reduce ao esencial: un primeiro plano frontal do pai, un primeiro plano frontal da filla, unha maleta que cambia de mans nun silencio case absoluto; só cando se separan escoitamos de novo a algarabía que os rodea mentres empeza a escurecer.

Resulta interesante que se trate dunha produción norteamericana. Tanto a directora Julia Elihu como a actriz e guionista Ava Lalezarzadeh son descendentes de iranianos que emigraron aos Estados Unidos. Elihu conta que nunca estivo en Irán (o filme rodouse preto dos Ánxeles), e que foi todo un reto evocar un país que só viu en filmes. Resoan algunhas cuestións que xa presentaba *Frialdad* acerca da construción do imaxinario dun lugar a través do cinema; este podería ser outro diálogo posible dentro da sesión. Seguindo o fio do *coming-of-age*, pecha o pro-

grama *Ruído da pele* (Gustavo Milan, 2023) cunha historia que o cinema contou infinidade de veces e que, con todo, sempre toma camiños distintos: o despertar sexual dun neno durante o verán. O filme comeza cunha última mostra nítida da infancia, filmada nun ton profundamente nostáxico. Mateus xoga coa súa nai, perséguense polos recunchos dunha casa vella de campo, por entre as sabas tendidas no xardín, baixo a luz dourada do fin da tarde; unha melodía de piano afoga as súas risas, que nos chegan coma un eco afastado. Finalmente, tendidos na herba, a nai acariñalle a barriga, un contacto físico que Mateus pronto comezará a rexeitar. Chega á casa Vitória, a filla duns amigos, e a pel -imaxe central do filme- comezará a tomar outros significados.

O título en inglés (*Unfamiliar skin*) bríndanos outra imaxe que condensa o tránsito último do filme: este medrar nunha pel estraña, subitamente allea. Fronte a Mateus ábrese un mundo de descubrimento, de xestos erráticos, de pequenas transgresións que o afastan da infancia, e o filme acompaña cunha posta en escena sensorial, tamén sensual, e unha paleta de cores vibrantes. Con todo, este típico relato de crecemento esconde outro misterio: unha presenza estraña no fondo do pantano, dous ollos brillantes entre unha maraña de algas que Mateus descobre facendo mergullo, e que despois se presenta no seu cuarto. A brevidade do filme só nos permite imaxinar que camiños podería seguir esta misteriosa apertura cara o fantástico: se o final da infancia soe ser o momento no que os monstros e os nenos se despiden, que escura mensaxe nos trae esta criatura xurdida nos albores da adultez?

# SECCIÓN OFICIAL 4

Os primeiros minutos de *Habitar* (Anxos Fazás, 2023) introducénnos nun mundo de texturas. Filmados en planos tan pechados que apenas distinguimos os seus contornos, desfilan pola pantalla gatos, peles, videoxogos, mentres unhas voces comezan a falar. Pola bando do sonoro, o ton é recoñecible: entrevistas de carácter documental, cos seus ritmos, a súas pausas, as voces que van intercalándose, debullando ideas e experiencias. Con todo, os rostros de quen fala permanecen elusivos; a imaxe, atrapada nesa escala de proximidades e superficies, transcorre en tensión cos códigos do documental. Está nesa tensión o motor dunha busca.

Porque *Habitar* é todo el unha procura. Partindo das testemuñas de persoas transxénero e non binarias de Galiza, pon en danza dous conceptos fundamentais -o corpo, a casa- e explora os imaxinarios que evocan e que se despregan ao seu redor. Unhas mans debuxan imaxes posibles da casa: un cadrado e un triángulo a carón dunha árbore, baixo o sol, ou a planta dunha casa futura, soñada. As voces fálannos dos corpos; de como as tatuaxes, por exemplo, poden ser unha forma de retomar o control sobre o propio corpo e deixar de sentilo como unha cousa allea. O corazón do filme está na intersección destes elementos que conforman a raíz da experiencia humana: pode un corpo ser unha casa?

Cara á metade do filme, os rostros comezan a aparecer. Tamén os corpos, máis alá das mans. Outros conceptos entrelázanse con este binomio casa-corpo, indisolubles: a idea de colectividade, de familia, ou a falta de referentes (audiovisuais, por exemplo) dos modelos non normativos. Quizais algo foi tomando forma ao longo desta procura para que poidamos pasar do plano detalle ao xeral, da abstracción ao concreto, e que o filme poida concluír cunha fermosa serie de retratos estáticos, de carácter fotográfico, dos seus protagonistas.

Segue *Saab* (Lisbeth Kala, 2023), un filme no que, en aparencia, non acontece nada. Toda a acción se circunscribe ao interior do coche, do que a cámara nunca sae; e se, en programas an-

teriores, outros filmes nos convidaban a pensar sobre as posibilidades de filmar un espazo tan reducido -*Lemon Tree*, *L'été des chaleurs*, *In the garden of tulips*, por exemplo-, *Saab* leva o exercicio un paso máis aló. Acompañamos a cinco personaxes, dos que pouco ou nada sabemos, ao longo dun traxecto en coche que empeza cunha conversa intranscendente e deseguida cae no silencio. Un largo plano filmado desde o maletreiro permitiunos ver a distribución no interior do vehículo; outro plano parecido, filmado de fronte, acaba de establecer o espazo e móstranos, de paso, algúns dos rostros. Co silencio, a sensación de comunidade comeza a fenderse e os pasaxeiros intérnanse nun estado de ensimesmamento; tamén os planos se van fragmentando, péchanse, individualízanse, propiciando unha serie de intimidades paralelas.

Nesta pequena peza atmosférica, de construción sutil, os detalles cobran máis importancia que nunca. O ruído constante do motor e o troupele da carrocería alimentan o sopor. A luz cae nos rostros de forma irregular, filtrada polas árbores. Unha moza parece triste. No asento dianteiro, outra moza pon uns auriculares. Atrás, un rapaz viaxa de costas, ás veces vírase. Liberado dos planos xerais cos que abría o filme, a cámara deambula polo interior do coche nunha serie de planos fixos que van abrindo novas perspectivas. O vello *Saab* aparece de súpeto como un escenario poliédrico, inesgotable, que unhas pequenas cortinas azuis illan do mundo exterior. E non é certo que ao final da viaxe non acontecera nada: aínda que continuemos sen saber nada destes personaxes, compartimos o seu tempo, vimos nos seus rostros o fastío, o ensimesmamento, a cavilación. A moza triste chora en silencio. A conversa retómase e os pasaxeiros saen do coche que volve quedar baleiro.

Neste programa, a animación chega da man de *The Miracle* (Nienke Deutz, 2023), unha curta tan fermosa como inquietante ambientada nun luxoso complexo de vacacións. Aí chega Irma para pasar uns días de tranquilidade en solitario, pero pronto descobre que o lugar está cheo de familias e de mulleres embarzadas, e unha amalgama de presións, expectativas e desexos frustrados comeza a emerxer. Estes son os elementos argumentais de base para unha poética visual que xoga a mesturar distintas técnicas de animación: así, os escenarios son maquetas filmadas que cobran vida mediante a práctica do *stop-motion*, mentres que os personaxes están

debuxados sobre imaxe. Os seus corpos, deliñados con trazo firme e grosso, son transparentes, e os seus vestidos, pintados con acrílicos, transmiten unha sensación de movemento, de luz cambiante, de tremor.

*The Miracle* bebe da melancolía dos grandes resorts, dos tempos mortos, dese luxo baleiro que alimenta a soidade. Todo isto está ao servizo da súa temática central, a maternidade (ou a ausencia da mesma), imbricándose nunha complexa trama na que se fai difícil dicir canto hai de desexo, de expectativas, de idealización, e se estes conceptos poden tratarse por separado. O filme aborda esta encrucillada polo lado do perturbador, abrindo a porta á tristura e á ansiedade, e o seu retrato do abismo que se abre entre unha imaxe idílica e o seu escuro reverso chega a darlle un aire distópico con ecos de *The Lobster* (Yorgos Lanthimos, 2015), sen que aquí (máis alá dos achados visuais propios da súa técnica, como os ventres transparentes onde se xestan os fetos) nos internemos xamais no terreo da ciencia ficción.

*Hablo désnis* (Arnas Balčiūnas, 2024), o cuarto filme do programa, fai alusión polo seu título á lei de Hubble, segundo a cal todas as galaxias se afastan da Terra e, canto máis lonxe están, máis rapidamente o fan. Esta referencia astrofísica gravita misteriosamente sobre a trama da obra, na que un rapaz mudo, Feliksas, comeza un novo traballo na construción. Un accidente cunha serra deseguida enrarece o ambiente entre el e os seus compañeiros; as preguntas e as acusacións non atopan resposta.

Feliksas é un enigma, tamén para o espectador. As simpatías caen do seu lado polo seu rol protagonista (a súa posición central no primeiro encadramento do filme así o adianta), pola viveza da súa mirada, por unha sorte de timidez que parece albergar tamén unha cara salvaxe; o certo é que pouco ou nada sabemos del. Na longuísima escena do accidente, onde a cámara deambula lentamente polo cuarto ata chegar ao mozo agonizante, sentimos a sensación de peso de cada segundo que Feliksas pasa sen reaccionar, posiblemente en estado de choque. Ninguén se preocupa demasiado por atendelo, máis alá do seu xefe, quen parece terlle unha simpatía natural, e da filla deste. Na escena central, unha longa cena en claroscuro ao redor dunha gran mesa, o filme enrócase nun plano-contraplano entre Feliksas e a nena, illándose do resto de comensais.

Talvez esta sexa a única oportunidade que Feliksas ten en todo o filme de establecer un diálogo real, mediante a expresividade das miradas e uns golpiños na mesa co dedo índice. Despois, presaxiado a ouveos polo can da familia, chega o infortunio, que quizais non sexa outra cousa que os seres humanos dispersándose, afastándose os uns dos outros coma galaxias na escuridade da noite.

Pecha a sesión *Faire un enfant* (Erick K. Boulianne, 2023), unha comedia dramática sobre unha parella que intenta concibir un bebé. Aínda que articulada nun ton absolutamente distinto, este broche final tráenos ecos de *The Miracle*, obra coa que comparte unha exploración das frustracións no camiño da maternidade (tamén da paternidade, neste caso). Trátase dun modelo de filme moi distinto dos do resto da sesión, non só pola súa natureza humorística (que vai deixando paso ao drama, desde o que renace sempre o humor), senón tamén porque deposita unha gran parte da súa forza no diálogo, na palabra. Tamén supón un gran salto respecto ás obras anteriores a súa estrutura elíptica, formada por unha serie de viñetas numeradas que van ensaiando distintas variacións do acto sexual. E así, mediante un esquema de repetición que transmite unha (falsa) sensación de lixeireza, asistimos ao lento desgaste dunha parella que parecía inquebrantable; nas elipses, que atravesan o filme coma unha miríade de pequenas gretas, agóchanse as complexidades dunha obra que condensa unha longa historia en apenas vinte minutos.

# SECCIÓN OFICIAL 5

No mesmo centro da España peninsular atópase A Cañada, o asentamento irregular máis grande de Europa. Aí é onde comezamos esta poliédrica sesión con *Aunque es de noche* (Guillermo García López, 2023), que segue as andanzas de Toni, un adolescente da Cañada, e o seu amigo Nasser, que está a piques de marchar a Francia. Planea sobre a historia unha lenda contada pola avoa de Toni unha noite ao carón do lume (a zona non conta con subministración eléctrica desde 2020, ano no que foi cortada); segundo a lenda, o avó de Toni bateu tres veces unha porta, abriuse e mostroulle o futuro: un ceo vermello, paredes moradas, amarelas, paxaros de mil cores voando en todas as direccións.

Os ecos desta lenda resoan ao longo da obra, que alterna imaxes filmadas en película coas imaxes dixitais que Toni e Nasser rexistran cos seus teléfonos móbiles. Resulta interesante ver os relatos tan distintos, antagónicos mesmo, que ambos formatos ofrecen dun mesmo espazo. Estes vídeos son o pasatempo principal dos mozos e funcionan como unha vía de escape no medio do panorama de pobreza; os filtros do móbil alteran as cores da Cañada e mostran ceos vermellos, chairas moradas, amarelas. Será que o futuro asoma a través desta linguaxe expresiva, fonte de creación e de complicidade; a través desta ferramenta que permitirá aos dous amigos seguir conectados na distancia? Os paxaros de mil cores tamén fan a súa funesta aparición na deprimida realidade do barrio, marcando un camiño de vida; e cando Toni bate tres veces unha vella porta de metal, esta non abre, coma se dixera: o futuro non é aquí. Con todo, o título invoca os esperanzadores versos de San Xoán da Cruz: *Qué bien sé yo la fuente que mana y que corre / aunque es de noche*.

O segundo filme do programa é *Sciaraballa* (Mino Capuano, 2023), unha obra delicada e sutil acerca da relación entre un pai e un fillo. Outros filmes exhibidos previamente no festival abordaban temáticas parecidas: por exemplo, a glacial *O frío* na primeira sesión, ou a devastadora *Obraza na terceira*. Aquí o conflito é de carácter cotiá, sen escuros segredos nin tensión socio

políticas de por medio; ten que ver máis ben cunha certa vergoña ou incomodidade entre dúas persoas que non saben demasiado como comunicarse. Tanto é así que Mimmo deixa pasar as horas nun viveiro, onde o tempo parece quedar suspendido, con tal de non cruzarse co pai, que se presentou no seu piso de estudante para supervisar unhas facturas que sospeita equivocadas. Este acabará pasando o día cos compañeiros de Mimmo ata o regreso do mozo, xa entrada a noite.

En *Obraza*, a única conversa significativa entre o protagonista e o seu pai enmárcase nunha composición quebrada: o pai ocupaba o centro do plano e o fillo só aparecía mediante un reflexo do cristal na ventá. Algo hai disto en *Sciaraballa*, na composición desigual que reúne a pai e fillo na cociña e que nos fala dos desaxustes na relación. O pai, en primeiro plano, está de fronte á cámara e dá as costas a Mimmo, que aparece lixeiramente desenfocado no fondo do plano. A diferenza, porén, é significativa: a pesar das súas posicións, Mimmo e o seu pai si comparten o espazo físico do plano, a súa distancia non é para nada insuperable, e as súas posicións pronto se reorganizarán cando Mimmo, mirándoo aos ollos, o invite a quedarse para a cea.

Se *Sciaraballa* combina regularmente o plano xeral coa intimidade dos primeiros planos, pasamos a unha lóxica completamente distinta con *Cross my heart and hope to die* (Sam Manacsa, 2023), composta unicamente por planos xerais estáticos filmados cunha gran profundidade de campo. Nunha aposta estilística que evoca a cineastas como Tsai Ming-liang ou Lav Diaz, o filme rompe convención clásica de que os planos xerais cumpren unha función máis descritiva que narrativa (en inglés, estes planos chámanse *establishing shots*, é dicir, planos de establecemento), e confire todo o peso -narrativo, emocional, descritivo- a un único valor de plano. A protagonista do filme é Mila, e o primeiro que sabemos dela é que intenta poñer fin á súa vida, primeiro cunha coitela e despois cunha bolsa de plástico.

O contexto da súa desesperanza queda bosquejado cun par de planos máis. Mila malvive traballando nunha sombría oficina ao bord da quebra, sen recibir o seu salario e con quedas que a miúdo se alargan ata altas horas da noite. Unha única vez a vemos saír do local para ir a un restaurante, se cita cun misterioso home que a



chama regularmente; polo demais, a súa vida redúcese a este espazo estreito e profundo, sempre na penumbra, cheo de ventiladores que aumentan a sensación de abafado. Adiviñamos, por medio do son, o mundo que se estende máis aló desta cova onde o tempo non parece existir: voces, bucinas e motores mestúranse coas sintonías televisivas e a música da radio no interior da oficina. E nesta sucesión de composicións que remiten ao *tableau vivant*, o filme vaixe encamiñando cara a un desenlace escuro, inesperado, que deixa a Mila aínda máis soa e desamparada na súa precaria situación.

Segue o programa *Il compleanno di Enrico* (Francesco Sossai, 2023), un estraño filme que o director presenta como inspirado nunha lembranza da infancia. A historia desenvólvese nos últimos días de 1999 baixo a atmosfera de incerteza causada polo *millennium bug*, un error de software vinculado ao cambio de milenio que, segundo se dicía, podía chegar a sementar o caos no mundo enteiro. Visto a través dos ollos dun neno, este constitúe un primeiro elemento que enrarece o ambiente da festa de aniversario á que está invitado, a de Enrico, que vive nunha casa no medio do campo. Entre acontecementos singulares e banais, vai tomando forma outra historia menos aparente: a dun tránsito que parte do final da infancia e se interna nun territorio descoñecido.

Filmado en 16mm, *Il compleanno de Enrico* é un exercicio de memoria e especulación (en que proporción non o sabemos) que toma un aire retro. Non só pola textura do seu formato, que certamente axuda á ambientación, senón tamén pola súa posta en escena, que evoca ao cinema de terror italiano dos anos setenta, representado por cineastas como Mario Brava: os zooms (ás veces lentos, outras repentinos), certos cortes rápidos, a iluminación espectral das escenas nocturnas, ou o uso dunha paleta contrastada e sucesiva (os verdes e os vermellos discretamente omnipresentes) son algúns dos elementos que evoca esta linguaxe cinematográfica. O xiro final, bordeando o fantástico, é a acumulación dun ton singular que transita entre o humorístico e o desacougante.

Estas últimas palabras -humorística, desacougante- tamén poderían servir para describir o filme que pecha a sesión, *Wander to wonder* (Nina Gantz, 2023), sobre tres seres diminutos que protagonizan unha serie de televisión infantil

de éxito e que, tras a morte do creador do programa, quedan sós na casa-estudio. Tamén aquí hai unha invocación dunha estética retro, tanto a través do formato VHS (co que se recuperan os momentos estelares do programa) como dos decorados que habitan as tres criaturas, con ecos dos *Teletubbies*.

Feita coa técnica do stop-motion, o filme xoga a explorar o reverso desacougante do seu bucólico escenario infantil, cheo de árbores e de flores e cun sol sorrinte no medio dun ceo azul. Xa os disfraces dos tres protagonistas, que os convierten en criaturas peludas con grandes bocas abertas e ollos desorbitados, constitúen un primeiro punto de estrañamento no medio dunha paisaxe que, polo demais, se corresponde claramente cun certo imaxinario popular. Con todo, a morte do creador (único personaxe de carne e ósos no universo stop-motion do filme) desencadea un proceso de dexeneración no que asoman o desespero e a loucura, onde o idílico brilla agora baixo a hilarante luz do terror.



# SECCIÓN OFICIAL 6

Que é o amor? A última sesión do festival comeza con esta pregunta dirixida a unha intelixencia artificial. No corazón de *Platónico, platónica* (Xacio Baño, 2024) está a tese de que “a nosa relación coa creación de imaxes parte do amor”, e este é o vínculo que o filme explora a través de distintos formatos en apenas dez minutos de metraje.

Cales son, entón, as imaxes do amor que xera a IA cando a voz en off do filme (tamén IA?) llo pide? Nun primeiro momento, recorre á icona: un globo en forma de corazón sobre un fondo de paisaxe idílica, ceo azul, prado verde, unha casa. A partir de aí, o filme vai afinando a súa busca para fixarse nunha imaxe concreta do amor, a parella, fío que irá seguindo ata o final. A primeira resposta da IA nesta categoría tamén resulta significativa: a súa idea de parella correspóndese co estereotipo príncipe-princesa, nunha composición que lembra ao imaxinario Disney. Outras buscas con parámetros diferentes xeran imaxes inquietantes de rostros deformes e risoiños, sempre sobre fondos propios da fotografía de stock.

A este exercicio de semiótica polos fondos da IA, o filme responde coas súas propias imaxes. Faino primeiro pescudando no arquivo, cunha vella postal asinada por Pedro Ferrer que retrata a unha parella de galegos vestidos con traxes rexionais. A voz en off le unha serie de inscricións feitas en distintas copias da mesma postal; unha delas, de Isidoro para Daniel, fai evidente que todas a imaxes suxeridas ata entón pola IA se axustaban ao mesmo patrón de parella heterosexual. O filme conclúe entón cunha serie de retratos estáticos filmados en Super8, na tradición do *tableau vivant*, onde a parella toma múltiples rostros e formas; uns retratos que parecen querer recordarnos que “sen amor non hai imaxe”.

O programa segue con *Schlafsand* (Elias Bötticher, 2024), un filme de carácter documental que transita por unha serie de paisaxes profundamente marcadas pola pegada do ser humano. Nunha liña parecida á de Nikolaus Geyrhalter e os seus contundentes retratos do Antropoce-

no (por exemplo: Erde, 2019), aínda que prescindindo totalmente da escala humana e do ton documental das entrevistas que Geyrhalter adoita intercalar entre as súas paisaxes, *Schlafsand* compón unha sinfonía libre, moi baseada no impacto das súas imaxes, onde se mesturan a fascinación polos grandes espazos que retrata (unha mina a ceo aberto, unha cidade na noite, os restos dun glaciar) e o horror inherente a estas estampas de devastación. Hai algo nesta libre sucesión de imaxes, na asociación poética dalgúns cortes (esa enorme engrenaxe redonda que se converte nunha lúa chea), que podería suxerir un diálogo con certos camiños que o cinema de vangardas tomou nos comezos do século XX, aínda que desde posicións radicalmente distintas. Da actividade incesante da maquinaria pesada, das grandes perforadoras, das escavadoras, os coches que serpean polas estradas afastadas e os trens que cruzan a escuridade da noite cun aire espectral, sen que xamais vexamos a ninguén accionar o seus mecanismos, despréndese unha sensación de autonomía, dunha inercia que vai máis alá do control humano; e esta é, de feito, a realidade do sistema extractivo que o filme retrata.

Saltamos á ficción con *Keyhole* (Juri Krutii, 2023), un filme que condensa en apenas vinte minutos os ingredientes suficientes para unha longametraxe. Segue a vida de Anastassia, unha nena que participa en competicións de ximnasia artística, e dos seus pais, que depositaron grandes esperanzas no camiño profesional da súa filla. Se, en sesións anteriores, múltiples filmes nos invitaban a acompañar aos seus novos protagonistas no tránsito da infancia cara á idade adulta (*Lemon Tree*, *L'été des chaleurs*, *Ruído da pele*, por citar só algunhas), e outras se entraban a debullar as vicisitudes da maternidade ou da paternidade (*If you are happy*, *Faire un enfant*, *Sciaraballa*, por exemplo), *Keyhole* reúne ambas perspectivas nun só movemento. Así, pasamos dun personaxe a outro seguindo a complexa maraña de sentimentos e desexos que se enredan no núcleo familiar: de Anastassia e a súa crecente independencia á nai, que proxecta nela unha aspiración persoal frustrada, pasando polo pai, que navega un pouco entre dúas augas.

Todas estas fracturas vanse reflectindo nunha posta en escena heteroxénea, que combina longos planos xerais coa proximidade do primeiro plano, e móstrase sempre atenta ás fragmen-

tacións dos corpos en espellos e retrovisores, e no seu movemento polos cuartos da casa, onde tamén adoita subliñarse a división dos espazos. Na escena de máxima tensión, que supón un punto de inflexión sorprendente para unha peza tan breve, a cámara abandona os seus elegantes movementos, as súas composicións coidadosamente calculadas, para ensaiar unha serie de ángulos inquietantes que pasan do picado ao contra picado, do primeiro plano ao gran angular, nunha aposta por trasladar á imaxe a angustia do momento.

Hai un gran cambio de rexistro con *La grande arche* (Camille Authouart, 2023), unha pequena peza de animación centrada no barrio parisiense de La Défense, coñecido por ser o museo ao ar libre máis grande de Europa. Animada en pastel sobre papel (de fondo branco para as escenas de día e fondo negro para as escenas de noite), esta fábula poética presenta unha forte raíz documental no seu retrato das desigualdades sociais que a arquitectura do barrio resalta. A protagonista é unha voz en off que regresa ao distrito un tempo despois da morte dun ser querido, coa intención de observar e debuxar un espazo en constante transformación que aínda conserva a pegada desa ausencia. Pronto repara nun home que vive na rúa, que acostuma durmir baixo o Arco da Défense e que a miúdo percorre a grande araña vermella de Alexander Calder. “Por costume, debuxo o inmóbil” confesa a voz nun momento do filme. Durante o día, o escenario que retrata é un punto de encontro entre movemento e estatismo; pero na noite, cando irrompe o onírico e o trazo sobre o papel permite reimaxinar ese símbolo da esperanza que debía ser o Arco da Défense, todo cobra un movemento lento e sinuoso, as estatuas brillan cunha luz interior, e a monumentalidade do barrio devén, mediante a ficción, máis humana.

Pecha a sección oficial 2720 (Basil da Cunha, 2023), que toma o seu nome do código postal da Reboleira, o barrio clandestino de Lisboa onde acontece o filme, e que segue principalmente a dous personaxes: unha nena que busca ao seu irmán e un rapaz que acaba de saír do cárcere e trata de non chegar tarde ao seu primeiro día de traballo. Filmado integramente en planos secuencia, 2720 pon en marcha unha complexa coreografía que se corresponde á perfección coa labiríntica maraña de canellas da Reboleira, e que vai debuxando paso a paso o denso tecido veciñal da zona.

A pesar de que estilisticamente se atopan nas antípodas, podería pensarse no referente de Pedro Costa por vía da metodoloxía. Da Cunha, que xa ten no seu haber varias curtas e tres longametraxes, foi construíndo a súa obra arredor da Reboleira, lugar onde vive, da mesma forma que Costa regresa unha e outra vez a Fontainhas. Trátase, en ambos casos, de realizadores portugueses que non pertencen a eses barrios marxinais enfrontados á desaparición, cunha poboación de orixe maioritariamente caboverdiano, pero que se integraron neles e convertéronos progresivamente no centro da súa obra.

O interese desta coincidencia vai máis alá da anécdota e recae nos métodos de produción, diferentes en ambos casos pero moi enraizados nos respectivos barrios e baseados en procesos selectivos de creación. En 2720, esta colectividade entrelazada polo fluir da cámara toma aires de festa veciñal -parece que o barrio enteiro estea tomando parte na rodaxe do filme-, e faino para contar unha historia que se axusta á realidade do lugar, coas súas problemáticas específicas, baixo a ameaza constante dunha redada policial.



