

BLACK CANVAS

QUINTO ANIVERSARIO EDICIÓN HÍBRIDA 2021

1 - 10 OCTUBRE



ORGANIZADO por



Universidad
de la
Comunicación



POR JJ NEGRETE

FOCO A RYUSUKE HAMAGUCHI.

Jorge Negrete: Uno de los aspectos más notables de la película radica en el ejercicio de la adaptación literaria a la pantalla cinematográfica. ¿Qué cualidades particulares tiene la breve historia de Haruki Murakami que hace de tu película algo que tanto en duración como en intención parece mucho más ambicioso?

Ryusuke Hamaguchi: Es bastante simple. Yo me enamoré de los personajes del relato de Murakami, el hecho de que no hablan mucho sobre ellos mismos, no revelan demasiado sobre sí mismos, pero una vez que entran a un espacio cerrado, como es el carro aquí, comienzan a revelar paso a paso quienes son ellos. Eso me afectó por que me recordó una experiencia personal que yo mismo tuve. En paralelo, crear una película a partir de una novela no es solamente poner elementos visuales en el texto, es decir, ilustrar, sino realmente aprehender el espíritu del autor y respetar eso. Eso fue una posibilidad de gran interés para mí. Respetar el espíritu del autor pero también expandir el papel del drama por que es una historia corta, no hay suficiente material para hacer una película larga. Leí otras historias del mismo libro y tomé elementos de las mismas para darle mayor profundidad a los personajes, tanto en su pasado como en su futuro. También estaba la obra de "Tío Vanya" que está presente en la historia corta y también tuve que expandir esa presencia, para que la fuerza de ese texto aportara otra dimensión a la película. Al final, los personajes siguen sin hablar mucho de ellos, ni revelar demasiado de ellos. Para llegar al punto en el que finalmente se abren, todo el proceso que tuve que llevar paso a paso con toda mi fuerza y habilidad, me tomó tres horas.

JN: Chéjov tiene justamente una presencia vital para la película y el montaje de su obra que se hace en la película parece apuntar a cierta vigencia que su trabajo todavía tiene para audiencias contemporáneas ¿Qué importancia tiene para ti el trabajo del autor ruso y los elementos del montaje teatral que componen su obra en Drive My Car?

RH: No tengo mucha formación en actuación para teatro y no es algo de lo que yo conozca mucho, pero sentía mucha curiosidad

por el trabajo de Chéjov así que leí el texto. Cuando digo que es un texto "fuerte", me refiero a que al leerlo puedo pensar "ésta es mi historia también", no solamente cualquier historia, sino "mi historia". En ese sentido creo que no se trata tanto de los puntos en común entre Japón y Rusia, por que Chéjov tiene una cualidad inmutable que tiene resonancia en absolutamente todos. Por ejemplo, en "Tío Vanya", la pregunta que nos hicimos es de aquí a 200 o 300 años, ¿qué pensará la gente sobre su trabajo? Y creo que es justamente esa cualidad inmutable y el punto de vista sobre el mundo que Chéjov tenía lo que será siempre mencionado. Recuerdo que una persona me decía que la actuación en teatro se basa en una especie de descarga emocional que surge cuando el actor habla y que detonará la historia y esta descarga emocional tiene una presencia vasta en la obra de Chéjov. Demasiada. Con esta película tuve la oportunidad de sentir aquella descarga a la que se referían.

JN: Cuando se presentó Wheel of Fortune and Fantasy en Berlín a principios de este año, habías comentado que "tenías cada vez menos tiempo para filmar películas", pero eso parecería contradecirse al estrenar dos películas en el mismo año ¿Cómo es que sientes que cada vez tienes un tiempo más reducido y que harías, además, en caso de tener aún más tiempo?

RH: Creo que hubo un malentendido. Aunque en Japón, filmar es algo limitado, dado que "Wheel of Fortune and Fantasy" no era una película comercial, pude tomarme el tiempo que deseaba y eso fue alrededor de medio año y estoy plenamente satisfecho con la cantidad de tiempo que tuve para completarla. Por otro lado, "Drive My Car", normalmente solo tendría dos meses para completarla y eso es bastante limitado, además de que el COVID interrumpió todas las actividades de filmación. Al final tuvimos un año para filmar y quedé también satisfecho con el tiempo que tuve para completarla. Ahora la cuestión es, más bien, como asegurarme de tener el tiempo suficiente para hacer las películas que quiero hacer.

THE NIGHT



NicoláHong Kong representa una tragedia contemporánea. En unos años, después de un periodo liberal de transición cedido por el imperio colonial inglés, caerá bajo el control de China. Los jóvenes que nacieron en una democracia, serán adultos en un régimen autoritario. Por eso, las protestas que alumbraron la esperanza de la ciudad se recordarán como un gesto hermoso frente a lo inevitable.

La cámara de Tsai Ming-Liang entiende la nostalgia futura por algo que, de antemano, está perdido. Esa es la metáfora temporal de *The Night*: como el día, como los años, como los meses, todo tiempo se cumple y toda noche se acaba.

En este corto, una canción melancólica habla del dolor que implica la aurora. Es el momento de la separación de los amantes, el fin del sueño, el regreso a la realidad. A través de quince planos, con esa mirada que regresa a los puentes peatonales, que conecta misterios cotidianos, que propone líneas de fuga impensables, Ming-Liang muestra las cicatrices de la resistencia: consignas borradas con pintura negra, murales de papel arrancados, grafitis olvidados en los bajopuentes, gritos asfixiados por el silencioso concreto.

Herida e impasible, Hong Kong mantiene el ritmo normal de la noche. Una noche tranquila que ya no se rebela contra el paso del tiempo. De la multitud que pasó por esos sitios sólo quedan los símbolos dispersos; símbolos de una protesta en los vidrios templados y las composiciones azarosas de papel desgarrado; símbolos que, como la cámara, señalan algo que ya no está.

Este cine fue pensado para colgarse en galerías: se acerca cada vez más a la impasibilidad de la fotografía. Su poder está, sin embargo, en llevar la calle a los museos, en pensar el transcurrir de lo que sucede fuera del control del plano, del marco, del arte. Como la tierra de Galileo, como el tiempo fatal de Hong Kong y la ira de los que protestan, las imágenes de Tsai Ming-Liang, a pesar de todo, se mueven.

POR NICOLAS RUIZ

TRAIN AGAIN

AUSTRIA | 2021 | DCP | B&W | NO DIALOGUES | 20 MIN | PETER TSCHERKASSKY
JJ NEGRETE

Si King Vidor decía que "un árbol es un árbol" apuntando a la belleza inherente en la simpleza de filmar el mundo y sus acontecimientos, lo que hace Kurt Kren en *37/78 Tree Again* es llevar esa cualidad bella y simple a una materialidad distinta, una cualidad física que únicamente es posible a través de la interacción de la luz, el color y el metraje fílmico. Partiendo del trabajo de su amigo y colega, el enorme cineasta austríaco Peter Tscherkassky cierra su trilogía de las *Rush Series* con *Train Again*, una pieza que es al mismo tiempo un homenaje a Kurt Kren y una suerte de frenético epígrafe a la fantasmagoría digital que reina actualmente en la industria del cine. No es casual que dentro de decenas de películas y cortometrajes presentados en la más reciente edición de L Festival de Cine de Cannes, la película de Tscherkassky fuese la única presentada en 35mm.

Train Again inicia con un tren saliendo de un túnel, imagen en la que se superpone metraje de caballos corriendo y cuyo galope es acelerado por el montaje y no por la acción. El sonido de la locomotora es incesante durante prácticamente toda la pieza y llega un punto en el que es indisoluble de aquel que emite el proyector, así como las imágenes de las vías de tren a toda velocidad se confunden con la película misma. Metraje de distintas películas se atropella entre sí sin que ello haga que la velocidad se reduzca, lo cual lleva a una inevitable colisión en la que el tren se desvanece para dejar paso, primero al celuloide solo y después, a un árbol que es mecido por el viento.

Tscherkassky regresa a los motivos de los Hermanos Lumiere después de *L'arrivé* (1988) para expandir nociones ya finamente delineadas ahí: el caos, la acción, el drama que representa únicamente el movimiento y el cine como un bello accidente que se reconstruye cíclicamente. ¿Qué sentido tiene regresar a Los Lumiere, a Muybridge o a Porter cuando el medio ya ha cumplido más de 120 años? El gesto de Tscherkassky, no es revisionista ni revolucionario, sino simplemente sensato.

Stefane Grisseman dice que *Train Again* es un blockbuster underground pero a diferencia de las superproducciones actuales, que también se construyen sobre un principio de caos y saturación visual y aural, la película de Tscherkassky prescinde de justificar su espectáculo y simplemente le permite existir bajo principios de funcionamiento meramente físicos y ópticos: luz, color, emulsiones, superimposiciones y collages que crean sombras eléctricas que pueden moverse tan rápido como un feroz tren o tan suave como un árbol mecido por el viento. Solo en una película como ésta, la velocidad es resultado de la quietud.

POR JJ NEGRETE



BAD LUCK BANGING OR LOONY PORN

Romania, Luxembourg, Czech Republic, Croatia | 2021 | DCP | Color | Romanian | 106 min | Radu Jude



No es ningún secreto que Radu Jude ha demostrado ser el director más camaleónico que trabaja en el cine rumano contemporáneo, cuyo camino de constante reinención formal es anterior a los recientes movimientos fuera de los dogmas del nuevo cine rumano, así como a la ola de películas debut rumanas estrenadas entre 2017 y 2019, que trasladaron el centro del cine rumano de los rigores del realismo a territorios estéticos más nuevos.

Aun así, con su espectacular *Bad Luck Banging or Loony Porn*, Jude podría estar haciendo su movimiento más atrevido hasta la fecha, que ya es, en sí mismo, un logro para una película y a un autor que no ha rehusado enfrentarse a algunos de los temas más difíciles e incómodos de su tierra natal: desde sus exploraciones del Holocausto rumano hasta la esclavitud del pueblo gitano, pasando por la represión política de los disidentes durante la era comunista. Si el año pasado escribí que "la fase de exploración histórica de Radu Jude ha alcanzado su completa madurez y estabilidad conceptual [*Uppercase Print* (*Black Canvas* 2020) y *The Exit of the Trains*]", entonces este regreso a la época contemporánea aparece como un siguiente paso natural.

Aquí, Jude se adentra de lleno en el presente, con una película que tiene un abordaje frontal de temas como la sexualidad y los estereotipos, sin que el presente sea una cámara de resonancia del pasado como en *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians* (*Black Canvas* 2019) (salvo algunas líneas de diálogo), pero conservando uno de sus ángulos más importantes: el acto de focalizar en un personaje femenino (en este caso, Emilia Cibiliu, una profesora de Historia interpretada por Katia Pascaiu) que se enfrenta a un entorno completamente hostil, circunstancia que se aprovecha para explorar los diversos tipos de prejuicios misóginos a los que todavía se enfrentan las mujeres rumanas en la actualidad.

¿La pistola humeante? Una de las cintas pornográficas caseras de la maestra se filtra en Internet y llega a su único destino lógico: en manos de sus alumnos, lo que lleva a sus padres indignados a convocar una conferencia de padres y maestros con el propósito de castigar al tutor. Basada en hechos reales, la película se divide en tres secciones: la primera, que sirve como exposición, así como una exploración urbana de Bucarest; el segundo, un intermezzo estructuralista que actúa como una especie de diccionario vernáculo; y el tercero, el encuentro entre Emilia y los padres, cuya puesta en escena recuerda la segunda historia de *Las mil y una noches* de Miguel Gomes, Volumen 2: El desolado.

Sin embargo, es reduccionista mirar simplemente a *Bad Luck ...* solo en términos de su conflicto central o progresión de la trama, que es, de hecho, más bien una oportunidad para que el director examine un tema gigantesco: las mentalidades que se vuelven locas en la sociedad rumana en el capitalismo tardío, a la que Jude se acerca sin caer en la trampa simplista del clasismo, muchas veces tangible en las películas (y otros productos culturales diversos) que se proponen explorar este tema.

La chusma de padres rebeldes que se reúne en el patio interior de la escuela secundaria Nichifor Crainic es variada, pero en su mayoría de clase media alta (y entre los actores podemos ver cameos de conocidos trabajadores culturales de Bucarest, como Paula Dunkler, Ada Solomon o Raya al Souliman, junto con los habituales de Jude Gabriel Spahiu, Alexandru Potocean, Ilinca Harnut e Ilinca Manolache), pero su estatus social no las hace inmunes a las percepciones más groseras, incluso primitivas, sobre la sexualidad femenina, desde la (falsa) moral del pánico a la vergüenza de puta, cada línea misógina que uno pueda imaginar se apalanca contra Emilia, quien,

que quien está más dispuesta a humillarla sea una de las madres, lo que indica la complicidad instrumental de ciertas mujeres en el acto de defender el patriarcado.

El subtítulo de la película - Bocetos para una película popular, escritos en cursiva kitsch sobre un fotograma de color rosa fuerte - más allá de su evidente guiño al hecho de que el Nuevo Cine Rumano siempre se consideró no vendible en su propio terreno, es también una forma de establecer un tono abierto a la experimentación, así como un medio para invertir los paradigmas habituales en el representación de la sexualidad femenina.

El corazón de la película reside en su segundo acto, tanto literal como metafóricamente, titulado "Un pequeño diccionario de anécdotas". Volviendo al formalismo riguroso de sus películas recientes y, por lo tanto, a un tono abiertamente político, Jude crea un léxico cinematográfico (presentado en orden alfabético) de multitud de conceptos: que van desde varios insultos o términos como "v*rgă" o "p*chă", a definiciones de personalidades como Mihai Eminescu o diversos fenómenos sociales. Salpicado a veces con observaciones personales, o con estadísticas, o en ocasiones simplemente sacando la descripción de ciertas palabras del diccionario fundamental, la segunda parte fusiona metraje original, que abunda en cameos (como una broma con rubias que se recrea con locales artista Oana Maria Zaharia), con metraje encontrado. Es este último el que presenta algunos de los matices políticos más visibles de la película, que a veces recuerdan a Harun Farocki: recopilar múltiples videos que se volvieron virales en las redes sociales rumanas, desde imágenes de trabajadores de la industria textil siendo abusados psicológicamente hasta aquellos en los que Florica Moldovan, una joven gitana es brutalmente golpeada por un conductor de autobús, con una grabación de una controvertida actuación de Fluid, y otros momentos similares.

Entre todos ellos, se cuelan pequeños momentos ars poetica que recuerdan el reciente autorretrato del cineasta encargado por el festival goEast: como un ejemplo en el que el mito de Medusa se utiliza como metáfora del cine mismo. La segunda parte está comprometida con la extraña nueva memoria de las redes sociales y los ciclos de noticias, imágenes que parecen estar omnipresentes durante un par de días, solo para desaparecer tan rápido como aparecieron, y les da nueva vida, como en una revista audiovisual que tiene como objetivo registrar el presente, que también se refleja en la ambición de preservar la imagen de la pandemia.

Descarado y sorprendente, *Bad Luck Banging or Loony Porn* es y será una de las películas más discutidas del año, una que ciertamente ofenderá a muchas sensibilidades conservadoras, ya sean de naturaleza social, cultural, incluso cinematográfica. Sin embargo, su abundante humor es oscuro; y su uso de la obra moral, en un estilo que recuerda al clásico rumano Ion Luca Caragiale (y no sería la primera vez que Jude usa un marco inspirado en el teatro), es más que un simple gancho hacia las obras "populares", pero también el medio ideal para resucitar una estética narrativa que encaja perfectamente en una época política y socialmente turbulenta, para sostener un espejo de nuestro rostro colectivo.

Por Flavia Dima. Publicado originalmente en Films in Frame

Hace un par de años, Dan Sallitt se dio cuenta de que algo andaba mal. Vaya, no mal, pero detectó una anomalía. «A estas alturas, ya todos hemos notado que Hong Sang-soo se ha estado poniendo serio últimamente. No es que se note menos humor en las películas de momento a momento, ni que todas reflejen esta tendencia, pero definitivamente algo le está pasando».[1] escribió sobre un tono de pesadumbre que culminaba en *El hotel cerca del río* (*Hotel by the River*, 2018) desde *Justo ahora, mal entonces* (*Right Now, Wrong Then*, 2015).

Lo primero que se siente en *Introduction* (2020) es eso, un pesar. No es que falte humor, no es que falte soju, pero algo anda mal. Vaya, no mal.

1

Un médico agacha la cabeza frente al monitor de su computadora e implora. Dios, ayúdame. Dios, voy a corregir mi camino, te lo prometo. Algo por el estilo. Una blanchura insoportable entra por la ventana que tiene enfrente: la imagen en blanco y negro de alto contraste hace que el despacho de este personaje se sienta denso, en un tono más cercano a lo que estrenaba *Lav Diaz* en 2016 que a la ligereza de *Grass* (Hong Sang-soo, 2018), por ejemplo. En alto contraste, la nieve no se posa sobre las cosas, las borra.

El médico tiene un hijo: Young-ho. Apenas y le dirige la palabra unos segundos para decirle que aguarde, que pronto lo atiende. El chico se queda solo en la sala de espera del consultorio de su papá; platica con la recepcionista, piensa en alguien. Después nos vamos a enterar de que es actor.

Young-ho va a ser parte de tres abrazos. El primero se ve incómodo, al menos para la persona que lo recibe. Después de mucho esperar a su papá, Young-ho sale a fumar a la entrada del consultorio. Está nevando. Lo alcanza la recepcionista, quien lo conoce desde que era niño. Cariñosamente, como una madre o una tía, le dice: «De pequeño me dijiste que me querías, ¿todavía me quieres?». El muchacho dice que sí con respetuoso desapego, pero de pronto le abalanza un abrazo que la cubre toda en un segundo. Un impulso como de alguien que ya no aguantaba más, que necesitaba que lo cuidaran, pero no quería decirlo. Ella tarda en reaccionar, pero responde.

2

Hay imágenes que se evocan fácilmente, y el cine que puede conjurarlas en la imaginación del espectador por la banda sonora en lugar de la banda imagen (en el sobadísimo fuera de campo) está en muy alta estima entre los espectadores de Hong Sang-soo. Cuando el personaje de Seo Young-hwa le dice a su hija que la va a llevar a conocer a una mujer «muy bonita», el rostro de alguien que no veremos hasta la siguiente escena ya está perfectamente formado en el ojo mental. Kim Min-hee, con cabello corto o largo, con gabardina o suéter, con lentes o sin lentes, pero va a ser Kim Min-hee. A ella hasta Isabelle Huppert le ha dicho que es «muy bonita».[2] En *Introduction*, interpreta a una diseñadora que acoge a la hija de su amiga en su departamento berlinés para que la niña pueda estudiar moda. Sus escenas son breves y, sobre todo la que tiene con Seo Young-hwa

frente a una ventana luminosa, sobrias. Kim Min-hee ya no es el centro de atención como en las películas recientes de Hong; ahora tiene un rol auxiliar, de mentora, de persona mayor.

La hija es novia de Young-ho. Los dos son el núcleo de este pequeño drama juvenil, una en Alemania, el otro en Corea; a veces, los dos juntos en el mismo país. Son como Rosalinda y Orlando, despreocupados por el dinero, hijos del privilegio y el arte, resistiendo su posición en el mundo. ¿De ahí viene el pesar de *Introduction*? ¿Es que ya pasó la hora de la mujer muy bonita y del artista genial que la corteja? El tiempo ahora le pertenece a los débiles, a una generación que no sabe lidiar con el mundo sin la ayuda y el dinero de sus padres. Young-ho le dice a su novia que quiere mudarse a Alemania con ella para que puedan seguir juntos. Ella le dice que eso sería maravilloso. Eso dice. Young-ho le da uno de esos abrazos que se dan hasta con la cara, antes de que una cruel elipsis nos haga entender que sus planes no resultaron exactamente así.

3

Por si el peso de la vejez y la separación no fueran suficiente, un par de alusiones a la pandemia de COVID-19 sitúan el desenlace de *Introduction* en una Corea más real que de costumbre. Los bares y restaurantes de las películas de Hong a veces parecían vacíos, o sonaban vacíos para dejarle espacio a las peleas alcoholizadas de sus protagonistas, pero nunca se habían reconocido como tal. Aquí la gente ya no está.

En el restaurante, solos: Young-ho, un amigo suyo, su madre y un reconocido actor que viene a darle rumbo a la carrera perdida del joven enamorado. La discusión que tienen sobre lo actuarial, la falsedad y el amor verdadero (que sube de tono mientras más borrachos están, como de costumbre) revela un secreto de Young-ho que, sin explicitarse aquí por solidaridad con su pudor, demuestra una inocencia imposible para la frialdad bohemia de cualquier artista. Dos visiones sobre el amor se enfrentan, la de los viejos idolatrados (y descubiertos) por estas películas, la de los amantes shakespeareanos. El veterano le grita al amateur hasta doblegarlo. Young-ho se va a caminar a la playa, derrotado.

Tampoco quiero revelar lo que pasa entonces, en una escena que hace un cambio de género en el esquema que llevaban las últimas películas tristes de Hong Sang-soo. La chica sola en la playa se ha vuelto un chico solo en la playa, y todos los secretos que alguna vez guardó Kim Min-hee en sus paseos silenciosos encarnan en Young-ho sin encontrar resolución, sin responderle a Dan Sallitt qué está pasando, malditos.

El muchacho tiembla después de bañarse en el mar. Ahora él es el que recibe un abrazo sin previo aviso: su amigo instintivamente lo estrecha para cuidarlo del viento helado. Una última mirada escudriña el rompimiento de las olas como si el mar pudiera devolvernos algo, como si tuviera para nosotros más que sal y espuma: la respuesta a la pregunta que no se hace nunca, o el rostro de esa persona que, fuera del ojo mental, ya no existe.

NOTAS Y REFERENCIAS:

[1] Dan Sallitt, «Toronto: Hong Sang-soo Gets More Serious with 'Hotel by the River'» en MUBI, Estados Unidos, 2018, (T. de A.). [Revisado en línea por última vez el 1 de marzo de 2021]. [2] *Claire's Camera* (Hong Sang-soo, 2017).

POR RODRIGO GARAY YSITA

Tres Veces abrazo Publicado el 2 de marzo de 2021 en Correspondencias



MEXICANOS

CORTOMETRAJES



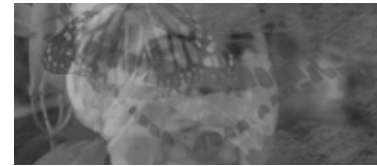
AL MOTOCICLISTA NO LE CABE
LA FELICIDAD EN EL TRAJE

Motorcyclist's happiness
won't fit into his suit
Gabriel Herrera
Mexico
2020



TRES
VENUS

Three venus
Uriel Barrera
México
2021



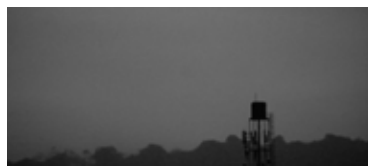
LAS MARIPOSAS
VUELAN

Butterflies Fly
Valeria Annemick
México
2021



JOSEFINA

Josefina
Adriana López Garibay
México
2021



MINUETO
DE LLAMAS VERDES

Green Flame Minuet
Gustavo Salinas De la Serna
México
2021



PARALELO 28

Parallel 28
Santiago Bonilla
México
2019



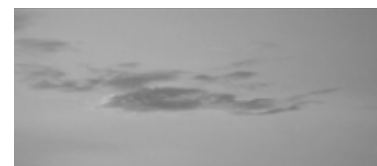
SINIESTRA

Siniestra
Misús Ricalde Burgueño
México
2021



NUDO DE JORNADA

Nudo de jornada
Sebastián Buitrón
México
2020



EXP

EXP
Diana Vázquez
México
2021



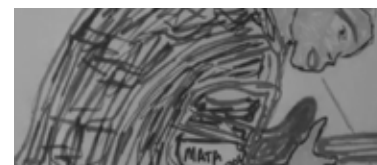
NO QUIERO SER
PARTE DE ESTO

I don't want to belong here
Carlota Murillo
Mexico
2021



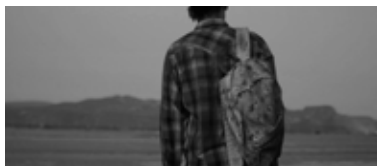
ATRAPALUZ

Atrapaluz
Suncatcher
Kim Torres
Costa Rica, México
2021



NON
SELECTRA

Non selectra
Non selectra
Efrén Fernández
México
2021



CHICHI´ALES

Chichiales
José López Arámburo
México
2021



PUEDE UNA MONTAÑA RECORDAR

Can a Mountain recall
Delfina Carlota Vazquez
Argentina, Mexico
2021



AKÁ

AKÁ
Adolfo Fierro, Juan Daniel González
México
2020



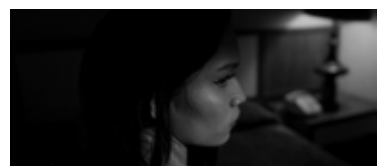
DANZA ENTRE NOSOTROS

The dance between us
Paula Hopf
México, España
2020



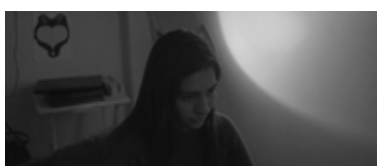
SATÉLITE RETROGADO IRREGULAR DE JÚPITER

Satélite retrogado irregular de Júpiter
Valeria Annemick
México
2021



MIL OJOS ME OBSERVAN

A Thousand Staring Eyes
Nicolás Gutiérrez Wenhammar
México
2021



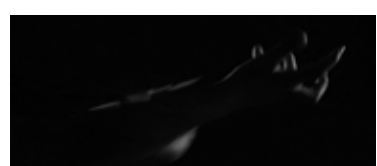
SOÑADOR BRAVO

Rough Dreamer
Mauricio Garduño
México
2021



LA LLUVIA DE HOMBRES RESPETABLES

The Well Respected Men's rain
Manuel Alacid
México
2021



ARCANO

Arcane
Adriana López Garibay
México
2020



CONDESA

Av. Nuevo León 108, Hipódromo Condesa.

POLANCO

Emilio Castelar 34, Polanco.

WTC

Av. del parque 24, Nápoles.

EL LADO QUIETO

Mexico, Argentina, Philippines | 2021 | DCP | Color | 70 min | Miko Revereza, Carolina Fusilier



Regresar al pasado para contar historias que nos recuerdan quiénes fuimos y viajar al futuro para imaginar lo que será han sido dos de los caminos más recorridos en el cine. Voltar hacia atrás para ver hacia adelante se ha vuelto una necesidad de nuestro tiempo; haber alcanzado (o tal vez no) el futuro que nos imaginamos hace cincuenta o cien años nos obliga a buscar la ficción especulativa en otro lugar.

El lado quieto (2021), escrita y dirigida por Miko Revereza y Carolina Fusilier, explora esa posibilidad: contar una historia sobre el futuro desde las ruinas de algo que un día fue. El punto de partida de su colaboración es una isla abandonada frente a la costa mexicana de Acapulco, en donde, en otra época, se encontraba un zoológico con parque acuático y resort incluido. La historia parece inverosímil, sobre todo para los que nunca estuvimos ahí, pero las imágenes y los sonidos que los directores rescatan y montan en la pantalla son una prueba irrefutable de que ese lugar sí existió. Lo creamos o no.

Como muchas, esta historia comienza en el mar. Una criatura monstruosa pero evolucionada llega a la isla y descubre que ahí se construyó un imperio, tan lejano como enigmático. Es así como nos unimos a este viaje de exploración: durante setenta minutos, acompañamos a la criatura en su recorrido por el lugar, para tratar de entender quiénes fueron sus habitantes y qué hicieron con la época que les tocó vivir.

"... Una experiencia que no se puede explicar con palabras...", escuchamos, o creemos escuchar, en los altavoces oxidados del lugar. Y eso es precisamente lo que Revereza y Fusilier adoptan como premisa: contar lo inefable. El relato visual que nos muestran se produce por la inercia del mar y su erosión sobre la forma.

Las preguntas en nuestra mente no tardan en llegar. Sin embargo, a diferencia de la historia universal en donde tratamos de responder para reconstruir, en El lado quieto la duda nos proyecta hacia un posible mañana.

¿Las criaturas del futuro habitarán nuestros espacios abandonados? ¿Qué pasará cuando dejemos de habitarlos? Cuando alguien los descubra, ¿qué quedará de nuestro mundo? ¿Quién nos reemplazará?

Es en esas preguntas en donde nace este relato de ciencia ficción que escribimos y reescribimos en nuestra mente cada vez que una nueva imagen de la decadencia del lugar nos acerca al final. Lo que recorremos junto a la criatura del futuro es otro imperio humano que cayó, devorado por el tiempo, el mar y la humedad; parecido al que aún resiste en el Peloponeso. Es inevitable sentir que cada obra pasada fue tan solo una recreación de aquel primer gran intento de civilización.

La quinta película de Miko Revereza y primera de la artista multimedia Carolina Fusilier, es también una historia de fantasmas. Los lugares vacíos son habitados por las sombras de algo que creemos que está ahí pero que, tal vez, en realidad, solo imaginamos con nostalgia.

CONVIERTE TUS IDEAS EN CONTENIDOS QUE INSPIREN

MAESTRÍA EN
ESCRITURA CINEMATOGRAFICA



Universidad
de la
Comunicación

POSGRADOS
HAZ CRECER
TUS IDEAS.

www.uc.edu.mx

@UC_Oficial UCoficial

“DIARIOS DE OTSOGA”

ENTREVISTA MAUREEN FAZENDEIRO Y MIGUEL GOMES

PORTUGAL | 2021 | DCP | COLOR | PORTUGUÉS, RUMANO | 102 MIN | MAUREEN FAZENDEIRO, MIGUEL GOMES

Pedro: Hay una cita de Godard que me viene a la mente muy a menudo. No la recuerdo exacta, pero la idea era que, para él, un problema al que se enfrentan los cineastas es que tienen un fuerte deseo de ser cineastas, pero no un fuerte deseo de hacer películas. Creo que los Diarios de Otsoga podrían considerarse la traducción perfecta de esta frase, sobre la alegría de hacer películas ...

Miguel Gomes: Bueno, en primer lugar, tenemos que rechazar a cualquiera que se ajuste a la descripción de Godard. Somos cineastas porque hacemos cine y no al contrario. Y para ser cineasta hay que tener la voluntad, el deseo de filmar algo. Algo que no es concreto. No entiendo a la gente que, por ejemplo, dice “quiero hacer una película negra” o “quiero hacer un western”. Por supuesto que puedes hacer eso. Pero creo que, a veces, necesitamos cosas tangibles y no estos conceptos abstractos. En el caso de esta película, los dos teníamos diferentes proyectos que se habían detenido por completo debido a la pandemia. Entonces, nos preguntamos qué tipo de película es posible en este contexto. Entonces, después de eso, nos reunimos con algunas personas. Algunas personas que habían trabajado con nosotros antes, otras que no, pero personas que compartían el mismo deseo, el mismo espíritu de filmar algo. Luego, fuimos a esta casa que estaba cerca de Cintra y no teníamos ideas concretas salvo una...

Maureen Fazendeiro: Filmar.

Miguel Gomes: Para empezar a hacer un retrato de nosotros y nuestros días ...

Maureen Fazendeiro:.... y de nuestro equipo....

Miguel Gomes: Filmar a estas personas que conocíamos e invitamos a que se unieran a nosotros en esta propuesta de convivencia durante 4 semanas, ese era el principal desafío, vivir en comunidad, todos juntos, en un encierro autoimpuesto.

Pedro: La película podría haber ocurrido en cualquier otro momento, pero sí, está limitada por su tiempo histórico. Este año hemos visto muchas películas sobre la pandemia, pero no tantas como esperaba. Podríamos decir que, en cierto modo, esta película puede encajar en la etiqueta, sea lo que sea que eso signifique. Pero no es un registro del encierro de la pandemia, como, no sé, una película de diario filmada en un teléfono celular, hablando de lo difícil que es todo ... Es todo lo contrario: esto fue filmado en 16 mm, en un esfuerzo colectivo - un espectáculo alegre. Siento que es un intento de recuperar algo que se perdió en esos meses en los que, por ejemplo, un beso, algo tan básico o esencial, durante un tiempo, se convirtió en un acto de riesgo o en un acto punk...

Maureen Fazendeiro: Sí, cuando estábamos pensando en la película, una de las

primeras cosas que hicimos fue leer sobre las nuevas reglas impuestas a los rodajes de películas por cuestiones sanitarias. Empezamos con esto mientras todo estaba en pausa, pensando en la posible película ... Y el beso, como mencionaste, era una de las cosas que teníamos prohibido rodar. Así que tuvimos que crear nuevas reglas para poder disparar esto, disparar lo imposible. Cuando íbamos a la casa, al principio, no teníamos nada, no teníamos argumento, ni guión, pero solo teníamos tres ideas.

El primero: queríamos disparar un beso. Y para poder disparar un beso, tenía que ser lo último durante el rodaje. Pero queríamos empezar la película con eso. Entonces, de ahí proviene la cronología invertida de la película. Otra idea fue rodar una construcción. Y eso terminó siendo una deconstrucción, por el tiempo invertido. La última idea fue hacer una película que trabajara con la vida real, con lo que nos pasaba en la casa en nuestra vida diaria.

Pedro: Para registrarlo y recordarlo, me imagino. Y hablando de recordar ... Mientras miraba la película recordé una cita de Samuel Fuller, un diálogo en Pierrot Le Fou, en la que dice que para él, la película es un campo de batalla ... Al ver a Otsoga, uno podría decir que es lo contrario, ¿no?

Maureen Fazendeiro: Bueno, hay días en los que en realidad es un campo de batalla.

Miguel Gomes: A Maureen se le ocurrió esta teoría: que esta película funciona como un espejo de cómo la gente vivió el período de encierro. Tenemos tres posibles reacciones que pueden surgir: una, a la gente no le gustará la película porque no pasa nada y piensan que es una mierda, lo cual respetamos. La otra posible reacción es sentir que la belleza del mundo es real, que hay muchas cosas bellas en la vida y el cine, por muy difíciles que sean los tiempos. Pero también hay otro, en el que puedes sentir que la película es realmente oscura, aleccionadora, opresiva ... No a la manera de Haneke, por supuesto, sino a un nivel diferente. Y también entendemos este sentimiento, por supuesto. Porque a pesar de que estamos filmando juntos, tratando de capturar la gracia del mundo, al mismo tiempo, estábamos atrapados, sin poder salir... y la película captura esta tensión.

En muchas situaciones, puedes sentir la soledad, la presencia de una fuerza oculta que sentimos durante el rodaje y, de hecho, verla también. Otsoga es también una película sobre la soledad, la melancolía. Es una película con dos dimensiones. Y hay una que gana, creo...

Pedro: El lado del júbilo.

Miguel Gomes y Maureen Fazendeiro: Sí.



LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

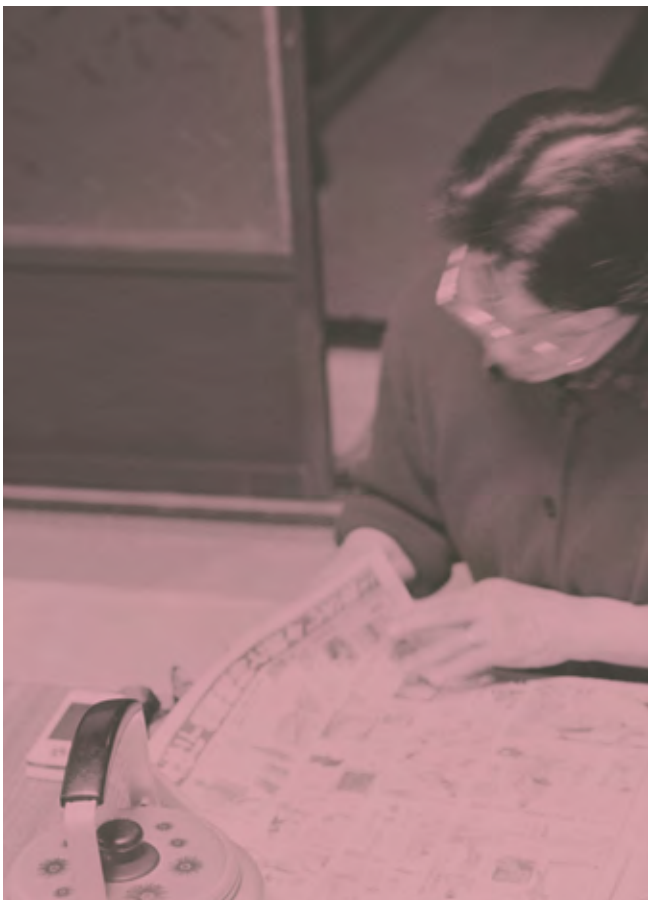
(DE TAYOKO SHIOJIRI EN LA CUENCA SHIOTANI)

| C.W. Winter, Anders Edström | 2020 | EUA, Suecia, Japón, Reino Unido | 480 min.

por Jordan Cronk. Publicado originalmente en Artforum

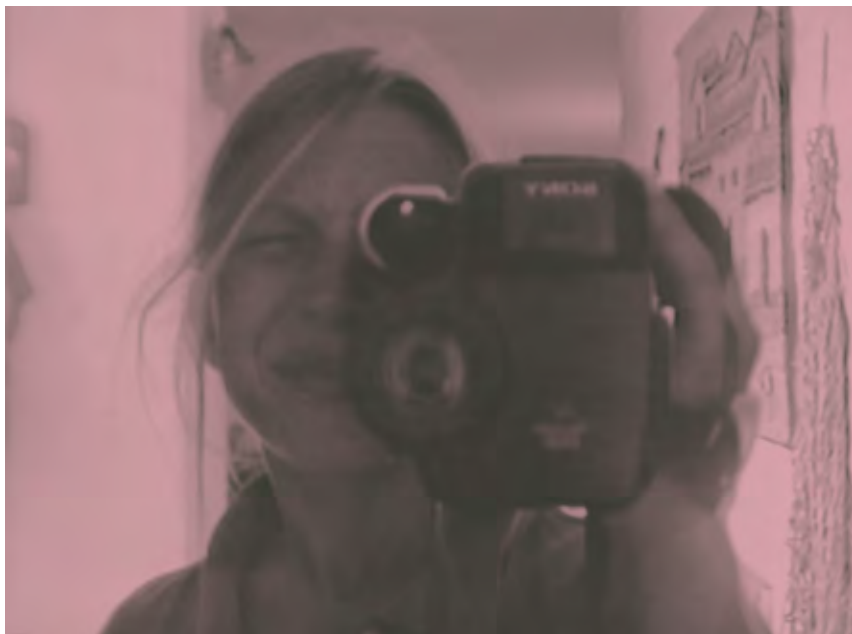
The Works and Days puede señalar aún más el camino a seguir. A lo largo de cinco capítulos, la película, que incluye tres intermedios, lo que le da la forma de una jornada laboral de nueve a cinco, se sigue a la suegra de Edström, Tayoko, mientras cosecha y recolecta daikon, espinacas japonesas y calabazas de invierno de la tierras de cultivo de la familia mientras también se ocupaba de sus tareas domésticas diarias. En estos pasajes, el trabajo de parto se describe con tranquilidad rutinaria. Aquí, lo común alcanza la monumentalidad a través de la dedicación, por parte de los cineastas, sin duda, que pasaron catorce meses filmando en el lugar de Shiotani, pero sobre todo por parte de Tayoko, uno de los muchos aldeanos (en Shiotani, si no en el gran Japón) realizando tareas mundanas para mantener sus hogares en orden y mantener a sus familias. En manos menores, su vida de penurias, incluida la muerte de su esposo, Junji, podría haber sido utilizada como un dispositivo para provocar lástima, o peor aún, para explotación. En cambio, Winter y Edström utilizan las circunstancias de Tayoko como un marco a través del cual montar un relato suelto del pasado reciente de su sujeto que podría actuar para ella como una forma productiva de duelo.

En pasajes de voz en off adaptados de sus propios diarios, Tayoko habla en varios intervalos de los detalles más prosaicos de la vida: la alimentación y la agricultura, las mañanas y los cambios de estación. En un momento hacia el final del primer capítulo, una visita al médico de Junji resulta en un análisis de sangre preocupante. "Estaba comiendo demasiadas galletas saladas, plátanos y galletas", recita con calma, las palabras ahora pesadas con todo lo que no podían predecir. A medida que la salud de Junji se deteriora, la narrativa se enfoca más estrecha, pasando de escenas bulliciosas de bebida y camaradería a momentos privados de reflexión y conmiseración. En la escena más devastadora de la película, Tayaoko y Junji (interpretados aquí como Kaoru Iwahana) visitan un templo en Kioto, donde recuerdan amorosamente su noviazgo y matrimonio mientras están sentados en un jardín de rocas. "Parece que los árboles están hablando", observa Tayoko mientras su conversación se calma lentamente.



Más que cualquier otra, esta escena ejemplifica lo que Winter ha llamado la "reelaboración topológica de lo real en lo ficticio" de la película. Y si bien la integración de los dos es realmente completa, el uso de sutiles brechas narrativas y técnicas de distanciamiento, como un montaje de fotografías (también publicado en una monografía de 756 páginas adjunta) del pueblo y sus residentes tomadas años antes por Edström, o una escena sin diálogo ambientada en un automóvil en la que una conversación completa entre el hermano de Tayoko y un amigo sobre un soldado de la Segunda Guerra Mundial y su padre muerto se desarrolla en subtítulos, acentúa la construcción de la empresa. (Los espectadores atentos también notarán la aparición de los actores japoneses Ryo Kase y Motoki Masahiro en papeles pequeños, así como la presencia de Winter y Edström en algunas de las escenas de la cena). Es para crédito de sus creadores que ninguna de estas estrategias interrumpa el tono elegíaco de la película y, en cambio, se suma a su poder y belleza como objeto estético y pieza de narración dramática.

Larga pero nunca agotadora, The Works and Days se mueve a un ritmo único para una película de ocho horas. Renunciando en gran medida a la toma larga a favor de una infraestructura más rítmica que recuerda a Pedro Costa, Straub-Huillet y Heinz Emigholz, cineastas que abordan la duración a través de la edición en lugar del evento perflmico, la película calibra el tiempo a través de composiciones expansivas e íntimas que se respiran alternativamente. síncopa sutil con el mundo natural. (Winter estima que la duración promedio de las tomas de la película es de dieciocho segundos). En la banda sonora, sutiles piezas de drones de Tony Conrad, Folke Rabe y Alvin Lucier (entre otros gigantes del canon musical de vanguardia) forman un collage de frecuencias subatómicas, mientras que pasajes extendidos de grabaciones de campo marcan el comienzo de cada capítulo, jugando contra el vacío sin imágenes de una pantalla negra. En su propio diseño, The Works and Days aboga no por un medio de conveniencia y disponibilidad, sino uno de experiencia compartida y recompensas duraderas.



ESQUIRLAS

NATALIA GARAYALDE | 2020 | ARGENTINA | 70 MIN.

por Flavia Dima. Publicado originalmente en Films in Frame

Es posible que un hogar bajo la presión externa de la Historia sea destruido no solo lentamente desde adentro, sino que también puede suceder literalmente en un instante. Ese es el caso de Esquirlas, el debut de la directora argentina Natalia Garayalde, que se centra en los efectos de la devastadora explosión de la fábrica de municiones de Río Tercero en su familia.

Trabajando con imágenes de archivo, Garayalde usa las cintas de video de su familia, que filmó con una cámara comparada poco antes de la tragedia. Lo valioso en este metraje es que contiene los primeros experimentos con la materia del cine de una cineasta en ciernes que en ese momento estaba en su último año de secundaria y que en realidad son, por supuesto, en su mayoría, juegos infantiles construidos junto con su pequeño hermano,

El pasaje de los momentos introductorios de la película, compuesto por fragmentos de películas caseras de una familia idílica (porque, al final, el propósito de tales imágenes es preservar momentos de felicidad doméstica), es abrupto, al igual que la naturaleza de la tragedia que sobreviene. la comunidad: vemos planos de una ciudad destrozada, sus calles entrecruzadas por humanos y perros que corren frenéticamente, sin saber la magnitud de lo que acaba de suceder, ni la de lo que está por venir, mientras el humo y el polvo aún no se ha asentado.

Natalia dispara los efectos de la explosión en su propia casa, una vez que su familia puede regresar, llena de esquirlas rotas y polvo, puertas rotas y agujeros de metralla, pero también sus alrededores; a través de los ojos de una niña, incluso una catástrofe se convierte en un contexto de descubrimientos y aventuras, y su curiosidad lleva a la preservación de las imágenes de una familia y una comunidad que lentamente retoman sus vidas a raíz de un trauma mayor.

Pero se sabe muy bien que tales cosas no son tan fáciles como parecen, especialmente en una ciudad donde se descubren constantemente proyectiles sin explotar, desde las reacciones paranoicas del padre, que cree que el aire está contaminado con fósforo blanco, hasta estados de ansiedad que son palpables incluso en momentos que, al menos hipotéticamente, deberían ser felices (como la ceremonia de graduación de Natalia). Esquirlas transforma un documento accidental en un ensayo respaldado por notas antropológicas sobre el acto de sobrevivir a un desastre.

WOOD AND WATER

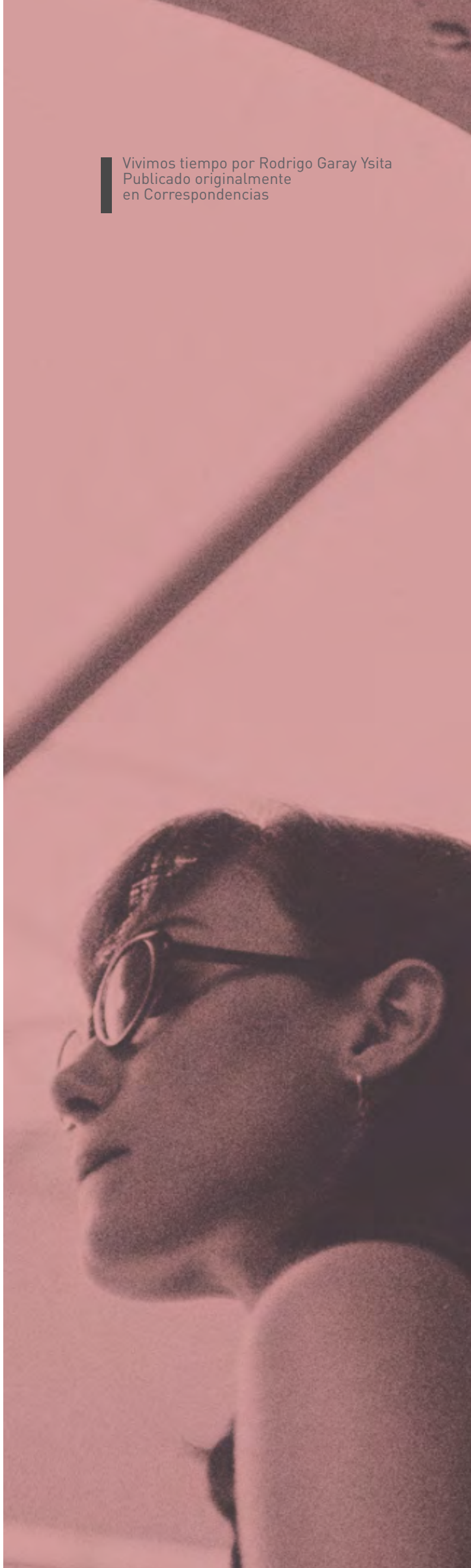
JONAS BAK | 2021 | ALEMANIA, FRANCIA, HONG KONG | 79 MIN.
por Lucrecia Arcos Alcaraz

"Pertenece al agua... Eres una persona noble", le dice a Anke el hombre que le lee la suerte en un puestecito callejero hongkonés. Wood and Water (2021), el primer largometraje de Jonas Bak, narra la historia de Anke, una mujer alemana de la Selva Negra que, después de su último día en la iglesia donde trabaja, decide emprender la decisión de retirarse. Ahora que todos sus hijos viven lejos, todo se acomoda para iniciar, si no la última etapa de su vida, un nuevo comienzo permeado por la soledad y la añoranza de la vida que ya no es. Ante esta especie de duelo, Anke busca reunirse con sus hijos –para conmemorar la nueva etapa y dedicar tiempo al reencuentro y a la unión– en la casa de sus infancias; pero Max, su hijo, no logra llegar debido a que las protestas en Hong Kong no le permiten salir del país.

"Rezo por ser lo suficientemente fuerte para sobrellevar cualquier cosa que me suceda. Jamás rezo para pedir que las cosas no pasen." Así como el viaje simbólico que significa dejar atrás la vida laboral, Anke emprende un viaje a Hong Kong para visitar a su hijo. Filmada en 16 mm, Wood and Water oscila entre la búsqueda de estar en familia y hacer frente a la soledad, entre la ciudad y el bosque, el este y el oeste (Hong Kong y Alemania), la vejez y la juventud. Una madre se adentra a una nueva espiritualidad y halla la posibilidad de, en la soledad, renovar tanto el autodescubrimiento y lo individual, como los vínculos con los seres queridos y aquellos que emergen durante el camino: una joven en un hospital, el conserje de un edificio, un psiquiatra, un hombre que lee la suerte y un activista social. Jonas Bak traça un acercamiento al silencio de la melancolía y la intimidad que supone la vejez, a esta búsqueda de hogar, quizá como forma de conciliación con su propia madre llevada a la ficción, y con el recuerdo de que la felicidad y la tristeza son inherentes a la soledad, al aislamiento, a una madre que envejece, a la vida misma.



Vivimos tiempo por Rodrigo Garay Ysita
Publicado originalmente
en Correspondencias



1. «I'm getting over someone. Do you know what I mean?»

«Quiero decir», explica Alice, «que allá afuera hay alguien que yo amo, pero con quien ya no puedo estar». Ese alguien definitivamente no es Ray, su acompañante en un improvisado viaje de campamento. Y él tampoco quiere nada con Alice. *Friends and Strangers* (James Vaughan, 2021) es una película para darse cuenta de que no nos estamos dando cuenta, porque ya van varios treintañeros que me dicen «Ser soltero es increíble» y la verdad es que yo no les creo nada. Vivimos tiempos solitarios.

Y las personas no hacen más que pasar de largo a Ray. Nada es suyo y nadie lo entiende. Su presencia se identifica como sustituible o indeseable por primera vez cuando Alice le miente para quedarse sola un rato. Estoy cansada, voy a tomar una siesta, ve tú. Cuando él se va, ella sale a caminar al lago. Se encuentra con una niña. En un par de segundos, hay más química y entendimiento entre la pequeña y Alice que entre los amigos acampando juntos. La niña le pregunta por su novio y Alice corrige inmediatamente: «Él no es mi novio». Antes de saber quién es Ray, sabemos quién no es.

Partir de una negativa suena confuso, pero coincide exactamente con las relaciones de Ray y *Friends and Strangers*: no somos, pero aquí estamos. Por solidaridad con el lector, no voy a detallar las veces que desempeñé un cargo laboral que ni siquiera entendía todavía o que fallé en cumplir las expectativas de una relación sin saber cómo llamarla, pero esa acción preventiva, ese reaccionar a ciegas, es lo que Ray no hace. El paradigma social es más rápido que la comprensión de sus participantes: ser antes de reconocerse.

2. «The Queen is blue»

Hasta las separaciones más profundas o los profesionales más fracasados pueden dar risa si se observan desde el ángulo correcto. El ángulo deformante. ¿Qué es? ¿En qué nos transforma? ¿Cómo regreso a lo que era si todo se vuelve extraño? *Friends and Strangers* lo aprovecha, lo reproduce como un punto ciego entre la expectativa y la real pesadilla de la incertidumbre en una situación cualquiera. Si uno no sabe quién es o qué quiere, ya cayó en ella: en la risa que no aparece con el resultado imprevisto de tal o cual premisa, sino que nos señala como imprevistos a nosotros. Voltar a todos lados y notar que los ojos están puestos aquí, en la anomalía. El gag humano.

El ambiente a la David Lynch y el dinamismo contenido en cada plano hacen brotar la sospecha de uno de esos ángulos deformantes en la casa del nuevo empleador de Ray. Después de una presentación incómoda por la torpeza y la impuntualidad del joven videógrafo, lo invitan a esperar en la sala: un cuarto con las paredes repletas de pinturas grotescas e irreverentes: Donald Trump semidesnudo posando en una cama, la Reina Isabel vestida de rosa, con la mirada frenética. Ray no sabe en dónde acaba de meterse. Le presentan a la hija, encargada del proyecto; ella le habla como si lo examinara de pies a cabeza con sus palabras; barriéndolo, como decimos en México. El empleador lo bombardea con preguntas y Ray solo balbucea o responde estupideces. Lo barren de nuevo. Vuelve a la sala y la Reina Isabel está vestida de azul. ¿Ese cuadro no era rosa hace unos minutos? Sin un botón de rewind, nunca vamos a estar seguros, y Ray está quedando como un loco.

¿Dije David Lynch? Esta casa australiana parece una de esas mansiones de Malibú donde ocurren encuentros oscuros en el cine. Ray parece Andrew Garfield en *Under the Silver Lake* (David Robert Mitchell, 2018), Alicia en el País de las Maravillas.

3. «One of those sincere guys»

En su texto para la serie *Appreciations* del Festival Internacional de Cine de Róterdam, Adrian Martin asegura que *Friends and Strangers* es «hasta los talones, una película de Sydney» en contraste con la calidez pasional que supuestamente tiene Melbourne, su ciudad rival. «Todas las relaciones en Sydney (...) son, por lo tanto, furtivas, efímeras, ambiguas».[1] Qué bien resume a tanta gente de mi edad, pensé: romances furtivos, hogares efímeros y situaciones laborales ambiguas. Un día eres fulano, el que se dedica a esto y aquello, amigo de esos y esas, y al otro ya no hay nadie. La identidad comienza a desvanecerse.

Así empieza la fuga dentro de la diégesis, al pedirle explicaciones a un lígüe, ser indiscreto con un amigo o sumirse en el infierno de una casa ajena. *Friends and Strangers* es la farsa de nuestro corazón errante. La puesta en escena de un mundo abierto, del macrocosmos, de las ciudades tan llenas de aire y concreto que se levantan más alto de lo que el individuo va a llegar a ser jamás. La frialdad y el atractivo instagramero de Deragh Campbell, Julian Radlmaier o Martín Rejtman en un Sydney vuelto hormiguero de excéntricos centrífugos, seguros de su camino.

El único que no entiende a dónde va es Ray, si bien encaminado por sus padres y sus amigos, pero prácticamente ingenuo. Cerca de un lago, Alice le confesó a una extraña que su amor estaba perdido, y luego inferimos que el de Ray también, que alguien lo dejó solo. A lo mejor ahí empezó el desfase. Ray es un tipo que atiende a todo menos a lo que está pasando, que anda paso a paso ocultando su debilidad cuando en la delantera ya todos saben de qué está hecho. «Uno de esos tipos sinceros», lo describe una amiga suya, explicando por qué no quiere salir con él.

FUENTES:

[1] Adrian Martin, *Friends and Strangers – What Is It That We're Taking Slow?*, IFFR, 2021. {Revisado en línea por última vez el 05 de febrero de 2021}. [T. de A.].

QUE SERÁ DEL VERANO

Por Eduardo Cruz

IGNACIO CEROI | 2021 | ARGENTINA | 86 MIN.



La película comienza con un accidente y deriva en un juego de supuestos que en el fondo contiene una pregunta sobre la imagen y sus infinitas historias. Su desarrollo se sostiene en fuerzas azarosas y coincidencias, que la llevan de Argentina a Francia y luego a Camerún. Si decidimos entrar en el juego habría que creer lo que Ignacio Cerói, el director, nos cuenta sobre él mismo y también lo que nos cuenta que cuenta un hombre francés con el que intercambia algunos emails. Este registro epistolar se convierte enseguida en una narración a dos voces que acarrea la revelación de más casualidades que, de alguna manera, gravitan entre los motivos detrás la existencia de la película misma.

Al principio de *Que será del verano* (2021), Ignacio Cerói, reconvertido en ficción, llega a Toulouse sin otro objetivo que reunirse con su novia Mariana —que funge también como co-guionista del film— luego que ella se mudara meses atrás para estudiar una maestría en aquella ciudad. Por su parte, un hombre jubilado con cara de llamarse Jean-Pierre pero que dice llamarse Charles y que vive en Montpellier, decide vender su vieja handycam por internet al primer desconocido con el dinero suficiente para pagarla. El destino une al joven argentino enamorado con el solitario viejo francés a través de esta cámara en la que Ignacio encuentra una colección de videos caseros grabados por Charles: testimonios de una vida anterior junto a su segunda esposa y sus tres perros.

Tenemos que creer que es ahí donde la película surge y no antes: en la cámara comprada, en el archivo de video que el dueño anterior olvidó borrar y que, en las manos de Cerói, se vuelve tierra fértil para sembrar historias. Como en la famosa biblioteca de Babel descrita por Borges, el archivo contiene todas las posibilidades y cada video es un lienzo en blanco capaz de reescribir su significado al ritmo que la afilada capacidad narrativa de Cerói le dicte. De esa manera el material se convierte en un relato de aventuras en forma de diario de viaje con reflexiones personales sobre la vida y el amor en primera persona, aunque estén narrando la supuesta historia de alguien más, a quién Ignacio y Mariana nunca conocieron ni conocerán.

Como si de un cadáver exquisito se tratase la película inventa una vida para el hombre con fragmentos de video, reimaginando las imágenes encontradas y haciéndonos creer en su posible contenido. En ese sentido *Que será del verano* se alinea con el tono e interés literario de otros cineastas como Mariano Llinás, León Siminiani, Eric Baudelaire y con los primeros cortometrajes de Isaki Lacuesta, por ejemplo, que hacen de la polisemia inherente a la imagen su materia prima.

Cuando las supuestas cartas de Charles dejan de llegar, la película vuelve a su inicio y el viaje del propio Ignacio también concluye. Las imágenes vuelven a ser discretas, a imaginar menos. En *Que será del verano*, documental y ficción se ponen a prueba, haciéndonos dudar y creer en cada uno al mismo tiempo.

El vestíbulo de un edificio es un lugar de transición, su intención no es la de permanecer sino la de funcionar como espacio de espera, un puente entre el exterior y el interior donde nadie se detiene más que un breve tiempo. Estacionarse contraviene sus principios, sin embargo, de vez en cuando nos obliga a parar, a observar los rostros de aquellos con un destino similar al nuestro. Las miradas se tensan sin saber quién romperá el silencio, quién será el primero en entablar un diálogo inesperado que avanzará con poco control de nuestra parte, dictado por el azar.

The Lobby (2020), de Heinz Emigholz, funciona a primera impresión bajo esa lógica. El cineasta alemán nos “encierra” en varios lobbies a lo largo y ancho de la ciudad de Buenos Aires con un “viejo hombre blanco” (John Erdman), quien, sin reparar en nuestros deseos o anhelos cinematográficos, inicia un diálogo inesperado que avanzará sobre la vida, la muerte y la desmedida preocupación gastada en ambas.

El reto aparenta ser de resistencia, después de todo muchos han pasado por esa situación: una persona de edad mayor decide expresar sus ideas no para dialogar, más bien buscando sentenciar y remarcar en lo posible el olvido en que han caído las costumbres de su mundo. El mismo “viejo hombre blanco” lo deja claro en más de una ocasión, deberíamos estar huyendo de la sala, espantados ante la posibilidad de escucharlo hablar durante poco más de una hora sobre su próxima muerte. Si el juego se profundiza es gracias a las sutiles provocaciones y cuestiones que Emigholz y Erdman ponen sobre la mesa, suficientes para cautivar las pupilas.

Siguiendo una propuesta similar a la presentada en *Streetscapes [DIALOGUE]* (2017), en la que Emigholz y Erdman interpretaban a un cineasta y su compañero de charla mientras discutían sobre la creación artística, la vida y una película (que no es sino la que vemos), *The Lobby* nos fuerza a tomar un lugar en esta conversación existencial que nos lleva a cuestionar nuestro papel como espectadores o la inutilidad de preocuparse respecto a la muerte, ya que ambas están más allá de nuestro control. La muerte llega cuando tenga que hacerlo, como el cine existe aun cuando no cumpla con nuestras preconcepciones sobre lo que debe ser.

En los documentales de aliento arquitectónico y estruc-

turalista firmados por Emigholz —como *Sullivans Banken* (2000) o *Maillarts Brücken* (2001)— la mirada se detiene a la manera de *Wavelength* (Michael Snow, 1967), es forzada a observar y encontrar los detalles, absorber lo que de otra forma escaparía de nuestro fugaz cotidiano. *The Lobby* funciona con un mecanismo similar, pero en lugar de enfrentarnos al paisaje y su estática belleza, somos increpados por un “viejo hombre blanco” (aunque la arquitectura de cada vestíbulo no queda olvidada y es usada para dotar de ritmo a las imágenes) que nos lleva a juzgarnos a nosotros mismos.

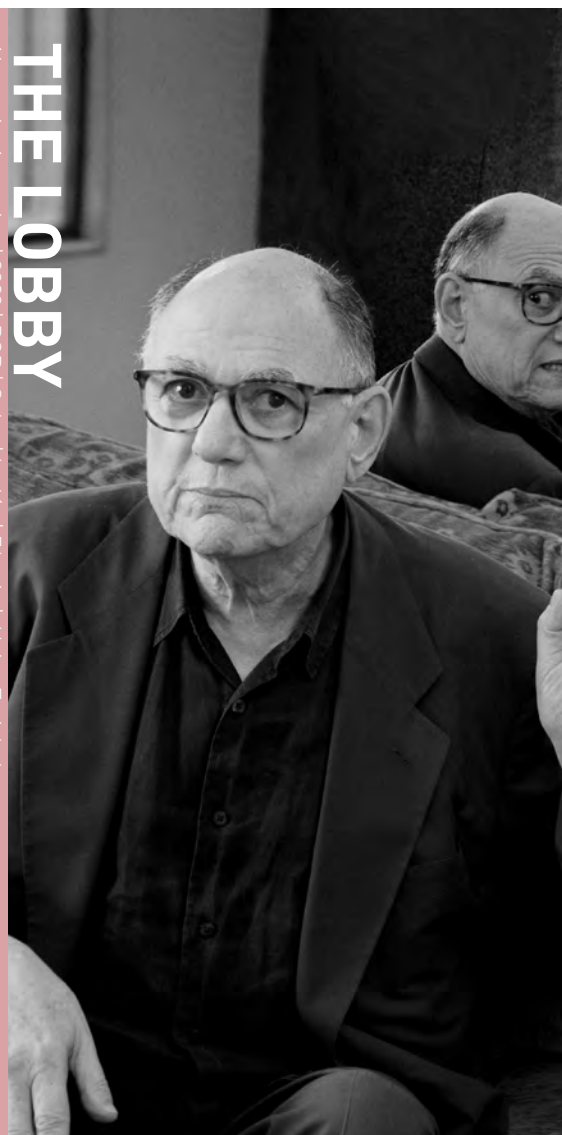
De esta manera la confrontación se vuelve una obligación de pensamiento: ¿qué significará mi muerte? ¿cómo y quién me recordará? La respuesta del personaje de Erdman es contundente por su sencillez, no tenemos el veredicto porque la propia muerte nos impedirá conocerlo. La muerte es el último igualador social y siendo ese el caso, sólo un obsesivo al borde de una neurosis podría preocuparse por ello, que los vivos se ocupen del mundo que habitan casi por inercia cuando sea su turno.

Las mismas expectativas a las que sometemos nuestros días se ponen sobre el cine, una expresión artística relativamente joven viviendo continuamente bajo el yugo de lo que debe ser y no de las posibilidades. Emigholz nos pregunta a través de su protagonista qué esperamos de la ficción, por qué nos dejamos engañar por ella y todavía nos asomamos al espejo detrás de John Erdman esperando encontrar nuestro reflejo, de la misma manera en que asistimos a una proyección con la esperanza de ver reflejada nuestra exacta figura.

El interior de cada encuadre, parece proponer Emigholz, vive en un permanente presente aun cuando sean pasado, posibilitando que su contexto cambie continuamente. Quizá en una butaca alguien vea un emocionante thriller de pensamiento, consumido por saber dónde terminará el discurso del “viejo hombre blanco”; otros tal vez vean una negra comedia sobre la existencia o una elegante prestidigitación fílmica. Mañana otra lectura podría surgir de sus fotogramas.

¿Dónde están los límites de lo cinematográfico? *The Lobby* no pretende responder esa pregunta, pero la invitación a descubrirlos está al otro lado del vestíbulo.

Alemania, Argentina | 2020 | DCP | Color | Inglés | 76 min | Heinz Emigholz





COME HERE

Anocha Suwichakornpong | 2021 | Tailandia | 69 min.

Los trenes no son inocentes. Basta observar el imaginario europeo de la posguerra —de Lanzmann a Godard— para saber que las vías férreas y los carros helados se han convertido en un símbolo inequívoco del viaje a Treblinka, a Bergen-Belsen y, por supuesto, a Auschwitz: nombres universales del exterminio. Pero los imaginarios son construcciones y la universalidad una imposición. El nombre del Paso Hellfire no suele evocar nada porque, hasta donde recuerda la mayoría, la Segunda Guerra Mundial se peleó en Europa, y Europa es el mundo. Las masacres en Manchuria, las torturas de la Unidad 731, las mortíferas construcciones de ferrocarriles en Indochina, son apenas sujeto de algunas películas poco vistas y a menudo grotescas, a excepción, claro, de El puente sobre el río Kwai (The Bridge on the River Kwai, 1957).

Quizá motivada por esta ignorancia, e inspirada por los signos asumidos como absolutos, la tailandesa Anocha Suwichakornpong elige la discreción y la melancolía para explorar este pasado, que se manifiesta hoy en la forma de unas ruinas apenas visibles entre la tierra y el pasto. En Come Here (Jai Jumlong, 2021) unos turistas tailandeses visitan el Paso Hellfire: una sección de la Ferrovía de la Muerte en Birmania donde murieron trabajando 400 prisioneros aliados y asiáticos bajo el sádico cautiverio japonés. Suwichakornpong nunca esclarece nada de esto porque prefiere otras formas de decir; de señalar la desmemoria pero también el devenir de la desgracia en atracción turística.

El primer ejemplo de su lenguaje delicado es el plano con que abre Come Here: Suwichakornpong nos muestra una imagen desde el interior de un tren en movimiento. El sonido hipnótico de las ruedas sobre las vías se acompaña del paisaje, que pareciera moverse al lado del vagón suspendido. De repente se oye el repique de unas herramientas cayendo sobre el metal de las vías hasta ahogar el sonido del viaje: hay fantasmas por ahí regados que se manifiestan en forma de eco, pero es difícil que la audiencia comprenda a qué se refiere el plano. Suwichakornpong pareciera lanzarnos una crítica: si esta fuera una película europea sobre Auschwitz lo entenderíamos todo.

Pero tampoco los protagonistas, nuestros contemporáneos, tienen mucha claridad sobre su entorno. En apariencia son un grupo de actores que llegan al memorial del Paso Hellfire cuando está cerrado y, sin sufrir una desilusión particularmente grande, terminan pasando todo su tiempo en una cabaña, acompañados del flujo placentero de un río. La vida parece encantadora pero pronto se atraviesan imágenes de una mujer escapando. El contraste es perturbador cuando ella se convierte monstruosamente en hombre, sugiriendo así una ignorancia siniestra: la realidad tiene a los protagonistas bajo un asedio que se rehusan a ver, ya sea en los significados de la vía o en lo que parecen alusiones a la migración de refugiados desde Myanmar.

Sutilmente, Suwichakornpong nos habla de los privilegios y sus simulaciones. En un momento de Come Here se nos muestra que la cabaña es sólo un set, y los actores sólo actores. Su realidad es un sueño que, al despertar, continúa en otros lados, como si cada escena fuera un cascarón que se va rompiendo para revelar otro techo. La memoria y la civilización son fantasías frente a la barbarie que continúa, y, para rematar, la vida entera es también una ficción donde nos preguntamos quién nos está soñando a nosotros.

Come Here suscita estas ideas desde el desconcierto que nos genera con agudeza. Viéndola, uno se pregunta, ¿cómo es posible darle coherencia a lo desconocido?, ¿cómo pensar y producir estas imágenes que en su silencio y su ambigüedad aluden a algo específico sin nombrarlo? Al final, Anocha Suwichakornpong nos deja, sobre todo, con el enigma de su propia imaginación.

Alonso Díaz de la Vega

THE THE

LI HONGQI | 2019 | CHINA | 82 MIN.

Seis personajes en una sala platican tensamente, un par de ellos son unos asesinos tras el dueño de casa, mientras que otros dos son mensajeros de algo tan raro como la vida en unas maletas. Por su parte, la pareja que vive en aquel lugar, expone sus puntos de vistas sobre el mundo y la sociedad impávidamente ante lo que los rodea, misma actitud que asumen sus particulares invitados. A través de este escenario, el director chino Li Hongqi evidencia el absurdo de la existencia en el nuevo milenio, y el hecho de que realmente nadie sabe a ciencia cierta que papel ha desempeñado en su vida ni conoce a cabalidad por qué se ha conducido en ella bajo tal o cuales preceptos. Pareciera ser que en el capitalismo tardío todos nos hubiéramos vuelto Gregorio Samsa, quien transformado en escarabajo sólo se preocupa por la posibilidad de llegar tarde a su trabajo, un absurdo que representa perfectamente nuestro andar sonámbulo por la nueva era.

Son teorías, slogans y propagandas las que conforman nuestra actual forma humana nos dice Hongqi, y es a través de éstas que evitamos aceptar el hecho de la pérdida de nuestra humanidad. Hoy más que nunca somos constantemente bombardeados por información que no sólo no nos deja pensar y llegar a nuestras propias conclusiones sobre nuestro entorno, sino que nos ha vuelto temerosos de estar solos con nuestros pensamientos, pues el despropósito de muchas de nuestras acciones diarias se haría patente. La vieja idea de Malebranche, que actualizara Lacan y posteriormente Žižek, la idea de un Gran Otro que media nuestra forma de aprehender el mundo, divino en un inicio, ideológico en nuestro presente. Con base en ello, podría creerse que el realizador vincula este intermediario a China y su sistema de gobierno; sin embargo, no es sólo de su ambiente directo que nos habla, de hecho, no hay nada que nos posicione en un espacio reconocible.

Más bien, la película nos ubica en una zona distópica llena de humor negro y pesimismo filosófico, cuya voluntad es incomodar al espectador global. No se busca la carcajada fácil, sino la reflexión posterior a la sonrisa. Es así que el propio Hongqi renueva una vieja tradición, la del *verfremdungseffekt*, el efecto de extrañamiento del que hablara Brecht y Eisenstein, pero lo hace por medio del dislate, de lo dispartado, no de la contingencia política o la moral social. No son estas dinámicas tan abordadas de lo humano lo que realmente le importa al director chino, pues su obra deja en claro que el problema fundamental de este mundo no es una creación humana sino la propia humanidad, y que mientras nos sigamos escondiendo en una doctrina, un dogma, un ideario, ni siquiera es posible la comunicación entre nosotros.

Por Pablo Jofre



CHANTAL

QUERIDA CHANTAL., NICOLÁS PEREDA | 2021 | ESPAÑA, MÉXICO | 5 MIN.

Por Natalia Durand

QUERIDA

Y yo no sé si aguantaré aquí cuatro semanas.

Aguantaré solamente si escribo. Y de todas formas aquí o en otro lado es igual. Mi vida, no tengo vida. No supe crear una. Así que aquí o en otro lado. Pero en otro lado siempre es mejor. Así que sólo me voy y me vuelvo a ir y regreso desde siempre.

Chantal Akerman, Mi madre ríe

Una carta imaginaria es una carta. *Porque las cartas que no fueron también son.* Nicolás Pereda escribe en el aire a Chantal Akerman: ella quiere rentar la casa en Coyoacán de la hermana del director. Él responde a sus preguntas sobre la distribución del espacio, lo que incluye el alquiler. Habla con Chantal en una carta imaginaria, mientras vemos a su hermana pintora acondicionar la casa que está por rentar.

No sabemos cuáles son las preguntas de Chantal. Las intuimos, por las respuestas-epístola de Nicolás, pero no todas. "Sólo la fragmentación deja ver que no podemos mostrar todo de un mundo", escribió la creadora belga. *Querida Chantal*, es un pequeño homenaje que deja ver *entre*: entre los fragmentos, los

espacios, la memoria y el tiempo. Así como sucede en *Toute une nuit*, *Hotel Monterey*, *La chambre* o cualquiera de sus películas. Para acceder al mundo hay que renunciar a la totalidad: sólo así es posible ver *entre*, como lo hacía Chantal Akerman.

La hermana camina de un lado a otro: barre, ordena, decora la casa. Es Catalina Pereda, la verdadera hermana del director. ¿En su vida, ella se dedica a pintar? Tal vez. Tal vez no. Da igual. Pero resulta más conveniente la boca de una amante de la plástica inmóvil que contiene el tiempo, para poder decir: *el cine supone ponerle un uniforme a un ojo que hasta entonces había ido desnudo.*

Para Pereda, la realidad siempre ha sido tan [poco] importante. La hermana real-hermana inexistente, y todas sus variaciones, contienen un gesto distintivo de sus películas: documental vestido de ficción (¿o ficción vestida de documental?) que precisamente por jugar a la inventiva, revelan verdad.

Querida Chantal, tú que te mudabas una y otra vez sin encontrar tu lugar: a esta casa puedes llegar, aunque sea para volverte a ir. El cine es una casa.

El cine contemporáneo en general, aunque con mayor profundidad aquel fuera de los circuitos comerciales, experimenta un proceso en el que las reglamentaciones tradicionales han perdido su autoridad, surgiendo nuevas estéticas influenciadas por lo que la hipermodernidad tecnológica ha significado para las normas sociales. No obstante, una vez exploradas y explotadas gran parte de las posibilidades otorgadas por las herramientas digitales, muchos artistas han vuelto su mirada hacia las viejas tecnologías, reinterpretando las estéticas y lenguajes de nuestro pasado reciente desde una nueva óptica. En este contexto, la mixtura de medios audiovisuales ha impregnado las conciencias de los nuevos directores y directoras desde su niñez, acaecida las últimas décadas del siglo pasado, quienes se han apropiado orgánicamente de múltiples narrativas.

En esa miríada de procederes diversos, actualmente son las formas desarrolladas por los videojuegos de consolas y computadoras obsoletas las preferidas, pues su reciente omnipresencia ha evidenciado tanto la influencia del cine en ellos como lo que ellos pueden aportar al séptimo arte. Esta correspondencia se convierte en algo nuevo en manos de artistas como Jonathan Davies y el colectivo Omnes Films, quienes desafían de esta forma la carrera sin fin de la novedad tecnológica que caracteriza nuestra cultura consumista. Es así que su segunda película, *Topology of Sirens*, desde su título nos habla de ese encanto por el pasado, por aquello que consideramos mítico, en conjunción con la ciencia que ocupamos para aprehenderlo. Con esa filosofía se nos cuenta la historia de Cas, una joven música que se muda

a la casa de su difunta tía en un pequeño poblado cerca de Los Ángeles. Allí encuentra un Hurdy Gurdy de siglos atrás, instrumento europeo que esconde unos mini cassettes con inscripciones misteriosas. Este hecho es el detonante para que Cas se embarque en una odisea física y espiritual en la búsqueda de sus orígenes, búsqueda aprovechada por el film para unir el amor por el cine con el amor por la música y los viejos juegos de PC. Dicha correspondencia la encontramos principalmente en la cualidad inmersiva que alcanza la película, equiparable a las aventuras gráficas de antaño, contadas mediante planos generales y una banda sonora inmensamente atrapante en su monotonía.

En su viaje, la protagonista se relaciona con músicas que graban en equipos análogos e iluminan su estudio con velas, con programadores de televisión que siguen transmitiendo desde un reproductor de VHS, o con un sentido ritual que debe descubrir en su interior para avanzar en su viaje de descubrimiento. De esta forma, el alimento de la nostalgia que invade mucho de nuestra época está directamente basado en tecnología en desuso, ligada a las diferentes formas de creación y comunicación del ser humano. En nuestros tiempos, pareciera decirnos Davies, la nostalgia ya no es únicamente una emoción individual, sino un deseo colectivo por una era percibida como más simple e inocente, basta echar un vistazo a la cartelera de cualquier sala de cine o servicio de streaming para confirmarlo. Un anhelo por los viejos medios del pasado, por un tiempo sin la cultura de los medios de hoy, y por una relación más cercana entre la naturaleza y la humanidad con sus creaciones.

TOPOLOGY OF SIRENS

Por Pablo Jofre

JONATHAN DAVIES | 2021 | EUA | 106 MIN





NO SON HORAS DE OLVIDAR

DAVID CASTAÑÓN | 2020 | CHILE, MÉXICO | 73 MIN

por Pablo Orube

En buena medida la fuerza y el atractivo del Arte radican en que es capaz de convencernos de una mentira, quizá la más bella de todas, a saber, que la muerte puede conjurarse y el tiempo ser descarrilado de su implacable marcha. Unos versos de Gabriela Mistral o un primer plano de Bresson son el eco que resuena fuera del tiempo y les habla a todos, propios y extraños, de esa puerta en la realidad donde departimos con los dioses, donde recordamos con Platón que somos eternos. El auge que ha tenido el cine documental pareciera haber obnubilado a los directores noveles hasta hacerlos privilegiar la anécdota y la inmediatas por encima del relato; reportajes en lugar exploraciones de la condición humana; historias basadas en hechos reales en lugar de hechos que generan realidades aparte.

Por fortuna el filme de David Castañón *"No son horas de olvidar"* (2020) no se conforma con ser sólo un documental y se convierte en un artefacto que, con toda la intensidad etimológica del término, es arte vuelto acción, estética interior transmutada en secuencia. Al registrar el proceso de la enfermedad de su abuela y de cómo su abuelo la acompaña en ese tránsito hace una reflexión sobre la existencia y lo efímero de su naturaleza. Juana Ramos (abuela de Castañón) reside en un asilo y ha sido diagnosticada con Alzheimer, su esposo, Jorge "Negrito" Osorio, la visita y trata de ayudarla a mantener lo más posible su memoria, que es su conciencia y, quizá, su asidero en la realidad. El proceso de deterioro mental a penas se intuye al inicio de la cinta, sólo un poco de confusión, los recuerdos se atrasan, pero terminan llegando; las imágenes de la interacción en el asilo se yuxtaponen a las de las cintas familiares del pasado juntos, de la juventud en Chile y del exilio en México.

nunca parece poder despertar. Como dice la misma Juanita "hay cosas que es mejor olvidar y hay otras que, aunque uno no quiera, se terminan quedando, zumbando en la mente", como las dictaduras, los desaparecidos, las injusticias. Estas palabras pesan más sobre todo por el drama que se despliega ante nuestros ojos, una mujer que se va desvaneciendo, como sus recuerdos, ¿quién quedará cuando éstos se hayan ido?, el Negrito dice que sigue siendo ella físicamente pero mentalmente habita de forma progresiva "en su memoria más remota". Así Juanita continúa olvidando, pero un acontecimiento de enorme belleza la trae de vuelta a la realidad, al tiempo nuestro, el de la existencia consciente; Jorge le pone en un altavoz el tango "Volver" interpretado por Gardel y de pronto vuelve a ser ella y canta y baila como si nunca se hubiera ido. Oliver Sacks, célebre neurólogo y escritor, hizo sus últimos hallazgos sobre la mente humana utilizando música para traer de vuelta a la conciencia a personas en etapas avanzadas de demencia, el efecto era momentáneo pero significativo.

La cinta concluye con una nota inesperada y triste. Por fin, el tan anhelado viaje de regreso a Chile se realiza, el objetivo es detonar la memoria de Juanita con los paisajes de su juventud; sin embargo, ese viaje también es el fin de otra parte de su historia, que no describiré aquí pero sí reconozco el tino y la sensibilidad con los que Daniel Castañón supo plasmarlo. Trágica condición la del ser humano, por un lado, frágil y fugaz y por otro inmenso y eterno, por fortuna existe el Arte para recordarnos que éstas dos caras de la humanidad son una y la misma cosa, venturosamente está *"No son horas de olvidar"* para señalarnos esa verdad, aunque se disfrace de mentira.

PRELUDIO A COLÓN

FLORENCE MALFATTO | 2020 | FRANCIA, MÉXICO | 88 MIN

por Natalia Durand

¿Cómo se vestía la tierra americana antes de que llegaran los españoles? ¿Cómo se escuchaba, de qué color era? Setenta millones de personas vivían aquí antes de la conquista. Un siglo y medio después, apenas tres millones y medio. Fue una masacre no sólo de personas, sino de formas de habitar y pensar el cosmos.

Las regiones P'urhépecha y Mazahua están marcadas por la violencia de la colonización. Guardan una historia hoy desaparecida. Pero hay restos de esa vida anterior. ¿Cómo se filma el pasado desde el presente? Cada espacio singular contiene todas las capas geológicas, políticas y antropológicas que lo han atravesado. Por eso si la historia está contenida en los lugares, atenderla se trata de un asunto de percepción. Tal vez basta con pegar el oído, fijar la vista para que asome aquello negado y que también allí está, resistiendo y re-existiendo.

Ése el ejercicio de Florence Malfatto: no se trata de recrear ningún instante previo a la conquista, sino de escuchar el tiempo propio de esas regiones y las capas que lo habitan. Contra la reinante tiranía del sentido, esta película se opone a la lengua de los semiólogos. En vez de ella propone la escucha de lo indeterminado: planos fijos del territorio, imágenes de archivo sobre la resistencia, una peregrinación atemporal. Indefinición en vez de transparencia. Imágenes, figuras y cuerpos que se diluyen. ¿Sino cómo hablar de la ausencia, de la desaparición de un territorio? Sólo así, ejecutando la propia

ausencia: de sentido, de claridad. Devenir-irreconocible como clarividencia de la imaginación, como la única escucha posible para enfrentar el-todo-ya-codificado imperante. Afirmar una experiencia perceptual en vez de un sentido es una postura estética, y sobre todo, ética y política.

Preludio a Colón deja entrever que desde abajo de la tierra surgen voces, sonidos que hablan de otro tiempo. Realizada en colaboración con el músico Samuel Cedillo, la materia sonora de la película también habla una lengua ilegible: una voz que lee fragmentos de la *Relación de Michoacán*, coros con múltiples voces encimadas, un ejército de chirimías; quién sabe qué tantos instrumentos y objetos. Es la superposición de sonidos que difuminan su identidad diferencial para convertirse en una nueva masa, amorfa, también irreconocible. El trabajo de Cedillo inventa (cada ocasión, una vez más) la potencia del sonido a partir de su desarticulación, para así abrir camino hacia una vivencia absolutamente otra. Porque el sonido no está supeditado a la imagen: es un espacio de creación que funciona como contrapunto para la mirada. Al experimentar estas imágenes y estos sonidos lo que aparece es el cuerpo entero, ya no sólo el ojo. Es la potencia del desconcierto.

Hay en *Preludio a Colón* el primer atisbo de algo que se avecina. Porque un preludio es un anuncio, el aviso de un comienzo. Es el principio de la desaparición de un mundo.



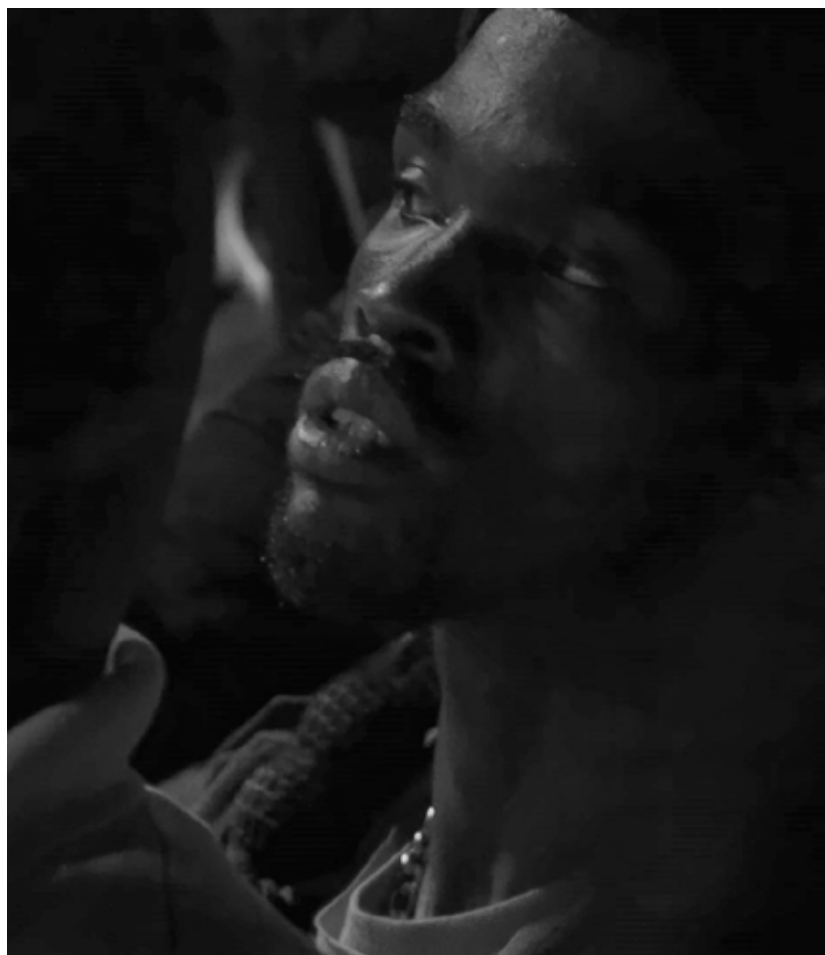
BOROM TAXI.

ARGENTINA | 2021 | DCP | COLOR | WÓLOF, ESPAÑOL | 61 MIN | ANDRÉS GUERBEROFF

Una de las herencias de la globalización fue incluir en la idiosincrasia de la sociedad la idea de un mundo sin fronteras, con gente de todos los rincones del planeta emprendiendo viajes sólo interrumpidos por el cansancio o la falta de voluntad. En principio esa fue la idea, la realidad que se cristalizó fue la de la circulación de enormes sectores de la población obligados por las guerras, la depredación corporativa y la pobreza. El perfil étnico se vio progresivamente modificado por este flujo constante de personas desde Asia y África hasta el Norte de Europa y de Sudamérica hasta los Estados Unidos y Canadá; e incluso, en tiempos recientes, hacia otras regiones como Italia y España en Europa y Brasil, Argentina y México en América.

El caso argentino es abordado por Andrés Guerberoff en Borom Taxi y muestra el submundo de Buenos Aires donde la migración africana intenta sobrevivir en la época de la desglobalización. Mountakha es el protagonista, conductor de camiones en su natal Senegal, se gana la vida en el comercio informal, vendiendo bisutería y gafas chinas. Su presencia como la de sus compatriotas pasa desapercibida para los bonaerenses, es como si habitaran una realidad alterna y el contacto se da sólo de manera superficial y furtiva. El contraste entre la visión que tiene Mountakha del mundo, que ve poblado de deidades y operado por fuerzas sobrenaturales, y la realidad de la modernidad regida por las redes sociales y las leyes del mercado es revelador; sobre todo en la escena donde va a buscar trabajo a una oficina del consulado senegalés y el funcionario le dice: "en el país de los blancos el trabajo lo encuentras en internet y si el Dios quiere lo tendrás". Cuando la necesidad apremia Dios puede manifestarse hasta en el wifi.

Mountakha vive desgarrado entre dos mundos el del guetto y el de la civilización, el de su familia (cuya esposa progresivamente molesta con su ausencia termina por darle ultimátums) y la comunidad en la que intenta integrarse en su calidad de marginado. Guerberoff se reserva el papel de testigo, así parece que la vida del protagonista se desenvuelve ante nuestros ojos, somos espectadores de sus esperanzas y sus desilusiones, mientras camina por el distópico submundo de Buenos Aires. Borom Taxi es de alguna manera la cristalización de la urbe derruida por el futuro y poblada por una babel racial que anticipó la cinta Blade Runner (R. Scott, 1982) y al igual que en esa Los Ángeles hipotética sus habitantes apenas se distinguen de las máquinas. ¿Cuántos test de Turing se necesitarán para encontrar un asomo de empatía en la ciudad que nos presenta Guerberoff? El destino nos alcanzó y nos pasó de largo.



LA CHICA Y LA ARAÑA

SUIZA | 2021 | DCP | COLOR | ALEMÁN | 98MIN | RAMON, SILVAN ZÜRCHER

¿Porqué hay algo, en lugar de nada?

No van más de cuarenta segundos, un mapa, un taladro, una nuca y zas! : de la nada, como atrapada a medio vuelo, mujer joven B (Henriette Confurius) ha sido frenada en seco como si un gnomo la hubiera atacado con ese eslogan filosófico de aparador (¿porqué hay algo, en lugar de nada?). Cuarenta segundos de créditos, una ventana y una frase musical de neorealismo repatriado y hipsterizado y zas! : ahí está golpeada ahora también mujer joven A (Liliana Amuat) por nuestra efeméride filosófica (¿porqué hay algo, en lugar de nada?). Otra nuca, una escalera, tres espaldas después y zas! : Viejo perro A (no ha sido revelado el nombre del intérprete) ha sido alcanzado también por el terrible síndrome de hipnosis existencial (¿porqué hay algo, en lugar de nada?). A ellos se unirán la Tía A, la rajadura accidental sobre la mesa Z, el guapo desabrido I, la curita ensangrentada M, el termo P, la infanta T, la colilla S.

Como en el ya clásico meme del hámster existencial (), las

películas de los hermanos Zurcher parecen a veces un inventario de personas (sí, todo son personas) que son repentinamente (y repetidamente) alcanzados por la pathos de la vida mientras el mundo a su alrededor (del que cada uno de ellos es alternadamente parte y excepción, espectáculo y espectador) baila en un entramado interminable de coincidencias y desfases, continuidades y discontinuidades.

Si hay algo particularmente valioso, entonces, de estas películas afectadas y manieristas, entregadas (tal vez con demasiada facilidad) a su propia idiosincrasia, es que parecen un manual de uso para una nueva ontología del mundo en donde todo es un tú, y nada es un eso. El gozo resultante no será sólo porque una ontología plana (sin jerarquías) es presentada, dentro de la que todo tipo de gente es admitida (sean señoras o ventanas), sino que nos ofrece también el lenguaje para articularla: no basta con decir con pompa y gracia "es tan profunda una señora como una ventana", sino que hay que ver cómo una señora que es tan profunda como una ventana puede existir al mismo tiempo que una ventana que es tan profunda como una señora: cómo producimos una imagen del mundo que permita realmente la coexistencia de "tús" (y "yos") tomados como tales: es decir, de los "otros radicales" y radicalmente aceptados y tomados como otros.

Cuando se nos dice que los otros son "otros", no se nos dice cómo relacionarnos con ellos más que como mantra pasguato de un libro de autoayuda (que tenemos que colgar encima de la cama). Pero ¿cómo no asimilar al otro en nuestra relación con él? ¿Cómo no ver al otro sólo como un espejo de nosotros mismos, sino como algo (alguien) que infinitamente se nos escapa? ¿Cómo hacemos que el otro nos conmueva por todo lo que hay en él que no somos nosotros mismos?

En el límpido desfile de personas entregadas a su propia contemplación (a la vez fascinación, terror, alegría, tristeza, gozo), rodeadas por vistas parciales de otras cosas-personas (que cruzan, se mueven o hablan, se conectan o se postulan a sí mismas para tomar centro de cuadro poco después), el cine de los hermanos Zurcher parece enseñarnos a romper la plana quietud del agua para recordarnos que el espejo es en realidad lago profundo y vasto: para recordarnos pues que el mundo no es tanto espejo, como maravilloso pozo sin fondo que se anuncia desde la superficie. Para enseñarnos, al mismo tiempo, cómo eso "otro" puede permanecer otro y a la vez continuar en constante relación. Cómo lo otro puede pertenecerse a sí mismo y a la vez pertenecer al mundo ("algunos niños se sentaron muy cerca de mí en el parque –dirá Mujer Joven A con grata fascinación– como si yo les perteneciera"):

Así, cada toma de la Chica y la Araña parece simultáneamente centrípeta y centrífuga. La persona a cuadro es un pozo en el que hundimos y a la vez el mundo a su alrededor nos jala de nuevo a la superficie y nos reconecta, haciendo así esa cosa que el cine hace tan maravillosamente de permitir la coexistencia (y codependencia) de cosas que hemos aprendido a entender como contradictorias: hacia adentro y hacia afuera, continuo y discontinuo, pertenencia e independencia, profundidad y superficie.

UN MONDE FLOTTANT

FRANCIA | 2021 | DCP | COLOR | 56 MIN | JEAN-CLAUDE ROUSSEAU

La estética de la impermanencia

Viviendo sólo el momento presente, entregándose completamente a la contemplación de la luna, la nieve, los cerezos en flor y las hojas de arce... flotar indiferente por la perspectiva de pobreza... como una calabaza arrastrada por la corriente del río: es a esto que se llama el mundo flotante.

Asai Ryōi, Ukiyo Monogatari, hacia 1661.

Un monde flottant (Un mundo flotante, 2021), del cineasta francés Jean-Claude Rousseau, tiene como punto de partida la acepción moderna del concepto nipón de "ukiyo" ("mundo flotante"), precisada por el escritor Asai Ryōi en su novela Ukiyo Monogatari (Historias de un mundo flotante), publicada hacia 1661. Marcando la transición del ukiyo budista a la distinta interpretación de esa noción en el Período Edo (1603-1868), Ukiyo Monogatari constituye un punto de ruptura en la cosmovisión, la cultura y la literatura japonesas. Si el ukiyo describe la transitoriedad del mundo y la impermanencia de sus elementos, la definición moderna se aparta de la acepción budista, según la cual el individuo debería enfocarse en la espiritualidad y en las vidas por venir. Inversamente, la definición de Asai Ryōi del término encoraja al lector a entregarse "completamente" a los placeres de la vida, "como una calabaza arrastrada por la corriente del río" en un "mundo flotante". La película de Rousseau procura conferir una expresión formal al significado moderno del concepto de "ukiyo" a través de una estética de la impermanencia que también se imbrica en la tradición pictórica del ukiyo-e, las pinturas del mundo flotante —del cotidiano y del goce—, técnica de estampa japonesa que remonta al siglo XVII.

Tras Arrière-saison (2016) y Si loin, si proche (2016), Un monde flottant es la tercera película filmada por Rousseau, director de Les Antiquités de Rome (1989) y de La Vallée close (1995), en Japón. Al dialogar con la acepción moderna del concepto de "ukiyo" y la tradición pictórica del ukiyo-e, Un monde flottant se deja permea por la tensión dialéctica entre cotidianidad y transcendencia zen que estructura la cosmovisión y la cultura japonesas. Esa tensión adquiere una primera expresión formal en el trabajo de la duración y, más precisamente, en la alternancia entre largas escenas contemplativas —evocaciones de Ukiyo Monogatari, asimismo que de la pintura paisajista japonesa (Hiroshige y Hokusai), género que señala el fin del ukiyo-e tradicional— y planos rápidos, huidizos, ciertos de ellos en movimiento, que sirven para entrelazar los espacios exteriores e interiores, a la vez que el hemisferio del observado y el lugar (y la posición) del observador. El intertítulo de apertura de Un monde flottant —su único intertítulo aparte de aquél que contiene el título— alude a esa alternancia: "esquisses, croquis" ("esbozos, bocetos"), actos de mirada entre la contemplación, la transición y la incompletud. A parte de señalar un devenir pictórico del cine (o, más precisamente, del vídeo, dispositivo que Rousseau utiliza desde el 2002) y un devenir cinematográfico de la pintura, estos aspectos son constitutivos de la estética de la impermanencia —y del inacabamiento— de Un monde flottant.

Un conjunto de tensiones dialécticas atraviesa Un monde flottant, contribuyendo a un notable equilibrio entre fondo y forma, en línea con las tradiciones literarias y artísticas japonesas referidas anteriormente. De esta manera, si, a lo largo de la película, diferentes personajes realizan esbozos y bocetos (escritos, dibujos), la estética de la impermanencia —y del inacabamiento— adquiere una segunda expresión formal en la tensión entre repetición y diferencia. La estructura narrativa conforma un mosaico de elementos visuales y sonoros intercambiables y flotantes. En otras palabras, no sólo la estructura narrativa asienta en la repetición de planos (el plano de una joven escribiendo en el metro de superficie, por ejemplo), como la cronología de los elementos visuales y sonoros es desordenada. La no-ordenación cronológica, trastocando la relación causal entre anterioridad y posteriori-

compleja la relación entre todo y parte. Este principio que apunta a la concepción cíclica del tiempo de la cosmovisión y la cultura niponas instaura la diferencia como elemento diegético y hace visible, una vez más, la lógica de inacabamiento.

La influencia del cine de Ozu, que Rousseau descubre en Nueva York, en los años setenta, juntamente con el cine experimental estadounidense, es notoria en Un monde flottant. De esta manera, a parte de los planos fijos y la frontalidad bidimensional, así como de la altura de la cámara en ciertas secuencias, se destaca un acercamiento a la estética de la impermanencia como estética del vacío. Si la filmografía de Ozu da cuenta de la tensión entre tradición y modernidad característica del Japón moderno y, sobre todo, del período de la posguerra, José Moure considera que la estética del cineasta nipón integra la noción de vacío como figura de la no-evidencia de lo real o, en otras palabras, como procedimiento de figuración de una trascendencia que escaparía a la representación. En la línea de Ozu (y del ukiyo-e), Un monde flottant nos ofrece una figuración trascendental y no-naturalista del cotidiano, apoyada en un trabajo del vacío. Además de los tiempos muertos, rigurosamente controlados, las elipses y los intersticios narrativos (los planos negros intervalares que funcionan como separadores narrativos), proliferan también planos vacíos que propician una integración de la experiencia cotidiana en una temporalidad trascendental. Dos planos en particular, repetidos a lo largo de la narrativa, entablan un diálogo intertextual con la obra de Ozu: el plano de las pantuflas y el de las personas sentadas en un frontispicio frente al mar, citas de Tōkyō Monogatari (1953).

La incorporación formal de elementos de la cosmovisión y la cultura japonesas aleja el riesgo de exotización. El peligro de exotización es, además, contrarrestado gracias a la problematización del lugar de enunciación del cineasta. Así, en línea con su filmografía anterior, Rousseau no sólo se coloca en escena, como también desdobra su posición enunciativa a través de dos personajes: el crítico de cine Daisuke Akasa y el cineasta Hiroatsu Suzuki. Ese desdoblamiento narrativo engendra un encadenamiento de miradas —particularmente importante en la escena, repetida varias veces a lo largo de la película, en la que Suzuki mira a través de la ventana de un bar en la cual se refleja el cuerpo de Rousseau, el filmeur—, mecanismo que visa escrutar el lugar de enunciación o la posición de una mirada europea (como, antes, las de Yann Le Masson, Bénie Deswarte, Chris Marker y Wim Wenders, entre otros) sobre el mundo nipón. Sin embargo, el desdoblamiento enunciativo coloca también la película en un devenir ficcional —o en un devenir fabulativo. La indeterminación dialéctica entre los sistemas de representación del documental (la documentación accidental de un sismo, por ejemplo) y de la ficción (los procedimientos y figuras autorreflexivos de puesta en escena, como el paraguas olvidado en el cuarto de hotel) es, en efecto, otra de las tensiones que atraviesan Un monde flottant.

Un monde flottant problematiza a múltiples niveles los contenidos-formas cinematográficos hegemónicos. Los planos de "percepción panorámica", filmados a través de vehículos en movimiento, evocan la teoría (y la praxis) del paisaje, el fūkeiron, de Masao Adachi, desvinculando Un monde flottant de los modos hegemónicos de representación del paisaje. A esa desvinculación contribuye también la ecología sónica y figurativa entre los elementos humanos, vegetales, animales y minerales que anima la película. Un monde flottant constituye un delicado ejercicio de formalización de una estética de la impermanencia y del inacabamiento, en línea con los presupuestos de la cosmovisión y la cultura japonesas.

Raquel Schefer



Director artístico
Claudio Zilleruelo Acra

Productor ejecutivo
Salvador Corrales Ayala

Programadores
Pedro Emilio Segura
Claudio Zilleruelo Acra

Coordinación de programación
Alejandro Aguilar Escamilla
Alejandro Guajardo Murrieta

Coordinación general
Jonathan Martell Becerra
Alejandro Guajardo Murrieta

Comité de selección cortometrajes
Claudio Zilleruelo Acra
Alejandro Guajardo Murrieta
Pedro Emilio Segura
Alejandro Aguilar Escamilla

Coordinación de contenidos, catálogo y gaceta.
Jonathan Martell Becerra
Alejandro Guajardo Murrieta

Difusión, comunicación y promoción
Helen Ortiz

Relaciones Públicas
Ariadne Salomón

Webmaster
Roberto Solorio
José Manuel Cruz

Directora de arte
Alexa Chávez

Departamento de diseño
Arturo Cortés
Carmen Finol
Nicole Charreire
Erick Arenas

Insitu
Jorge Dávila

Coordinación Extensión del Canvas
Majo Luna
Cristóbal Jongitud

Reseñas y redacción
Pedro Emilio Segura
Flavia Dima
Rodrigo Garay
Alonso Díaz de la Vega
Pablo Jofre
Lucrecia Martel
Rafael Paz
Jorge Negrete
Natalia Durand
Eduardo Cruz
Jordan Cronk
Nicolas Ruiz
Facundo Torrieri
Claudio Zilleruelo Acra
Raquel Schefer
Gabriel Herrera

Producción
Helen Ortiz

Prensa
Julio Durán

Producción audiovisual y fotografía
AIMA UC:
Rafael Anaya
Jennifer Estrada
Ixnic Kasiopea
Alfonso Soto
Armando Rosales

Coordinación de logística e invitados
Mara Toledo
Yumkinil Ramírez Abarca

Proyecciones
Juan Vázquez Colmenares
Mauricio Garduño
Ramón Ramírez
David Terrazas
Juan Carlos Hernández

Contenidos redes sociales
Pedro Emilio Segura

Redes sociales
Alejandro Altamirano
Rosalba Hernández
Melissa Amor
Mauricio Aguilar

UC Records
Ramón Ramírez
Traducciones y subtítulo electrónico
Say The Same Subtitles
Azucena Benavides
Francisco García

Traducciones y subtítulo electrónico
Say The Same Subtitles
Azucena Benavides
Francisco García

Traducciones
Eloy Camacho
Saúl Rubio

Materiales y post
Elix Monsanto

Contenidos catálogo y web
Majo Luna
Cristóbal Jongitud
Coordinación sedes y atención a invitados
Betzy Sandoval
Christopher Lee Alcántara Salazar
Désirée Estrada
Elisa Alejandra González de Cosío
Gabriela Vega Hurtado
Juan Carlos Tapia Soriano

Exposición de Carteles Nuevo Horizonte y Más Allá del Canvas
Curaduría, Alejandra Acosta
Fernanda Montesinos
Marifer García
Život Rui
Grecia Ginnette
Victor Tenorio
Edgar Toad
Yumkinil Ramírez

Escultor transmutación del canvas
Antonio Pimentel

Jurado Young Canvas

Staff
Héctor Martínez
Joaquín Martínez
Carlos Martínez
Felipe Martínez
Oscar Martínez



ORGANIZADO por:
 Universidad de la Comunicación

SEDES



SEDES VIRTUALES



ALIADOS INSTITUCIONALES



HOTEL SEDE OFICIAL



I CONDESA | POLANCO | WTC

ALIADOS



MEDIOS



PRO CINE

Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México

FOMENTAMOS EL ACCESO AL ARTE Y LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA

- Convocatorias de apoyo a la producción, postproducción, investigación y difusión del cine.
- Capacitación y formación cinematográfica.
- Circuito de exhibición de cine nacional.
- Autocineas y funciones al aire libre.
- Red de cineclubes en la Ciudad de México.
- Cartografía de espacios alternativos de exhibición.
- Alfabetización audiovisual en Educación media superior.
- Producciones audiovisuales para medios de comunicación.
- Talleres de producción audiovisual comunitaria.

CINE DE LA CIUDAD

#CapitalCinematograficaDeLaCiudad #BisonteBBQ
 @procine.cdmx.gob.mx /procineoficial @procine_oficial ProcineCDMXOficial

CIUDAD DE MÉXICO
 Y DE BERRIOES



BISONTE BBQ
 smokehouse

@bisontebbq f BisonteBBQSmokehouse

SONORIZAMOS LA GRANDEZA DE TUS PENSAMIENTOS

ZVOOK

HACEMOS DISEÑO DE AUDIO PARA CINE

www.zvook.com.mx @zvookmx

Vuelve a vivir La Magia Del Cine.



Para el festival

Cinemex
 la magia del cine.

EL PARNITA
 Cocina de recetas

TEL: 52 64 75 51

AV. YUCATAN, NO. 84
 COL. ROMA NORTE, C.P. 06700
 CDMX

WWW.ELPARNITA.COM

ELPARNITA EL-PARNITA

MÁS QUE UN CINE MÁS QUE UN CINE MÁS QUE UN CINE MÁS QUE UN CINE MÁS QUE UN CINE

CULTURA NACIONAL CINETECA



LICENCIATURAS

CINE | ANIMACIÓN
 PUBLICIDAD | PERIODISMO
 COMUNICACIÓN VISUAL
 COMUNICACIÓN SOCIAL
 COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL
 COMUNICACIÓN Y GESTIÓN DE LA CULTURA Y LAS ARTES
 MERCADOTECNIA Y ANÁLISIS DEL CONSUMIDOR

7 MAESTRÍAS

2 ESPECIALIDADES

Universidad de la Comunicación CREE EN TUS IDEAS

FORMAMOS GENTE QUE CREE EN LO QUE CREA

SOY UC

ZACATECAS 120, COL. ROMA WWW.UC.EDU.MX TEL: 5265 2220 | 2223





Universidad
de la Comunicación

CREE
EN TUS IDEAS

FORMAMOS GENTE
QUE CREE
EN LO QUE CREA

LICENCIATURA EN CINE

www.uc.edu.mx

Zacatecas 120, Col. Roma Tel: 5265 2220 o 2223

admisiones@uc.edu.mx

[@UC_Oficial](https://twitter.com/UC_Oficial) [f UCoficial](https://www.facebook.com/UCoficial)