

| Cartel Oficial


 BRASIL

114'

TP

Premio Especial del Jurado "Un certain Regard", Cannes 2019. Premio Especial del Jurado, Festival de Mar de Plata.

| Ficha Técnica

DIRECCIÓN Y GUIÓN: Renée Nader Messori y João Salaviza • MONTAJE: Ricardo Alves Jr., Thiago Macêdo Correia y José Edgar Feldman • FOTOGRAFÍA: Renée Nader Messori.

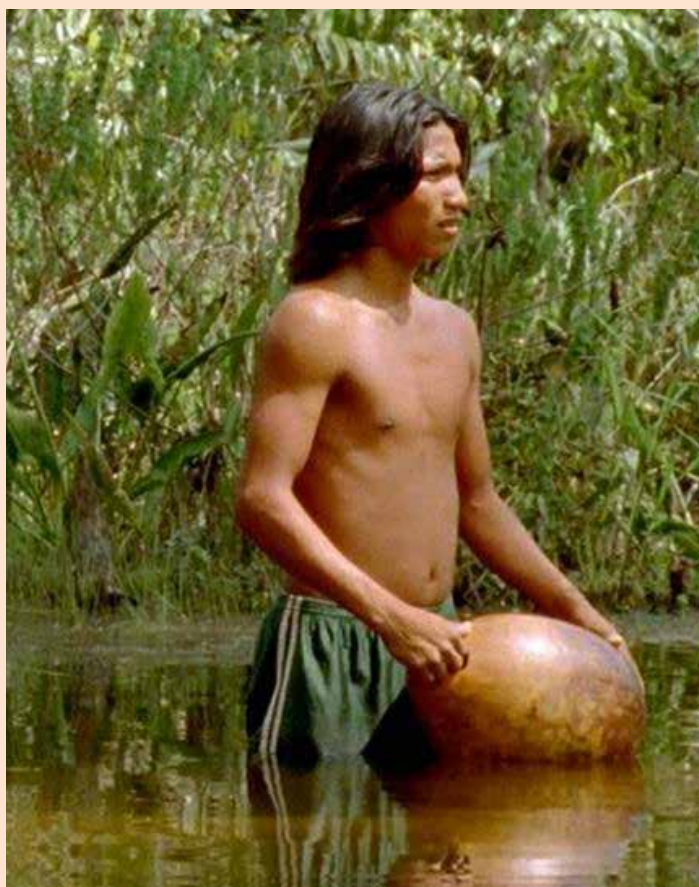
| Ficha Artística

Henrique Ihjãc Krahô, Raene Kôto Krahô, Douglas Tiepre Krahô, lasmin Kropej Krahô.

| Sinopsis

Es de noche y reina la calma en el bosque que rodea el pueblo. Cuando los vivos duermen, el bosque se despierta. Ihjãc, un joven indígena krahô que vive en el norte de Brasil, tiene pesadillas desde que perdió a su padre.

Camina en la oscuridad, su cuerpo sudoroso se mueve con cautela. Cuando se escucha una canción distante a través de la palmeras, es la voz de su padre desaparecido que llama a su hijo desde la cascada, pues ha llegado el momento de organizar la ceremonia fúnebre que concluye el duelo y permite que su espíritu llegue al pueblo de los muertos.



ESCANEA ESTE CÓDIGO PARA VER EL TRAILER DE LA PELÍCULA



Ayuntamiento de
El Puerto de Santa María

| Crítica de Jaime Pena

Jaime Pena. Cuadernos de cine, septiembre 2019

En una cascada, a la luz de la luna y con un filtro azulado que marca el necesario tono de irrealidad, un hijo se comunica con su padre muerto. El padre le reprocha que lo haya dejado deambulando “en el frío de la noche” sin poder partir a la aldea de los muertos porque aún no ha querido celebrar el imprescindible banquete funerario. No es lo único que ha pospuesto Ihjãc Krahô (Henrique Ihjãc Krahô, el nombre portugués completo del actor y personaje). Su mujer Kôtô (Raene Kôtô Krahó), le recuerda que todavía no ha arreglado el tejado de su choza. Ihjãc puede no ser más que un precoz padre de quince años, pero tanto las obligaciones familiares como la muerte de su padre le han impuesto unas responsabilidades que este Bartleby de los Krahô prefiere dejar para más adelante.

En realidad, lo que perturba a Ihjãc es la posibilidad de convertirse en chamán. Que pueda hablar con los muertos así lo acredita y una guacamayo lo “persigue” para recordárselo, de ahí que huya a la ciudad para tratar una enfermedad que, para los médicos que lo atienden, solo delata su condición hipocondríaca. Realizada en estricta colaboración con los Krahô y con una premisa y un tono que nunca desdeñan la comedia, la película del portugués João Salaviza y la brasileña Renée Nader Messor (responsable igualmente de la fotografía) parte de la antropología, si bien, como tal, nunca se toma demasiado en serio a sí misma. Ahí están las tradiciones funerarias o ese pasado trágico que asoma breve y sutilmente sobre las ruinas de un puesto militar, pero los directores parecen tener también en mente Las Hurdes y todos nuestros prejuicios en torno a los contrastes entre “modernidad” y “tradición”; del mismo modo que privilegian las texturas del 16 mm. y se dejan llevar por una serie de imágenes recurrentes, ya sean las del fuego (los niños jugando de noche con ramas de palmera en llamas, una imagen muy Weerasethakul) o las de la luna, motivo que guía todo el retorno de Ihjãc desde la ciudad, una vez que ha optado por no resistirse más.

| Crítica de Mirito Torreiro

Mirito Torreiro. Fotogramas Agosto 2019

Premio Especial del Jurado en la prestigiosa sección “Un certain regard” del pasado Cannes, El canto de la selva transita por esos caminos, cada vez más recorridos por el cine de autor, que lindan entre la ficción y la etnografía, entre la explicitación de los rituales de paso y una elusiva, bien que interesante línea narrativa que entronca lo personal con lo colectivo, el destino previsto y el definitivamente aceptado. Protagonizada por indígenas, el film cuenta las dudas de su protagonista, Ihjãc, joven padre y reciente huérfano del suyo propio, a la hora de protagonizar la ceremonia ritual que dejará partir a su progenitor al Reino de los Muertos: su no resignación a la pérdida esconde, además, su rechazo a aceptar su propio destino como chamán, del que no se siente apto.

Contada con el tempo propio de las sociedades que desprecian el reloj y que tienen en el juego y en el trabajo no estresante su verdadero sentido de la vida, el film va más allá de su anécdota para construir un discurso sobre las dificultades que entraña hoy la condición del nativo en la sociedad brasileña, al tiempo que borda un sobresaliente trabajo etnográfico de campo. “Nuestra película responde a la idea de que hay otras formas de vivir y otros mundos posibles distintos al nuestro, que existen y están ahí aunque no los veamos”.

Renée Nader Messor habla con entusiasmo del proyecto en el que ha trabajado durante los últimos cuatro años, y con el que debuta en la dirección, junto a su pareja sentimental y profesional, João Salaviza, con quien ya colaboró en el primer largometraje de él, Montanha (2015), tras cuyo rodaje ambos se propusieron reflejar en su siguiente film la relación especial que mantienen desde hace años con la comunidad de los Krahô. “Para nosotros lo que más cuenta es haber cumplido con la exigencia ética de llevar la realidad de los Krahô a los lugares más diversos haciendo la mejor película posible a nuestro alcance”.

| Entrevista con los directores

¿Cómo surgió la película? ¿Cómo se les ocurrió la idea?

RENÉE: Yo ya tenía una relación con la aldea, desde el 2009 trabajaba allí haciendo cine, pero era un asunto que tenía que ver con la autodeterminación de los pueblos y maneras en las que ellos pueden llevar sus costumbres y tradiciones. Pasé desde entonces muchísimo tiempo en la aldea. Ya tenía una relación muy próxima a toda esa gente. Son amigos, vivía con las familias, tenía un nombre indígena. João y yo somos amigos desde la Universidad y cuando en 2013, él se fue a filmar “Montaña”, su primer largometraje, me invitó a trabajar con él. Entonces yo venía directamente desde la aldea y empezamos a hablar y le encantó, le dio curiosidad. Cuando terminó la filmación de “Montaña”, viajamos los dos a Brasil, y estuvimos ahí dos meses y fue cuando decidimos que teníamos ganas de hacer esta película. Él también se quedó muy fascinado con la manera de vivir y de habitar el planeta de esa gente. Creo que ahí empezó a nacer la película.

¿Por qué decidieron hacerla ficción? Porque es un docudrama, documental ficción. ¿Cómo decidieron hacerla ficción finalmente y por qué no optaron directamente por hacer el documental?

JOAO: Nos parece que estamos buscando una verdad que quizás el cine puede plantear y ayudar a construir. Es decir, nuestro acercamiento a las múltiples situaciones y secuencias de la película, cambia, no por una decisión previa que sea estética o artística, sino por una decisión que está basada en nuestra relación y nuestra posición como extranjeros en esos momentos. Por ejemplo, la película también juega, no solamente con la multiplicidad de secuencias que hay de intimidad, colectivas, todo, pero también con los abordajes cinematográficos de sus secuencias. Es lógico que hay algunas secuencias en la película que serían más cercanas de lo que uno comúnmente hace, como cine documental, que son las secuencias de las fiestas, de las ceremonias, el funeral, las secuencias colectivas donde toda la aldea se involucra. Ahí la gente no está actuando para la cámara, son cosas que estaban pasando por una necesidad comunitaria, y no por una necesidad cinematográfica. Pero hay también otras secuencias donde hay un acercamiento casi lúdico, por ejemplo, cuando los niños juegan con el fuego, o cuando las chicas juegan fútbol, son secuencias donde salimos a jugar con el cine también y con ellos. Los dos juegos se juntan, son escenas quizás más improvisadas pero donde hay una mirada directa entre juego del cine y el juego de la gente. Hay otras secuencias que son pura ficción, como en el cine clásico de estudios, donde hay una puesta de escena trabajada, plano, contraplano, con montaje, con ensayos inclusive, con tomas y retomas. Una de las características de la película es la incorporación, permitirse, jugar con las cosas, con abordajes muy distintos en cada secuencia, como la secuencia del comienzo y del final de la película, que era una secuencia donde intentamos traducir cinematográficamente que este mundo espiritual, está más o menos en el mismo nivel de distinción que el cuerpo y espíritu, vivos y muertos, inconsciente, y subconsciente, en los Krahô no existe. Todo está en el mismo plano. Tratamos también de hacer una traducción cinematográfica de estos encuentros y de esta manera distinta de vivir y de ocupar el espacio y el imaginario también.

RENÉE: Tiene que ver también con decisiones y limitaciones que uno también ya tiene incorporado porque yo sé muy claramente que no voy a llegar a intervenir el purhagot, que es la fiesta de luto, y de decir: “Vos te pones aquí, vos aquí, vos caminas para allá y venís a cámara”. Yo jamás lo haría, entonces también tiene que ver con la manera que uno se pone en el juego. Nuestro juego es de mucho respeto porque la verdad es que nos sentimos muy bien con esta gente, porque ellos confían en nosotros y nosotros también en ellos, tenemos mucho respeto por todo lo que se pasa ahí. Entonces las cosas se fueron dando de forma natural, no es que tampoco tengamos muy claro que eso es más documental y la cámara va a funcionar de otra forma. Estábamos muy abiertos y es una cosa que va y viene.

¿Cómo lo hicieron con el casting? Ninguno de los personajes actúa. ¿Pasaron por casting? ¿Ustedes eligieron a los personajes dentro de la aldea?

JOAO: No, ni siquiera habían textos para ellos. Había un guión previo que era como una estructura. El guión era como un mapa borrado, fuera de foco, existía una estructura. Teníamos la idea de filmar este viaje de un adolescente que huye a la ciudad y esto es basado en una historia real, de un amigo Krahô, que no es el protagonista, pero que pasó por un proceso muy similar de huir a la ciudad, cuestionando su espiritualidad y su mundo, y su relación con la ancestralidad de la aldea, pero existía este deseo de dar cuenta de este movimiento y de un personaje que transita entre el mundo espiritual y el mundo que para nosotros no es real pero para ellos todos son reales. Entonces cuando descubrimos que queríamos trabajar con Ihjãc que es un niño que Renée conoce desde sus 8 años y que siempre estaba ahí mirando, queriendo saber más, hicimos un cortometraje un año antes, que no lo terminamos. Era como un ensayo para entender si lográbamos hacer una película solos en la aldea y para entender también como sería este juego del cine con Ihjãc pero cuando logramos trabajar, cuando decidimos que queríamos trabajar con él y él lo aceptó, desde ahí su vida se empieza a desdoblarse. Su mujer en la película es su mujer, el niño es el hijo, la mamá es la mamá.

RENÉE: Esa es otra cosa que no podríamos falsear.

JOAO: La única cosa que no es verdad es que su papá sigue vivo. Trabajamos con esa estructura, pero no, no se hace un casting, no se da un guión. Les propusimos ideas. Jamás podría pedirle que fuera otra cosa que no era.

¿Cómo funciona la co-dirección entre ustedes? Veo que se complementan bien y tienen el mismo concepto ¿Cómo llegaron a decidir hacer juntos la película?

JOAO: Nosotros somos una pareja. Renée trabajó muchos años en cine, no como directora pero participó en rodajes convencionales con equipos donde el hecho de hacer una película es como una interrupción de la realidad. Se para por 3 meses para trabajar como locos, 18 horas al día y después todo termina y todos se van y la gente se pierde y ya está. Yo trabajé también así en mis películas, no tanto, también con equipo grande, 15 ó 20 personas, y decidimos no queremos más, o sea, que el cine esté separado, descolgado de la vida, despegado de la vida. Entonces el hecho de vivir juntos es también una decisión familiar, doméstica de la vida.