

MAYO 2020 Nº93 (144)

www.caimanediciones.es

caimán

cuadernosdecine

EDICIÓN DIGITAL

BACURAU

KLEBER MENDONÇA FILHO Y JULIANO DORNELLES

3,49 EUROS



UN COUTEAU DANS LE COEUR / MANNY FARBER / PODCASTS DE SERIES TV / ESPECIAL BANDAS SONORAS



SUMARIO

MAYO 2020 N° 93 (144)

6. RÁFAGAS

Reportajes / Festivales / Ciclos / Breves

Proyecto Residencias / Academia de Cine *Jara Yáñez*
Hacer cine durante la pandemia *Andrea Morán Ferrés*

Firmas

11. La poesía nos salvará *Stephanie Zacharek*
13. El amor en tiempos del coronavirus *Jean-Michel Frodon*

18. FOCOS

FRANKIE

Crítica *Jaime Pena*
Todo comenzó por el fin *Enric Albero*

UN COUTEAU DANS LE COEUR (Knife + Heart)

Crítica *Carlos Losilla*
Cinefilia y deseo *Felipe Rodríguez Torres*

BACURAU

Entrevista Kleber Mendonça Filho *Violeta Kovacsics*

31. LO VIEJO Y LO NUEVO

El cero y el infinito *Santos Zunzunegui*

32. HISTORIA(S) DEL CINE

GRANDES NOMBRES DE LA CRÍTICA (8)

Manny Farber *Carlos Losilla*

ITINERARIOS POR LA HISTORIA DEL CINE (1)

El cine africano *Javier H. Estrada*

WOMEN MAKE FILM *Violeta Kovacsics*

44. INFORMES

Podcasts de series TV *Andrea Morán Ferrés*

64. MEDIATECA

DVD / Blu-ray

Libros

66. ESPECIAL BANDAS SONORAS

Hollywood: el relevo de los maestros *Jonay Armas*
Reseñas

72. AGENDA

74. THE END

El amor es extraño *Javier Rueda*

OTRA ENTREVISTA
Dani de la Torre



46. CRÍTICAS

Hollywood

Ryan Murphy e Ian Brennan

Mi vida con Amanda

Mikhaël Hers

La unidad

Dani de la Torre

Devs

Alex Garland

Un blanco, blanco día

Hlynur Pálmason

Algunas bestias

Jorge Riquelme

Dragged Across Concrete

S. Craig Zahler

Los buenos modales

Juliana Rojas y Marco Dutra

Carelia: internacional con monumento

Andrés Duque

La chaqueta de piel de ciervo

Quentin Dupieux

Descubriendo a Anna

Frank. Historias paralelas

Sabina Fedeli y Anna Migotto

Emma

Autumn de Wilde

Hijos de la ultraderecha

Ulaa Salim

El incendio (T1)

Daisy Coulam y Lynsey Miller

Keep Going

Joachim Lafosse

Natalie Wood: entre bambalinas

Laurent Bouzereau

Picard (T1)

M. Chabon, A. Goldsman, K. Beyer, A. Kurtzman

Pullman

Toni Bestard

Run (T1)

Vicky Jones

Seberg: más allá del cine

Benedict Andrews

Unorthodox (T1)

Maria Schrader y Anna Winger

SUSCRIPCIÓN
pág. 55

El Máster de Crítica Cinematográfica organizado por la ECAM (Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid) y Caimán Cuadernos de Cine, bajo la dirección académica de Carlos F. Heredero, ofrece una formación integral que se desarrolla en tres ámbitos: dentro del primero se abordarán los fundamentos del lenguaje cinematográfico, la lectura de la historia del cine, los principales criterios para el análisis de las imágenes, así como las diferentes escuelas de crítica. En el segundo ámbito se desarrollará un exhaustivo taller práctico en el que los alumnos se familiarizarán con la escritura de la crítica bajo la supervisión personalizada de tutores profesionales. Y el tercero ofrecerá una cualificada orientación profesional y laboral.

**¡INSCRIPCIÓN
ABIERTA!**

7ª EDICIÓN

MÁSTER DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

200 HORAS

Dirección académica: **Caimán Cuadernos de Cine**

PROFESORADO

Carlos F. Heredero
 Ángel Quintana
 Carlos Losilla
 Andrea Morán Ferrés
 Violeta Kovacsics
 Fernando Lara
 Lola Mayo
 Jordi Costa
 Javier Ocaña
 Luis Martínez
 Sergi Sánchez
 Roberto Cueto
 Santos Zunzunegui
 Domingo Sánchez-Mesa
 Javier H. Estrada
 Jaime Pena
 José Enrique Monterde
 Antonio Santamarina
 Carlos Reviriego
 Asier Aranzubia
 Ana Torres
 Jara Yáñez
 Juanma Ruíz
 Luis E. Parés
 Jonay Armas
 Enric Albero
 Felipe Rodríguez Torres

MATERIAS DE ESTUDIO

Introducción: 1 sesión / 3 horas

Módulo 1: Historia y teoría de la crítica
(11 sesiones / 33 horas)

Módulo 2: La lectura de las imágenes
(17 sesiones / 51 horas)

Módulo 3: Aplicaciones
(15 sesiones / 45 horas)

Módulo 4: Taller práctico
(22 sesiones / 66 horas)

PARA MÁS INFORMACIÓN SOBRE EL PROGRAMA O CUALQUIER CONSULTA:

e-mail: master@ecam.es
www.ecam.es
www.caimanediciones.es

CLASES

Días de la semana:
 Lunes y Martes, de 16,00h. a 19,00h.
 Horas lectivas: 200

66 sesiones de 3 horas
 +

Asistencia a pases de prensa y
 proyecciones especiales

ALUMNADO

Máximo: 30 alumnos
 (la celebración del máster está condicionada a que
 se alcance un mínimo de 20 alumnos)

FECHAS

Del 28 de septiembre de 2020,
 al 15 de junio de 2021

LUGAR

ECAM (Escuela de Cinematografía y del
 Audiovisual de la Comunidad de Madrid)
 Ciudad de la Imagen (Pozuelo de Alarcón)

PRECIO DE LA MATRÍCULA

1ª convocatoria
 (hasta el 5 de agosto, 2020): 2.400 euros
 2ª convocatoria
 (hasta el 21 de septiembre de 2020): 2.900 euros

DOCUMENTACIÓN A PRESENTAR

- Formulario de inscripción cumplimentado
- Fotocopia DNI, pasaporte o documento equivalente
- Currículo
- Carta de motivación

SE OFRECE A LOS ALUMNOS

- Una suscripción anual a la edición digital de *Caimán Cuadernos de Cine*
- Una película en DVD / Blu-ray
- Diploma acreditativo

Director

Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña:

Ángel Quintana

Consejo de redacción:

Enric Albero, Manuel Asín, Fernando Bernal, Roberto Cueto, Javier H. Estrada, José Antonio Hurtado, Eulàlia Iglesias, Violeta Kovacsics, Carlos Losilla, Beatriz Martínez, José Enrique Monterde, Andrea Morán Ferrés, Luis E. Parés, Jaime Peña, Antonio Santamarina

Redacción: Jara Yáñez

Secretaría de redacción:

Carmen Córdoba

Consejo Editorial:

Jordi Balló, Jean-Michel Frodon, Leonardo García Tsao, Román Gubern, Adrián Martín, David Oubiña, Manuel Pérez Estremera, José María Prado, Jonathan Rosenbaum, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui

Colaboran en este número:

Cristina Aparicio, Jonay Armas, Fernando Carmenta, José Félix Collazos, Ignasi Franch, Jean-Michel Frodon, Daniel Reigosa, Felipe Rodríguez Torres, Javier Rueda, Stephanie Zacharek, Santos Zunzunegui

Dirección de arte y maquetación:

Itala Spinetti

Publicidad:

Pedro Medina

Coord. y redes sociales:

Juanma Ruiz

REDACCIÓN

C/ Soria, nº 9, 4º / 28005 Madrid (España)

Tel.: (+34) 91 468 58 35

Mail:

caiman.cdc@caimanediciones.es



Director General

Pedro Medina

Caimán Ediciones, S.L.

C/ Soria, nº 9, 4º
28005 Madrid

Tel.: (+34) 91 468 58 35

caiman.cdc@caimanediciones.es

www.caimanediciones.es

PUBLICIDAD

medina.cdc@caimanediciones.es

Tel.: 91 468 58 35

SUSCRIPCIONES

suscripciones.cdc@caimanediciones.es

Tel.: 91 468 58 35

DISTRIBUCIÓN: Sociedad General Española de Librería (SGEL).

IMPRESIÓN: www.LITOFINTER.com

Depósito Legal: M-48464-2011

ISSN: 2253-7317

Las opiniones expresadas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por *Caimán Cuadernos de Cine*.

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte.



Actividad subvencionada por el Ministerio de Cultura y Deporte.



Editorial

CARLOS F. HEREDERO



Los alumnos de las Residencias de la Academia de Cine: trabajo online

Nadie se rinde

El presente número de *Caimán Cdc* es el segundo, tras el pasado mes de abril, que editamos exclusivamente en versión digital, disponible para nuestros lectores, al igual que el anterior, a través de **Kiosko y Más** al precio habitual de 3,49 euros y también en nuestra propia **página web**.

El lector tiene ante sus ojos, por tanto, una revista que de nuevo se ha concebido, diseñado, escrito y maquetado mientras todos los que hemos intervenido en el proceso –igual que la inmensa mayoría de los ciudadanos españoles– permanecemos confinados dentro de nuestras casas. Confinadas están también, a fin de cuentas, las propias salas de cine (obligatoriamente vacías). Confinadas permanecen todas las películas que aspiran a encontrar un hueco en la pantalla grande. Confinados están igualmente los rodajes, todavía imposibles cuando cerramos este número de la revista. Confinadas están las escuelas de cine, con sus aulas sin alumnos. Y confinados están a su vez los festivales, con todos los que tienen prevista su celebración habitual de aquí al otoño sin saber a qué atenerse y con una grave espada de Damocles sobre sus trabajos y preparativos. Nadie tiene ninguna certeza sobre el horizonte inmediato (por más que la evolución actual de la pandemia, en este momento, empiece a dar algunos signos de esperanza), no se pueden hacer planes concretos cifrados en fechas seguras y, por tanto, resulta casi imposible planificar nada. Todo parece parado, *e pur si muove...*, como supuestamente dijo Galileo Galilei.

En realidad, nadie permanece parece parado, porque nadie se ha rendido. Los cines batallan para poder abrir lo antes posible. Productores y distribuidores siguen reordenando sus catálogos en busca de opciones para dar salida a sus películas. La industria se moviliza para presentar al Ministerio planes que permitan volver a rodar lo antes posible, a fin de evitar una catástrofe en el empleo del sector. Las escuelas de cine imparten sus clases *online* y los alumnos siguen conectados con sus profesores. Las filmotecas programan sesiones accesibles en Internet, cada vez más imaginativas y provechosas. En las plataformas se ve más cine que nunca. Los programadores de festivales siguen viendo películas sin cesar y estudian posibles alternativas...

Y nosotros tampoco nos rendimos. En *Caimán Cdc*, por responsabilidad y por compromiso con nuestros lectores, seguimos acompañando a la actualidad cinematográfica de este complejo presente. Por eso hablamos aquí de los documentalistas que trabajan para dar cuenta de cómo el madito virus nos ha cambiado la vida a todos, de cómo la Academia de Cine sigue colaborando a distancia con los cineastas que desarrollan sus proyectos en el programa de las Residencias, de los *podcasts* de series de televisión que podemos escuchar sin salir de casa, de las bandas sonoras que están a nuestro alcance, de la programación de un festival de cine *online* (el D'A de Barcelona) y de muchas películas que son accesibles desde diferentes plataformas.

El horizonte es complicado y la salida parece todavía confusa, sí, pero nadie se rinde. Ahora más que nunca, la lucha merece la pena. Hay que volver a rodar, volver a las salas y a las aulas, llenar los festivales, compartir conocimientos. Para nosotros, pensar el cine y escribir de cine sigue siendo irrenunciable. El combate será largo. ▲

RÁFAGAS

Rodajes | Entrevistas | Festivales | Seminarios | Ciclos | Breves



Presentación de los residentes de la primera edición

PROYECTO RESIDENCIAS / ACADEMIA DE CINE

Programa 360°

JARA YÁÑEZ

En septiembre del año pasado comenzaba su andadura la primera edición del programa **Residencias Academia de Cine**, desarrollado por esta última y apoyado por el Ayuntamiento de Madrid, que se concibe como plan de ayuda y tutorización a creadores cinematográficos para el desarrollo de proyectos. Se trata de una iniciativa pionera que se centra, efectivamente, en esa primitiva fase, aún embrionaria, en la que, a partir de una idea, se avanza hacia las primeras y más incipientes etapas de la escritura. *“No hay ningún otro programa en el mundo que apueste por el origen del proceso creativo durante tanto tiempo y con tantos medios como el nuestro”*, explica Inés Enciso, coordinadora del proyecto. *“Nosotros vamos a la idea, a la sinopsis, cuando el proyecto está en su esencia, y de lo que nos ocupamos es de proteger que ese primer proceso se desarrolle de la mejor manera posible desde un punto de vista tanto creativo como económico”*, añade. Un proceso que la mayor parte de las veces se produce en solitario y sin remuneración ninguna y que el programa intenta, precisamente, asistir y salvaguardar.

El compromiso esencial del Ayuntamiento, que sostiene económicamente el programa a través de una subvención de 300.000 euros (a los que se suman los 22.800

euros que aporta la Academia) va, sin embargo, más allá de lo puramente económico. La idea de la vicealcaldesa, Begoña Villacís, es situar a Madrid como epicentro de la creación fílmica a partir de la procedencia de sus participantes, o porque quieran rodar en la ciudad. Uno de los criterios esenciales que se ha tenido en cuenta a la hora de seleccionar los proyectos ha sido, de hecho, su particular vinculación con la capital.

Por su parte, desde la Academia se persigue además dinamizar la industria *“y que la institución sea un lugar de encuentro”*, tal y como explica su presidente, Mariano Barroso. *“Yo en realidad quise ser residente, intenté buscar un*

lugar en el que me acogieran para poder trabajar, sin presión y con algún apoyo. No lo encontré porque este es un formato que apenas existe en ninguna otra parte. Con este proyecto, la Academia se ofrece como ese lugar de encuentro permanente, de creación y de debate al que aspiramos”, añade.

EL PROGRAMA

En un ambicioso plan estructural que se extiende de septiembre a junio, y con la idea de que los creadores puedan dedicarse íntegramente a su tarea, el programa contempla una aportación económica mensual de 850 euros para los residentes. Además, la sede de la Academia es el espacio físico de trabajo y encuentro para los becados, que deben ir allí al menos cinco horas al día en turnos libres a elegir, de mañana o de tarde. “La idea es favorecer el encuentro entre los residentes, que puedan entre todos ellos discutir y compartir inquietudes”, añade Inés Enciso, haciendo especial hincapié en este elemento del plan de trabajo que consideran fundamental.

La evolución de cada proyecto está además tutorizada por lo que llaman los ‘mentores’. Pablo Berger, Fernando León de Aranoa, Carla Simón, Fernando Colomo y Anna R. Costa son los cineastas que en esta primera edición desempeñan un trabajo que consiste en el acompañamiento y la asesoría directa e individualizada de los residentes. “Me gusta más la acepción de ‘consejero’ que de ‘maestro’”, explica Berger. “En realidad me siento como un big brother. Es un diálogo entre cineastas y yo lo que intento es aportar una mirada externa, ser como la pared de un frontón sobre la que ellos pueden lanzar ideas”, añade. Los ‘mentores’ se reúnen una vez al mes, durante hora y media, con cada cineasta. “En las mentorías podemos hablar de lo que ellos crean prioritario. Y tiene que ser así, ya que cada guionista-director tiene un ritmo y unas necesidades diferentes. Pero en general, en las primeras reuniones hablamos mucho de la historia que quieren contar, de estructura, de personajes, de tono... pero también de experiencias personales, ya que entre el mentor y el director se tiene que crear un vínculo de confianza”, añade Berger.

El programa contempla asimismo la inmersión de los beneficiarios en las actividades de la Academia, del Madrid Film Office y de la Cineteca, así como diversos encuentros con cineastas que asisten a la Academia para explicar sus películas y compartir experiencias. En definitiva, un amplio plan de talleres y formaciones que incluye, adicionalmente, algunos cursos de preparación de *pitching*, de guion, sobre derechos de autor y propiedad intelectual, sobre producción o mercados internacionales...

LOS PROYECTOS

De los 985 proyectos que se presentaron a esta primera convocatoria, fueron seleccionados en un primer momento un total de quince. A ellos se ha sumado después el de **Diego Pinillos Fernández** (*El valor se le supone*) tras la selección de **Guillermo García López**, otro de los residentes, para la Cinéfondation de Cannes con *Ciudad sin sueño*. De hecho, el programa contempla desde sus propias bases la complementariedad con otros planes y sistemas de *mentoring*: “El pasado mes de marzo me vine a París a trabajar, pero sigo formando parte del programa de Academia de Cine en todo excepto en la parte presencial. El proyecto ha sido también seleccionado en el *Berlinale Talents Script Station* y en *Torino Film Lab*, así que por ahora está yendo todo muy bien”, explica Guillermo García, cuyo film, que será su primer largo de ficción después de haber realizado el documental *Frágil equilibrio* en 2016, narra la historia de tres amigos que viven bajo la amenaza constante del desalojo en un asentamiento ilegal en la periferia de Madrid.

Con respecto a la selección de proyectos destaca particularmente su pluralidad y su riqueza, además del riesgo narrativo y/o formal de muchos de ellos. Una variedad que se refleja tanto en lo que a las diferentes trayectorias de los propios cineastas se refiere, como por las características intrínsecas de las ideas. La mayor parte de los proyectos son de ficción, pero también hay tres documentales y dos series de televisión, y es posible encontrar desde dramas íntimos, a filmes de género pasando por activismo transfeminista y hasta un *remake*. **María Antón Cabot** (directora



© IMAGEN CORTESÍA DE LA ASOCIACIÓN BARRIO DE LA EXPOSICIÓN MIMIRADA

Taller con adolescentes en La Cañada para el proyecto de Guillermo García López: *Ciudad sin sueño*

y montadora de <3, galardonada con el Premio Deluxe del Festival de Cine Europeo de Sevilla y miembro del colectivo Lacasinegra), que forma parte del programa con su proyecto *El cielo en la tierra* (una película que parte de un experimento de la Agencia Espacial Europea para comprobar los límites del cuerpo humano sin gravedad), afirma en este sentido: “Yo destacaría el esfuerzo de la Academia para abrirse y apostar por un grupo heterogéneo en el que caben ideas de todo tipo, desde un proyecto sobre la vida de Ajo Micropoetisa (**Txema Torres** y su proyecto *Esperando a Ajo*), a una ficción como *Una vez fue fuego* (**Óscar Vincentelli**), en la que una aurora boreal junta en Madrid a personas de dos tiempos (1938 y 2020), pasando por un western *sin caballos* (Nina. En mi principio está el final, de **Andrea Jaurrieta**) o un drama sobre los censores de internet (*Moderación*, de **Víctor Alonso-Berbel**)”.

Además, junto a cineastas noveles como **Amaya Villar Navascués** (con *Culpa año cero –antes de mí–*, un ensayo íntimo que narra una historia perso-



Los residentes, con Mariano Barroso (tercero en la línea de abajo), trabajando online

nal), **Mónica Demes** (que trabaja en el thriller psicológico *Angie*, sobre una joven estudiante de Bellas Artes) o **Beatriz Herzog Ruiz de Alegría** (y su film *La hierba es negra*, otro thriller que recorre la vida de un joven muerto por sobredosis), disfrutaron del programa también realizadores con trayectorias más asentadas como **Pau Teixidor**, director de *Purgatorio* (que prepara ahora *Alumbramiento*), **Ana Serret Ituarte**, ganadora del Goya 2005 al Mejor Cortometraje Documental por *Extras* (ahora en fase de desarrollo de *Ficción consentida –apuntes–*) o **Pedro Aguilera**, cuya ópera prima, *La influencia* (2007), se presentó en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, y que trabaja aquí en *Día de caza*.

“En España apenas hay ayudas al desarrollo de proyectos, y las que había del ICAA a la escritura de guion, por ejemplo, desaparecieron inexplicablemente”, destaca el propio Aguilera. “El desarrollo es la fase más importante y también la más frágil, porque durante este período está todo en gestación, es un embrión sin apenas forma todavía, solitario y endeble: cualquier soplo a contracorriente lo puede destruir. Es en esa fase donde más proyectos se abandonan o se desgastan mucho antes de convertirse en algo real. Disponer de nueve meses para concentrarte en tu idea, sin tener que pensar en otras cosas es

un lujo”, añade el director de *Naufragio* (2010) y *Demonios tus ojos* (2017), cuyo nuevo film se presenta como una adaptación libre de *La caza*, de Carlos Saura.

Completan el grupo de residentes **Lorena Iglesias Lista** (miembro del colectivo Canódromo Abandonado, que prepara la comedia *Millennials descubren*), **Pedro Collantes** (que con *Fosfeno* prepara un film que combina comedia de enredo, investigación detectivesca y drama onírico) y **Marta Nieto**, guionista y actriz protagonista de *Madre* (Rodrigo Sorogoyen), que participó en el pasado Festival de Venecia, que se encuentra ahora en proceso de desarrollo de *Lo mejor que podías hacer*, una historia muy personal. Ella misma afirma: “Uno de los mayores valores de este programa es poder contar con el talento de los propios compañeros de promoción, sea dentro del espacio de la Academia o fuera, la confianza y la disponibilidad del grupo va contigo. Y esa sensación es indescriptible”.

A DÍA DE HOY

Actualmente la dinámica se ha visto afectada, como es obvio, por la excepcionalidad de la situación creada por la pandemia y por el obligado confinamiento. Y aunque es inevitable que esta primera hornada de cineastas se vea condicionada por todo ello, desde la

coordinación se está intentando mantener lo más posible el contacto entre ellos, además de la agenda de eventos programada: “Hemos organizado ya online sesiones de mentoring, han recibido asesoría de internacionalización de proyectos personalizados y pensamos alargar los tiempos previstos del programa para poder recuperar en verano algunas de las actividades que estaban previstas para estos meses”, explica en este sentido Inés Enciso. El sentimiento de comunidad que se ha generado entre todos ellos ayuda al mantenimiento, con todas las limitaciones obvias, de una idea de unión y de trabajo colectivo. “Ahora estamos en la misma incertidumbre que todo el mundo”, afirma Pedro Collantes. “De momento seguimos trabajando desde casa, haciendo las reuniones por videoconferencia y continuamos con las actividades que se pueden hacer online. A la espera de poder retomar la actividad presencial”, añade.

Mientras tanto, y en vista de la buena acogida y de los buenos resultados obtenidos hasta ahora, ambas instituciones anunciaron el pasado 27 de abril una segunda edición más ambiciosa. Una nueva hornada que desarrollará su trabajo, previsiblemente, de septiembre de 2020 a junio de 2021, a través de una nueva convocatoria que prevé, además, la ampliación del presupuesto que aporta la Academia (que ascenderá a 150.000 euros) y que incrementa, asimismo, el número de residentes, que pasarán de los actuales dieciséis a veinte. Entre las novedades también estará la posibilidad de que la iniciativa viaje a otras ciudades fuera de la capital.

“Es un programa 360°, que diría Paquita Salas, ya que en la primera fase se cubre el desarrollo del guion y, en la última, la Academia se encarga de hacer de ‘celestina cinematográfica’, conectando proyectos con productores, televisiones y distribuidores. El objetivo final es que los guiones se conviertan en películas”, afirma Pablo Berger. Y nos quedamos con sus declaraciones a la espera de ir conociendo el futuro de estos proyectos. ▲

NO SUPIMOS DEL TERROR.
NI DE QUIENES LO EVITARON.



ESTÁ TODO PREPARADO
TEMPORADA COMPLETA 15 MAYO



D'A 2020 ONLINE / AVANCE DE PROGRAMACIÓN

El festival (casi) normal en tiempos excepcionales

IGNASI FRANCH

La página web del **D'A Film Festival** de Barcelona transmite una extraña sensación de normalidad. Uno puede escrutarla, influido por las fantasías de Philip K. Dick o por un visionado de la fassbinderiana *El mundo conectado*, desde una cierta sospecha. En apariencia, el D'A 2020 tiene todos los elementos habituales: películas de inauguración y clausura, una sección competitiva de primeros y segundos largometrajes, dos secciones antológicas de las nuevas propuestas de autorías reputadas y otras sensaciones cinéfilas, una doble sección de cortos y largos independientes españoles, e incluso una retrospectiva (la homenajeada es Jessica Hausner, de quien se proyectan todos sus largometrajes). Entre tantas buenas noticias, los recordatorios con grafismos diversos nos recuerdan que estamos ante una edición *online*, forzosamente desmaterializada, que se celebrará a través de la plataforma Filmin. Constará de 44 largometrajes y 19 cortometrajes, y se celebrará entre el 30 de abril y el 10 de mayo.

Aquí y allá, van surgiendo pequeñas diferencias cuando superponemos la programación de este año a la presentada en 2019, básicamente en el apartado disminuido que recopila los últimos trabajos de popes del cine autoral. Aún así, podemos encontrar hilos de continuidad interanual que pueden satisfacer un anhelo de familiaridad, de vuelta a la normalidad entendida como un espacio (quizá) seguro. Direccions acogerá la comedia *Habitación 2012*, de Christophe Honoré, sujeto de la retrospectiva celebrada hace doce meses. También se divulgarán obras recientes de otros sospechosos habituales con solera (comenzando por el correspondiente documental de Werner Herzog, *Nomad*), a veces modificando sus papeles previsibles. De Arnaud Desplechin (*Un cuento de navidad*) se difundirá algo parecido a un *noir* inspirado en un crimen real, con lo que podremos recordar los tiempos de su intriga *La centinela*. En paralelo, un experto de la imagen siniestra como Kiyoshi Kurosawa aportará *To The Ends of The Earth*, un drama turístico de viaje al Uzbekistán... con elementos pintorescos y (cómo no) desasosegantes. *Los sonámbulos*, de Paula Hernández (*Lluvia*), también incorpora expansiones inquietantes en la imagen más o menos cotidiana al retratar una reunión familiar recorrida por conflictos soterrados.

A esa tradición también pertenece la altamente incómoda *Algunas bestias*, que forma parte de la sección dedicada a cineastas emergentes. Ganador del premio New Directors en Donosti, el film pone a prueba la resistencia del público y le confronta con las impunidades terribles que pueden otorgar las desigualdades en el acceso al capital. También trata de posibles secretos y mentiras *Un blanco, blanco día*, que narra un proceso de duelo redirigido hacia el *thriller*: un hombre viudo comienza a sospechar que su esposa mantenía relaciones extramatrimoniales. No faltarán otras infiltraciones del cine de género, como *Nocturnal*, e incluso distopías reales (la vida de las personas migrantes en los márgenes sociales de nuestra

Europa es el eje de *Ghost Tropic*) y menos reales (en *Atlantis* se escenifica un futuro en que Ucrania ha sido destruida por Rusia).

Rhys Ernst tomará el relevo de Dan Sallitt como representante del *indie* norteamericano mediante *Adam*, una historia de despertares a la sexualidad con imaginario LGBTI de fondo. Otros relatos de *coming of age*, más puntiagudos, serán *Disco* (sobre los castigos a una joven de familia religiosa que se aleja del camino marcado) y *All For My Mother* (protagonizada por una adolescente polaca empujada a convertirse en atleta). En el ámbito de la autoficción, la realizadora Ivana Mladenović vuelve al D'A con *Ivana the Terrible*, donde recrea, junto a sus allegados, una crisis de ansiedad vivida por ella misma. Un recuerdo de la vida y obra de Andréi Tarkovski realizado por su propio hijo que puede servir como su colofón memorialístico y también como puerta de salida para un certamen que conserva su aspecto suculento bajo estas circunstancias excepcionales... y que ofrece una accesibilidad también excepcional para cinéfilos de todo el país. ▲



Habitación 2012, de Christophe Honoré

PLATAFORMA RAMPA

RED PROFESIONAL PARA MUJERES

Desde el pasado 8 de marzo de 2020, Día Internacional de la Mujer, y como actividad promovida por el Festival de Cine por Mujeres, se puso en marcha la plataforma RAMPA, Red Abierta de Mujeres Profesionales del Audiovisual (www.plataforma-rampa.com), que se constituye como el primer directorio interactivo, abierto y gratuito, de información para contacto y localización de las profesionales y técnicas del audiovisual (en las subcategorías de cine, televisión, publicidad y videojuegos). La inexistencia hasta ahora de ninguna base de datos de este tipo en el territorio español y el éxito de la herramienta desde su apertura (que no ha parado de crecer) demuestra su importancia como mecanismo para favorecer la inclusión en el mercado laboral de las mujeres y fomentar su especialización en el sector audiovisual.

Mediante 37 categorías, las mujeres profesionales y técnicas que se registren como usuarias pueden mostrar su trabajo publicando sus fotografías, CV, contactos laborales... Entre los objetivos esenciales del directorio se persigue ayudar a vertebrar paritariamente un sector tradicionalmente atomizado, combatir la discriminación histórica de la mujer, mejorar las condiciones de visibilidad e incrementar su oferta profesional para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres. Se apuesta, en definitiva, por la consolidación de nuevos referentes profesionales que pongan en valor el talento femenino. **Caimán CdC** ▲



A GIRL AND A GUN

STEPHANIE ZACHAREK

La poesía nos salvará

Los seres humanos, sobre todo los que aman el cine, son confeccionadores de listas natos. Cuando, bajo la amenaza del COVID-19, se le dijo a la gente de todo el mundo que debía quedarse en casa, casi lo primero que hicieron (aparte de

comprar demasiado papel higiénico) fue hacer listas de películas que podían ayudarles a pasar la horrible pandemia. Algunos buscaron entretenimiento ligero como distracción de la tragedia, o cintas de acción que no exigieran demasiado al cerebro. Pero muchos acudieron a películas sobre crisis sanitarias mundiales, como *Estallido*, de Wolfgang Petersen, o *12 monos*, de Terry Gilliam, o la película de Steven Soderbergh de 2011, *Contagio*, como esperando que la ficción nos pudiera decir algo sobre nuestro muy real presente. El arte a veces nos ayuda a afrontar nuestros temores, o eso se piensa.

Pero la única película de mundo en crisis que yo he querido ver en los últimos meses es *La Jetée*, el corto de Chris Marker de 1962. *La Jetée* es una historia contada casi por completo a través de fotografías en blanco y negro, un diario de viajes a través del tiempo, la memoria y el espacio (Marker lo llamó 'fotonovela'. Y también es la inspiración para *12 monos*). Un narrador (el actor y director teatral francés Jean Négroni) cuenta la historia de un mundo dañado por la radiactividad tras la Tercera Guerra Mundial. París está en ruinas, y los supervivientes se hacinan bajo tierra. Los vencedores han tomado prisioneros, y los someten a dolorosos experimentos de viajes temporales para que puedan "llamar al pasado y al futuro al rescate del presente". Los experimentos son tan intensos que algunos no sobreviven. Pero un hombre (Davos Hanich) conserva una imagen tan poderosa de su infancia —una mujer a la que vio en el aeropuerto de Orly (Hélène Chatelain), junto al recuerdo de haber visto morir a un hombre allí— que sus captores lo ven como un candidato viable para sus propósitos.

El hombre consigue romper las barreras del tiempo, al principio de forma gradual. Alcanza una época de "niños reales, aves reales, gatos reales, tumbas reales". Y encuentra a la mujer de su recuerdo, que se convierte en parte del presente que está viviendo en el pasado. Las imágenes de Marker, con su textura granulada y sus rincones oscuros, son casi táctiles, como si estuvieran espolvoreadas con azúcar o arena. Son fotografías imbuidas con la granularidad de los recuerdos; aunque las miramos con los ojos, a veces las sentimos también con la punta de los dedos. Marker nos muestra todas las cosas tiernas que buscamos en nuestro momento más oscuro, pero a las que no nos podemos aferrar: un gato sobre una manta, una mujer durmiendo en el parque, estatuas descabezadas en un museo, reliquias del deseo de nuestros antepasados de preservar la belleza clásica. El sonido de la película incluye el latido de un corazón, el canto de los pájaros, pasajes orquestales que flotan como nubes en un cojín de cuerda y viento; las cosas para las que viven nuestros oídos. Y aunque no hay final feliz, *La Jetée* no es una película sobre el fin del tiempo, sino sobre sus eternos comienzos. Hay (habrá) un mañana, pero explicarlo en prosa común, o en una trama, es inútil. Solo la poesía nos sacará de esta. ▲ Traducción: Juanma Ruiz



La Jetée
(Chris Marker, 1962)

Stephanie Zacharek es la crítica cinematográfica de la revista *Time*



NON MENTIRE

La mujer de Potifar

ENRIC ALBERO

Como sucede con tantos y tantos programas de televisión, incluidas algunas ficciones como *Bron/Broen* (Hans Rosenfeldt, 2011-2018), la serie *Liar*, creada en 2017 por Harry Williams y Jack Williams, ha convertido su trama principal en un formato adaptable a diferentes contextos. Sin ir más lejos, el guionista Curro Novallas ha coordinado al equipo encargado de desarrollar la versión española, protagonizada por Javier Rey y Ángela Cremonte, cuya puesta de largo coincidió prácticamente con el estreno de la adaptación italiana, escrita por Lisa Nur Sultan y dirigida por Gianluca Maria Tavarelli, que está siendo emitida por **Sundance TV** y cuyo impactante desenlace llegará a sus pantallas el próximo 28 de mayo. El gran atractivo del argumento ideado por los hermanos Williams radica en su ambigüedad: la primera cita entre un prestigioso cirujano y la profesora de su hijo termina con una acusación de violación de la que no hay más prueba que la afirmación de la víctima. ¿Pudo este viudo cordial, atractivo y de conducta intachable drogar y abusar de la joven? ¿Acaso no será una invención de la maestra que, poco a poco, va recordando lo sucedido aquella fatídica noche? Pero, de ser así, ¿cómo puede estar tan convencida de lo que le pasó? ¿Cómo puede no dudar en ningún momento?

Para mantener al espectador tambaleándose, casi hasta el final, sobre la cuerda floja de la indecisión (¿cuál de los dos dirá la verdad?), la producción transalpina reflexiona sobre la presunción de inocencia, la incidencia del uso de las redes sociales sobre los individuos inmiscuidos en un proceso judicial y su capacidad para convertirse en voz –incontrolada– de las víctimas; la complejidad para encontrar la verdad (y probarla) o la importancia de la posición social de cara a la opinión pública. Aunque, sin duda, lo más relevante es el astuto manejo de algunos prejuicios de género que, a fuerza de repetirse, han terminado por culpabilizar sistemáticamente a la mujer aun cuando ostenta el papel de víctima (¿Acaso no iba provocando? ¿No es obvio que es ella la que saca mayor partido de la situación?). En el episodio inaugural de *Non mentire*, la guionista Nur Sultan nos muestra a Laura Nardini (Greta Scarano) durante una de sus clases de literatura. La profesora repasa los versos del canto trigésimo de la *Divina Comedia*, que Dante dedica a los falsificadores de palabra; esto es, a los mentirosos. Ahí aparece el griego Sinón, que hizo que los troyanos aceptaran la entrada del caballo de madera que les haría perder la guerra, y a la mujer de Potifar.

Detengámonos aquí. Según el capítulo 39 del *Génesis*, Potifar fue el oficial egipcio, capitán de la guardia del faraón, que compró a José y lo puso a su servicio. Bendecido por su Dios, el esclavo hebreo demostró un talento extraordinario para administrar la propiedad y los campos de su amo, tanto es así que este no dudó en transferirle el control de su casa mientras él se dedicaba a sus tareas institucionales. Todo fue bien hasta que la esposa de Potifar se encaprichó del sirviente. En la última de sus múltiples tentativas para acostarse con él, la mujer tiró del manto con el que José se vestía y este, desnudo, huyó de la casa. Despechada, la señora le acusó de violación y él fue encarcelado. Tal y como explica la profesora Nardini, después de que una estudiante le pregunte si acaso el testimonio de la mujer no era verdad, ni la Biblia ni Dante dudan de la inocencia de José.

La utilización de esa figura femenina, que sirve como modelo de la propia maestra, pone en solfa toda una serie de estereotipos que asocian lo femenino con lo malo. En el libro del *Génesis* la mujer no tiene nombre y queda definida en función de su estado civil, y aunque en ese pasaje su declaración sea tomada como verdad (José va a la cárcel), la historia sagrada la utiliza como ejemplo de bajeza moral. Pues bien, *Non mentire* viene a sombrear de dudas ese vacío (¿y si ella hubiera podido contar su versión?) y nos muestra cómo la profesora Nardini trata de contrapesar, utilizando todas las herramientas (legales o no) a su alcance, la carga de culpabilidad que recae sobre ella, una culpabilidad que no responde a indicio alguno, sino a la sedimentación de una falsa creencia forjada por arquetipos como el de la mujer de Potifar. ▲

SUNDANCE TV

Destacados
MAYO 2020

ESPECIAL FESTIVAL DE CANNES

Todos los sábados se ofrece la mejor selección de películas premiadas y nominadas en el Festival de Cannes. Entre otros títulos se verán: *El salario del miedo* o *El árbol de la vida*.



Django (Sergio Corbucci, 1966)

CINE RODADO EN MADRID CINETURISMO

CAIMÁN CDC

La Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid y la plataforma de streaming FlixOlé han puesto en marcha la iniciativa 'CineTurismo en la Comunidad de Madrid', un recorrido por la región a través de un catálogo de películas filmadas en sus diferentes parajes. Esta colección, compuesta por más de ochenta títulos, pretende ser una ventana al exterior en medio del confinamiento provocado por la crisis del COVID-19.

Durante un mes, los espectadores podrán disfrutar gratuitamente de esta ruta turística virtual que va desde la Villa de Madrid hasta la Sierra de Guadarrama, ya sea en largometrajes íntegramente españoles o en coproducciones rodadas en estos escenarios: desde cintas que retratan el paisaje madrileño, como *Sor Citröen* (P. Lazaga, 1967) o *Abre los ojos* (A. Amenábar, 1997), a otras que lo utilizan para representar lugares lejanos, como el Oeste americano recreado por Sergio Corbucci en *La Pedriza para Django* (1966) o el río Nilo de *Marco Antonio y Cleopatra* (1972) imaginado por Charlton Heston sobre las aguas del Tajo; incluso la Casa de Campo pudo pasar por la campiña inglesa en *Campanadas a medianoche* de Orson Welles (1965).

Para acceder a este catálogo, el usuario solo tiene que registrarse en la web de la plataforma e introducir el código CINETURISMO, que le dará acceso durante treinta días a este tour cinematográfico por Madrid. ▲

ABRIR PUERTAS Y VENTANAS

JEAN-MICHEL FRODON

El amor en tiempos del coronavirus

Esta columna se llama 'Abrir puertas y ventanas' en parte como guiño a la película de Milagros Mumenthaler, que me gustó mucho porque tiene la ambición de realizar un movimiento especular: proponer otras aproximaciones, otras aperturas de la mirada, otras perspectivas, a propósito de un objeto, el cine, que de por sí tiene como vocación, razón de ser y horizonte ofrecer nuevas aproximaciones, perspectivas y relaciones posibles con el mundo.

'Abrir puertas y ventanas' en tiempos de confinamiento parece una orden paradójica. Pero podría decirse también lo contrario, puesto que si el virus nos obliga a encerrarnos físicamente, le corresponde aún más al cine darnos acceso a otro lugar, al mundo tal y como es, tal y como lo entendemos o lo esperamos, tal y como lo deseamos o lo tememos. Pero hay que reconocer un hecho lamentable: por un tiempo relativamente largo en el momento en que escribo, y quizás todavía también cuando me lean, el cine no estará allí donde debería encontrarse, proyectado sobre una gran pantalla en las salas oscuras, salas cerradas por el coronavirus. Y sin embargo...

En VOD, en DVD o en la televisión, habrá todavía puertas y ventanas abiertas por el cine. Será, llevada al extremo por la pandemia, la prueba de fuego desde la aparición de las pequeñas pantallas: de todas esas imágenes sonoras que se mueven en estas pantallas. ¿Qué es cine y qué no lo es (lo que no significa que no sea interesante)? La respuesta siempre es la misma, COVID-19 o no. Hay cine si, y solo si, el producto al que asistimos ha sido pensado, soñado, imaginado por su autor para la gran pantalla y la sala de cine, con todo lo que comporta este dispositivo particular.

Afirmar, por consiguiente, que poco importa dónde lo encontremos sería exagerado: las condiciones de visionado —y de escucha— cuentan mucho. Pero, incluso poco, mucho o enormemente degradada, una película de cine sigue siendo una película de cine en la pantalla de un ordenador o de televisión, incluso en una *tablet*. Pongamos un ejemplo de una desoladora literalidad sobre la cuestión de las puertas abiertas. Cuando la silueta de John Wayne, de espaldas, alejándose hacia el desierto y las montañas, al final de *Centauros del desierto*, es vista desde el marco completamente oscuro de la puerta del rancho de los Edwards, en esa oscuridad palpita el deseo frustrado de Martha Edwards y se asientan las bases de la sociedad estadounidense piadosa y familiar, en la luz vibrante del espacio salvaje, la locura racista y la soledad irreconciliable del hombre violento para quien sobreviene la construcción de un mundo del que no podrá formar parte. La política está ahí. La Historia está ahí. La Biblia está ahí. El inconsciente está ahí. La desgracia está ahí. El futuro está ahí. La película termina, no sucede nada, y en esa nada resplandece el cine.

Hay una expresión en francés: "*Enfoncer des portes ouvertes*"; que quiere decir preferir evidencias, adoptar el aire de descubrir lo que todo el mundo sabe. En lo que se refiere precisamente a puertas (o ventanas) abiertas, no hay riesgo de hacer el ridículo al derribarlas una y otra vez. Porque es totalmente misterioso. Y porque "*solo el cine*", como decía Jean-Luc Godard (el cine y no los telefilmes, las series o los videojuegos, ni las instalaciones de arte contemporáneo, todos ellos dispositivos que pueden tener otras cualidades y razones de ser), solo el cine posee los recursos. Unos recursos de los que tenemos particular necesidad en estos tiempos de encierro no solo físico, unos recursos que son un misterio que no hay que explicar, pero sí celebrar. ▲ Traducción: Natalia Ruiz

JEAN-MICHEL FRODON fue director de *Cahiers du cinéma* (Francia) entre 2003 y 2009. Escribe en el blog *Projection Publique* (<https://projection-publique.com/>) y es profesor en la Universidad Sciences Po, de París. Forma parte del Consejo Editorial de *Caimán Cuadernos de Cine*.

Los cineastas también están confinados en sus casas, pero algunos no se resignan y siguen filmando para dar testimonio de cómo transcurre la vida bajo las obligadas limitaciones que a todos nos impone el combate contra la pandemia del coronavirus. Algunos documentalistas españoles exponen en este reportaje los proyectos en los que actualmente se encuentran trabajando.

Hacer cine durante la pandemia

ANDREA MORÁN FERRÉS

Debido a la abundancia de cámaras y dispositivos móviles, esta será la primera pandemia supradocumentada. Al mismo tiempo y paradójicamente, los cineastas que están interesados en registrar esta circunstancia inédita también pueden verse afectados por las restricciones del estado de alarma. Ante el raudal de imágenes procedentes de televisiones y redes sociales, que están retransmitiendo esta emergencia mundial en directo, cabe preguntarse por la reacción del cine documental, que en momentos de crisis siempre ha tenido la cámara preparada.

¿Se siguen haciendo películas en tiempos de coronavirus en nuestro país...?

Hernán Zin es director de cine y reportero de guerra. Sus trabajos anteriores le han llevado a rodar en lugares como Siria, Gaza o Somalia, y desde el 10 de marzo y junto a un equipo de once personas más, está saliendo también a las calles de la capital de España. *Madrid resiste* (título provisional) es un seguimiento a cinco personajes, viendo la tragedia en primera línea, durante casi dos meses. “*También nos hemos hecho eco de todos los cambios anímicos de la sociedad*”, explica el director: “*Está la sorpresa y el estupor del inicio, el luto de quienes han perdido a sus seres queridos y también la lucha contra la pobreza.*” Respecto a las dificultades a la hora de filmar, Zin confiesa que “*hay muchas trabas, pero mi trabajo no es pedir permiso, sino contar historias. Por suerte, tengo a favor mis documentales anteriores. Saben que están hechos desde una perspectiva humana, no política, y muchas puertas se han abierto gracias a eso...*”. Ahora mismo, varios de sus largometrajes (*Morir para contar*, *Nacido en Siria*, *Nacido en Gaza*) se pueden ver en Netflix, lo que podría dar una pista sobre la futura exhibición de la película, que se calcula para dentro de dos meses (“*Aún no puedo decir nada, falta firmar*”).

Este director italo-argentino rodó en el Congo durante la epidemia del ébola y también en Somalia cuando se vivía un brote de cólera, por lo que era muy consciente de la importancia de los protocolos de seguridad. El equipo



Madrid resiste (Hernán Zin)

de rodaje ha contado con un asesor médico que ha supervisado el uso de la ropa, guantes e incluso trajes EPI en algunas escenas. La obligada distancia social de estos días le concede a la película una estética muy determinada, ya que está rodada como mínimo a dos metros de los personajes. En cuanto a lo que han visto ahí fuera, ¿está justificado el discurso bélico con el que la clase política suele aderezar sus intervenciones? ¿Se puede comparar esta situación con una guerra? *“La verdad es que no he estado en ninguna en la que haya mil muertos al día”,* reconoce Zin, *“es casi intelectualmente inasumible. Pero en una zona de guerra corres verdadero peligro. Este está siendo un rodaje largo y complicado, sí, pero aquí nadie te quiere matar ni te puede caer una bomba encima. Esa es la gran diferencia”.*

Con la limitación a la movilidad que en España se impuso el 14 de marzo, todos nos hemos vuelto muy conscientes de un acto tan simple como es el de cruzar la puerta de casa. Varios documentalistas se están ocupando de explorar ese tránsito entre lo privado y lo público. Para el proyecto *De puertas adentro*, que posiblemente verá la luz como un corto documental, Clara Martínez Malagelada está recibiendo imágenes de personas anónimas, escenas de interior y de exterior. *“Cuando me llega algún material”,* cuenta la directora, *“pienso qué tiene de distinto esto a lo que por ejemplo podemos encontrarnos por Twitter... Diría que en las imágenes que vemos por las redes, se puede notar que uno ha grabado las cosas para los demás. En cambio, para este proyecto intento que la gente grabe para sí misma”.* También ha recibido canciones, un cuento, poemas, voces en *off...*, un material muy íntimo que le está permitiendo dejarse llevar por la mirada del otro, que ahora encuentra más única que nunca. En una situación que puede alargarse durante semanas y que además dejará importantes secuelas sociales, la pregunta que sobrevuela todas estas iniciativas es cuándo dejar de grabar. En el caso de Martínez



De puertas adentro (Clara Martínez Malagelada)

Malagelada, no hay una fecha límite prevista, *“pero por mi experiencia creo que es el propio material el que me dirá que ya es suficiente”.*

Otro proyecto que también bascula entre la casa y la calle es el de Guillermo G. Peydró. El 2 de marzo este cineasta filmó los primeros planos de su próximo proyecto, que provisionalmente lleva por título *El retablo de las maravillas. Apuntes para una película sobre Cervantes*. Originalmente se trataba de un film-ensayo sobre el célebre escritor, en cuya obra Peydró detecta algunos comportamientos desconcertantes de nuestro presente, como la estupidez, la avaricia o el fanatismo. Sin embargo, una semana después de aquella grabación, se decretó el estado de alarma y la película prevista quedaba en suspenso, pero de ella emergió una

nueva: *“Pronto entendí que lo que la pandemia activaba a todos los niveles, individual y colectivo, político y estético, precisaba y delimitaba lo que quería contar en mi proyecto inicial”,* detalla el director. *“Por los cambios que implica sobre la percepción del tiempo y del espacio, el confinamiento me parece un buen mirador desde el cual seguir pensando”,* concluye.

Aún sin tener del todo claro si terminará siendo un largometraje o una serie web documental, *Mientras tanto* es un proyecto cuya columna vertebral serán las videollamadas entre cinco realizadores: Heidi Hassan, Carlos Quintela, Sergio Fernández Borrás, Yimit Ramírez y Patricia Pérez. *“A pesar de que somos un colectivo de creadores con mucha afinidad”,* explica Pérez, *“ninguno padece esta situación del*



mismo modo. Oscilamos entre el miedo, la paranoia, el optimismo, la desidia y el fatalismo. Nos vamos enfrentando a las diferentes videollamadas desde el estado emocional de cada uno". La idea es contar únicamente con lo que aparece en el ordenador o en el móvil, incluyendo también material audiovisual que se está generando en las redes sociales, un dispositivo cinematográfico que para Pérez es la opción más coherente: "Por primera vez toda la humanidad está viviendo una misma situación: confinados y sin apartar la vista del móvil. Es por esto que no me imagino que la película salga de la casa, y a ser posible tampoco de la pantalla del teléfono".

En otro colectivo, la directora Ana Naima Kleinman, la actriz Raquel Guerrero y la guionista Elisa Puerto se conocieron en un taller de guion de ficción justo antes de que comenzara la crisis. Tal y como explican, "mientras en el foro se compartían posibles premisas para proyectos de ficción inspirados en este momento, nosotras sentimos la necesidad de crear un espacio de diálogo y discusión en el que poder cuestionar las bases de un sistema que parece tambalearse". El proyecto, que de momento se titula *In Progress*, se plantea como un largometraje documental transmedia y ya están recibiendo testimonios de diferentes segmentos de la sociedad española. Por su parte, con un menor sentido de la urgencia y con la mirada puesta en el futuro, Carlos Serrano Azcona está rodando su propia visión sobre el aislamiento por el coronavirus: *Demolición descontrolada de una era a cámara lenta*. El director de *Desahuciados* (2019) asegura que su objetivo es "mostrar este presente a las generaciones que vendrán. Pienso que el sentido real de estas películas se aloja en el futuro, será parte del archivo histórico y cinematográfico, y me siento orgulloso por ello".

Junto a estos proyectos individuales o colectivos, también se han puesto en marcha iniciativas institucionales, como por ejemplo la del Festival de



Mientras tanto (Heidi Hassan, Carlos Quintela, Sergio F. Borrás, Yimit Ramírez y Patricia Pérez)

Ante el raudal de imágenes de televisiones y redes sociales, que retransmiten esta emergencia en directo, cabe preguntarse por la reacción del cine documental, que en momentos de crisis siempre ha tenido la cámara preparada

Cine Documental de Tesalónica, que ha invitado a una quincena de directores internacionales –entre ellos, al español Víctor Moreno (*La ciudad oculta*, 2018)– a realizar un cortometraje de tres minutos sobre la temática del encierro, tomando como referencia el libro *Especies de espacios*, de George

Perec. Volviendo a nuestro país, el Instituto del Cine y sus alumnos de la diplomatura de Documental están realizando un ensayo colectivo sobre su cuarentena, en lo que será el primer largometraje producido por este centro. Por su parte, Docma, la Asociación de Cine Documental, abrirá próximamente el Archivo Confinado, un espacio virtual en el que se conservará parte del material grabado estos días y que podrá ser consultado y utilizado bajo la categoría de *creative commons* por cualquier persona. Es una forma de preservar esas imágenes intactas y garantizar la posibilidad de que con ellas puedan hacerse más películas el día de mañana. ▲

CON

MIRADAS PERSO
NAJES **EMOCIÓN**
HISTORIAS SOMB
RASSONIDOS DO
CUMENTAL PAIS
AJES **TODAS** ANI
MACIÓN MAGENT
ATODOS ACTRICE
SCOMEDIA MIST
ERIOSORPRESAS
CINE ESPAÑOL

#EnCasaConCineEspañol

#Volveremosaloscines

icaa.es



@cineICAA



@cine.icaa



@cineicaa



IRA SACHS



FRANKIE



AQUEL VERANO EN LA PLAYA

JAIME PENA

Recién llegada a Sintra, Ilene (Marisa Tomei) se encuentra con Jimmy (Brendan Gleeson) en una de sus calles. Hace años que no se veían y Jimmy no la reconoce de inmediato, pero pronto se suma Gary (Greg Kinnear) a la conversación y poco después Michel (Pascal Greggory), para finalmente hacer acto de presencia Tiago (Carloto Cotta), el guía nativo. Todos ellos, más algunos más, han sido convocados en la localidad portuguesa vecina de Lisboa por Frankie (Isabelle Huppert), una famosa actriz que, con una enfermedad avanzada, quiere tanto despedirse de los suyos como dejar atados ciertos conflictos familiares larvados desde hace años. Pero este encuentro fortuito en la calle tiene algo de forzado, lo que se delata en la incomodidad de los personajes, como si esta escena en lugar de un drama nos estuviese anticipando una comedia. Lo cierto es que *Frankie*, la película de Ira Sachs, una coproducción francoportuguesa con un reparto y equipo internacionales, tiene algo de comedia, también de *europudding* o incluso de película de catástrofes, si es que no es las tres cosas al mismo tiempo. También un drama crepuscular, por supuesto.

TODO COMENZÓ POR EL FIN

ENRIC ALBERO

En cualquier caso, no conviene dejarse confundir por las primeras impresiones. La escena mencionada acaba resolviéndose con una inusitada elegancia, cada personaje saliendo de escena y continuando su camino con toda naturalidad. La sensación es de puro artificio (un concepto de producción, antes que una premisa narrativa), inverosímil sobre el papel, pero puesta en escena con una coreografía invisible, sustentada tanto en el movimiento de los personajes como en sus rostros. Son personajes que para Sachs importan tanto o más que el de la propia Frankie, un mero catalizador para que cada uno de estos maridos, exmaridos, hijos o amigos nos pueda contar su propia historia. Estos relatos que conforman *Frankie* configuran también el retrato de Frankie.

Dos de esas historias nos remiten a veranos pasados, sendos recuerdos de dos familias rotas. La primera está imbuida de nostalgia y la cuenta uno de esos muchos personajes tangenciales que pueblan la película, Pedro (Manuel Sá Nogueira), un adolescente portugués que conoce a Maya (Sennia Nanua), la hija de Sylvia (Vnette Robinson), la hijastra de Frankie, de camino a la Praia das Maças. Es allí donde, tras besarla, Pedro le cuenta sus recuerdos de infancia ligados a esa playa, de cuando sus padres aún no se habían divorciado: el padre entregándole a la madre una manzana, el atardecer, el sonido de las olas...

La historia de Paul (Jérémie Renier) también sucede en una playa portuguesa de un verano muy lejano, pero su contenido no es exactamente nostálgico, pues alude a su relación sexual con la que pronto sería su hermanastra, Sylvia, relación frustrada al ser descubiertos por sus respectivos padres, Jimmy y Frankie, lo que llevó a la expulsión de Paul del núcleo familiar. Es de este modo como las dos historias veraniegas acaban interrelacionándose: la manzana de Adán y Eva cuya historia contaba el padre de Pedro y la expulsión de Paul del paraíso. ➔

Frankie (2019), el nuevo film de Ira Sachs, se cierra con un bloque secuencial antológico que viene a recargar de significado uno de los grandes tropos visuales de su obra: un plano final en el que el protagonista se desplaza hacia delante en un movimiento que mezcla libertad y esperanza. Ya en *The Delta* (1996), su primer largo, veíamos a Minh (Thang Chang) montado en su moto, sintiéndose libre tras haber cometido un acto atroz que no era más que la consumación de una rebelión contra un código moral y un orden social excluyentes. Laura (Dina Korzun) camina, sonriente y decidida, hacia el frente en el final de *Forty Shades of Blue* (2005, en Filmin), film que reflexiona sobre el difícil encaje de una emigrante en una sociedad conservadora representada por su marido, una vieja figura del *country* encarnada por Rip Torn, del que termina desligándose. Si en esos dos primeros largos el realizador de Memphis utilizaba la toma en movimiento para seguir a los protagonistas, *Keep the Lights On* (2012, en Filmin) termina con un plano (casi) fijo de Erik (Thure Lindhart) alejándose. Tras nueve años de tortuosa relación con Paul (Zachary Booth), la despedida se nos presenta como el primer paso hacia un porvenir que quedará marcado por esa ruptura sentimental. Por el contrario, una película sobre la pérdida como *El amor es extraño* (2014, en Filmin) se clausura con una luminosa secuencia en la que Joey (Charlie Tahan), un joven que ha recogido las enseñanzas de su fallecido tío Ben (John Lithgow), patina con su novia hacia un futuro quizá brillante (véase *The End*, pag. 74).

En *Frankie*, Sachs reformula ese tropo en una secuencia final que funde las esencias de cineastas como Kiarostami, Rohmer y Ozu, y demuestra el alto grado de depuración que ha alcanzado el estilo del director radicado en Nueva York, un estilo cada vez más sobrio y complejo que mantiene vivas sus constantes temáticas y formales. Ahí están sus personajes imbuidos de una vocación artística (una actriz en *Frankie*, un pintor en *El amor es extraño*, un cineasta en *Keep the Lights On*) procedentes de un universo interracial y multicultural (Sachs está casado con el pintor Boris Torres y ha coescrito sus últimos cuatro guiones con el brasileño Mauricio Zacharias); las cicatrices provocadas por los conflictos paternofiliales (el abandono de Ming por parte de su padre en *The Delta*, el trato que Alan James (Rip Torn) le brinda a su hijo en *Forty Shades of Blue* o la inexistente relación entre padres e hijos en *Frankie*; el despertar homosexual en sus diferentes etapas (sugerido en *Verano en Brooklyn*; consolidado en *El amor es extraño*; furibundo en *Keep the Lights On*; reprimido en *The Delta* y tardío en *Frankie*) o el uso de la música como elemento contextual y marcador tonal, con preferencia por los compositores románticos (Schubert en *Frankie*; Chopin en *El amor es extraño*).

Un estilo en el que destaca sobremanera el cuidadoso trabajo de composición interna de cada plano (algo que estaba ya muy presente en el final de la 'sirkiana' *El juego del matrimonio*, 2007, la que quizá sea su película menos conocida y más anómala) y que alcanza su cénit en los diseños asimétricos que pueblan *El amor es extraño* –con la ausencia de un personaje que desequilibra el encuadre– y, sobre todo, en el glorioso último plano de *Frankie*, con toda la familia de la actriz situada sobre la línea que dibuja la montaña en una disposición que indica la resolución dramática de sus conflictos personales (véase la crítica, aquí al lado). Un plano que llega justo después de que la protagonista haya culminado su último 'viaje hacia delante'. ▲



Keep the Lights On (2012)



Frankie es en definitiva la historia de una familia rota o que lleva años rompiéndose. Sylvia e Ian (Ariyon Bakare) están en trance de separación, mientras Ilene rechaza la propuesta de matrimonio de Gary. Hasta Tiago tiene oportunidad de contar la difícil relación con su celosa esposa. Todo ello mientras Frankie, como en una película de Yasujiro Ozu, intenta reordenar todo este galimatías sentimental actuando como Cupido y buscándole una relación estable a Paul, a ser posible con Ilene. Sí, toda esta reunión en Sintra puede que no tuviese otra razón que servir de escenario para que dos personas se conociesen, quizás la última oportunidad para que Frankie salde la deuda que tiene contraída con su hijo.

Pese a todo este cúmulo de historias que los personajes nos cuentan, hay otras muchas que se callan y que sus rostros a duras penas logran disimular. Sachs hace bascular todo el relato entre unas y otras, entre los planos generales de grupo y los primeros planos de Frankie o Ilene. Es el mismo contraste entre la comedia y el drama, ese equilibrio que la película sostiene en buena medida gracias al contenido trabajo de sus intérpretes. En primer lugar el de Isabelle Huppert, por supuesto, cuyos gestos delatan cuando, de improviso, es consciente de que su tiempo no es el mismo que el de sus interlocutores, ya sea esa señora portuguesa que celebra su 88 cumpleaños y que la confunde con el personaje que

interpretó en una popular serie de televisión y en la que, *“luchando como una leona”*, logró superar una grave enfermedad, o el de los plazos de la película que un egocéntrico Gary le ofrece protagonizar con tan poco tacto como sentido de la oportunidad. Pero también el de Marisa Tomei, obligada a contener las lágrimas cuando Frankie le confiesa su enfermedad o, simplemente, cuando no sabe cómo decirle a Gary que no quiere irse a vivir con él (o, más bien, que no quiere que le organicen su propia vida).

FRANKIE

Francia, Portugal, 2019

Dirección: Ira Sachs**Intérpretes:** Isabelle Huppert, Marisa Tomei, Brendan Gleeson, Greg Kinnear**ESTRENO:** Disponible en Movistar+

Todas estas historias se suceden y solapan por los laberínticos escenarios de Sintra, por sus estrechas y empinadas calles, por sus bosques y playas, unos bajo la lluvia o una niebla que apenas deja entrever el Palacio da Pena, las otras bajo un sol radiante, como si las estaciones pudiesen simultanearse en unas pocas horas, las que median entre el amanecer y ese atardecer en el que Frankie los ha citado a todos en lo alto del mirador de la Peninha. La película se construye como un ascenso hasta ese lugar. El tema, el de la muerte cercana, algo así como un duelo anticipado, debe mucho a Ozu. Sin embargo, la secuencia final y en concreto el último plano de la película es puro Kiarostami.

Por fin, Frankie los ha reunido a todos y así los vemos por primera vez desde una posición muy lejana que la cámara mantendrá durante más de tres minutos, con los personajes recortándose sobre el horizonte mirando hacia el mar, mientras escuchamos el segundo *Momento Musical Opus 94*, de Schubert. Toda la película parece sustentarse sobre este plano. Mientras el reflejo del sol en el mar se hace cada vez más intenso, los personajes van y vienen. Llegan hasta Frankie y se vuelven tras ella, en perfecto orden, de nuevo como atendiendo a una sutil coreografía, hasta salir de plano. Ya sin música alguna, el escenario queda vacío (en él son visibles las huellas de los incendios recientes) y solo oímos el sonido del mar en el atardecer, como en aquel recuerdo de Pedro: la nostalgia del paraíso, la premonición de la muerte. ▲



RESIDENCIAS

ACADEMIA DE CINE

¿Tienes un **proyecto audiovisual** en mente?



¿Quieres desarrollarlo en la **Academia de Cine**?



¿Quieres ser asesorado por **profesionales de la industria cinematográfica**?



¡Presenta tus proyectos hasta el 12 de mayo!

Toda la información en:
www.residenciasacademiadecine.com



EL PRESENTE PUESTO EN DUDA

CARLOS LOSILLA

1. El segundo largometraje de Yann Gonzalez se abre con una intrigante *set piece*. Sentada ante una moviola, una mujer monta una escena en la que dos muchachos se besan ardientemente en un exterior soleado mientras otro los acecha oculto entre la vegetación. Al mismo tiempo, en montaje paralelo, uno de los protagonistas de ese fragmento baila en la pista de una discoteca, observado a su vez por un misterioso enmascarado... No voy a contar cómo termina esa doble trama, pero sí a negar su excepcionalidad en el contexto de *Un Couteau dans le coeur*. A lo largo del metraje restante, Gonzalez da cuenta de ese virtuosismo estilístico en muchas otras ocasiones: un vertiginoso *travelling* circular filma intermitentemente un asesinato a plena luz del día, sueños y visiones perturban con insistencia la realidad que creen percibir los protagonistas, una sala de cine se convierte en el ambiguo escenario de una escaramuza siniestra... De Alfred Hitchcock a Mario Bava, de Dario

Argento a Brian De Palma, la nómina de referentes sería inacabable, pero no es eso lo que más importa. Pues *Un Couteau dans le coeur* no es tanto una actualización de los mecanismos del *psychotriller* como la puesta en marcha de una operación bastante más compleja: desentrañar las relaciones entre el género y la autoría, entre el relato y su circunstancia.

Yann Gonzalez, que empezó como crítico en *Cahiers du cinéma*, no esconde en ningún momento esa ambición metafílmica. La persecución de un psicópata asesino, que se ceba en los miembros de una pequeña productora de material *pornoqueer*, convive en la película con una historia de amor imposible, la que atormenta a la esforzada dueña de esa empresa (Vanessa Paradis) y su inquietante montadora (Kate Moran). Y todo ello se enmarca en el París secreto de 1979, descrito en un estilo a medio camino entre la evocación soñada y la recreación onírica, entre cabarets canallas y comisarías inverosímiles. No hay ni rastro de realismo en esa reconstrucción, de manera

que la trama se convierte poco a poco en un *trompe l'oeil* inabarcable, insondable, que parte de un plató destartado y culmina en un pueblo perdido en el que no solo vegetan pasiones olvidadas, sino también los orígenes del misterio, allá donde empezó todo. A partir de ese punto, *Un Couteau dans le coeur* puede verse como un fascinante viaje por las distintas formas de representación del delirio amoroso, del romanticismo *pulp* a la poesía simbolista, de los sueños premonitorios a las fantasías visionarias. Estamos ahora mucho más cerca de Jean Genet y André Breton, de Balzac y Boris Vian.

2. En efecto, la trama ideada por Gonzalez y su coguionista Cristiano Mangione prefiere la capacidad de sugerencia y la alusión a la legibilidad. Quiero decir que los lances argumentales no siguen una lógica estricta, y quizá ni siquiera puedan explicarse en su totalidad una vez terminada la proyección. Pero sí existe un hilo conductor que atraviesa la película de principio a fin, desde un punto de vista más conceptual que narrativo. Iniciada la historia en una sala de montaje y culminada en otra de proyección, el cine se presenta como el lugar en el que convergen todas las pasiones, también las decepciones y las tragedias, hasta el punto de que incluso los decorados más cotidianos se ven delineados según esas texturas. *Un Couteau dans le coeur*, en este sentido, acude al montaje cinematográfico para contemplarlo como aquello que logra el acercamiento entre dos cuerpos, ya sea dispuestos al amor o al asesinato. Anne (Paradis) y Loïs (Moran) consiguen la armonía cuando se contemplan desde un plano a su contraplano, desde el material filmado a quien lo mira y escruta, mientras que el asesino





UN COUTEAU DANS LE COEUR

YANN GONZALEZ

salta de escena en escena superponiendo el pasado que lo hizo así y el presente en el que pretende vengarse de todo aquello, reuniéndolo en un espacio mental que solo les pertenece a él y a su imaginario alienado. Desde esta perspectiva, la película de Gonzalez es un ejercicio de cine en bruto, una alabanza de la imagen en movimiento vista como herramienta revolucionaria, al estilo de los surrealistas. Cuando, en la última escena, la sala se convierte en el escenario simultáneo de una pesadilla atroz y de una revelación liberadora, que implica incluso a los espectadores, sabemos que toda realidad ha sido abolida en beneficio del deseo en estado puro.

¿Por qué, entonces, esa vuelta al pasado que supone situar la película en 1979, a riesgo de que se confunda con una pataleta nostálgica? Creo que eso, como decisión de un ex crítico, no es solo una casualidad o un azar. Para empezar, Gonzalez tenía únicamente dos años en aquella época, con lo que su evocación del periodo, y del cine que se hacía y se había hecho, resulta ser más bien nebulosa, más cercana a la ensoñación que al testimonio.

Por otra parte, el final de la década de los setenta puso en escena muchos desencantos, cinematográficamente resumidos en el fracaso del proyecto moderno: Pasolini había sido asesinado en 1975, mientras que Fassbinder, Eustache y Glauber Rocha morirían, aún jóvenes, a principios de la década siguiente. *Un Couteau dans le coeur* simula pensar únicamente en *Suspiria*, de Argento, o *Vestida para matar*, de De Palma, cuando en realidad aquello que está invocando es más complejo, se acerca a un cierto estado de ánimo que tiene que ver con las películas que entonces rodaron Jacques Rivette o Raúl Ruiz, donde los géneros se diluían y solo dejaban ver su propia ausencia.

En *Duelle* y *Noroît*, de Jacques Rivette, o *L'Hypothèse du tableau volé*, de Raúl Ruiz, aparecen 'comunidades' creadoras muy parecidas al grupo de cineastas de la película de Gonzalez. Aparecen también investigadores y piratas, e incluso héroes y heroínas de melodrama, que parecen perdidos en un paisaje vacío, desprovisto ya de todo sentido. En *Le Couteau dans le coeur* (como en *Les Rencontres d'après minuit*, la ópera prima de su autor), los

supervivientes del *giallo* y del cine porno de los setenta flotan en una tierra de espectros reimaginada ahora, cuarenta años después. Pero aquella sucesión de ausencias se ve continuada en este momento por una especie de tumulto, como si todo lo que entonces se evacuó volviera reordenado de otra manera: vista así, *Un Couteau dans le coeur* es una acumulación de peripecias, de *pièces de résistance*, de personajes y arquetipos que intentan encontrar su lugar en el cine del presente después de que cierta posmodernidad, a partir de los ochenta, los hubiera vaciado de sentido. Y el hecho de que Gonzalez no esté solo, de que otros cineastas franceses de ahora mismo, como Bertrand Mandico o Justine Triet, sigan parecidas estrategias, confirma que el cine no tiene ni pasado ni presente: es un lugar sin tiempo en el que puede suceder de todo. ▲

UN COUTEAU DANS LE COEUR

(KNIFE + HEART). Francia, 2019

Dirección: Yann Gonzalez

Intérpretes: Vanessa Paradis, Kate Moran, Nicolas Maury, Jonathan Genet

ESTRENO: Disponible en FILMIN



Les Rencontres d'après minuit (2013)

YANN GONZALEZ

CINEFILIA Y DESEO

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

Crees que nos lo vamos a creer?" inquires uno de los personajes de *Les Rencontres d'après minuit* (2013), la ópera prima de Yann Gonzalez, a otro que le responde: "Eso que más da. Esa es su historia. ¿O has perdido tu capacidad de creer?" Esta frase resume el discurso sobre el cine del realizador y excrítico cinematográfico Yann Gonzalez.

Un cine del instinto, del arrojo, de la vanguardia. Una obra fílmica que no se pregunta si se debe, sino si se puede. Un cine atrevido que busca la confrontación, la provocación y la iluminación de una audiencia adormecida. Un cine entre dos extremos que se rozan, Eros y Thanatos, las dos fuerzas que mueven unos trabajos que son un repaso, un itinerario paralelo por la historia del cine, a partir de una vida dedicada a amar lo denostado y no suficientemente reivindicado.

Porque su cine es una extensión de su labor previa como crítico. Y todo crítico busca la reivindicación de

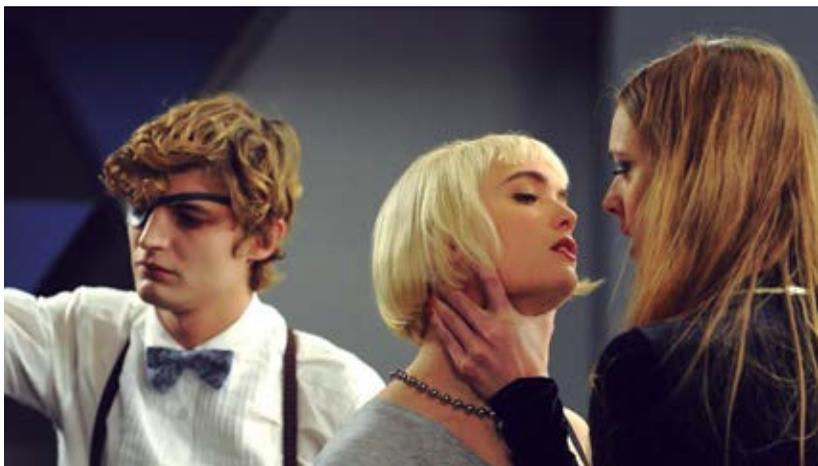
aquello que le apasiona. Por supuesto, a partir de una mirada lo más analítica y objetiva posible del objeto amado. Un trabajo que busca poner en el punto de mira de espectadores y del gremio aquello que considera merecedor de atención y de reconocimiento, más allá del canon imperante en cada momento. Y Yann Gonzalez continúa dicha labor, reivindicando en su trabajo aquellas obras, autores y subgéneros que son mirados de soslayo o a los que no se les presta el interés suficiente y que bajo su crudeza, torpeza o escasez de medios, esconden verdaderos diamantes en bruto. Ideas, conceptos y expresiones visuales, formales y estéticas que una nueva generación de cineastas (entre los que se encuentran autores como Nicolas Winding Refn, Hélène Cattet y Bruno Forzani, Bertrand Mandico, Peter Strickland o Carlos Vermut) abrazan y ponen en práctica sin ocultar su amor autorreferencial y lúdico hacia los subgéneros, entregando unas obras que bajo su superficie *pulp*

y *underground*, esconden en su interior un profundo y estudiado discurso sobre los mismos.

Esos subgéneros, en el caso de Gonzalez, pueden vislumbrarse en los dos largometrajes que ha realizado hasta ahora: *Les Rencontres d'après minuit* y *Un couteau dans le coeur* (2018). Dos obras que pertenecen a un universo filmico de bolsillo congelado en el tiempo, ubicado entre mediados de la década de los sesenta y los albores de los años ochenta. En concreto, su ópera prima híbrida los *roleplays* sexualizados del cine de Alain Robbe-Grillet –en especial el juego de construcción en tiempo real de lo ficcional de *Trans-Europ-Express* (1967) y los escenarios vaciados y teatralizados del diptico conformado por *L'Eden et après* (1970) y *N. a pris les dés* (1971)– con la asepsia enfermiza de los primeros trabajos de David Cronenberg y sus sexualidades perversas, más un vaporoso y filtrado erotismo *fou high class* salido de los trabajos del erotómano Just Jaeckin, más la irreverencia *trash* y escatológica de John Waters o el Almodóvar de *Pepi, Luci, Bom...* (1980) para dar un vuelco, en su tercer acto, al relato fantástico. Una suerte de hijo ilegítimo entre la reinterpretación del cuento de hadas clásico a lo Jacques Demy en *Piel de asno* (1970), pasado por el tamiz de *La montaña sagrada* (1973), de Alejandro Jodorowsky, y su lúbrica, pegajosa y pura representación del deseo y de los fluidos sexuales.

Una sexualidad que se intelectualiza y se verbaliza más que se representa. Un *coitus interruptus* de palpable sensualidad y sexualidad, que hermana a su obra con la de un contemporáneo como Bertrand Mandico y sus *Les Garçons sauvages* (2017). Al igual que los personajes de la obra de Mandico, fusión iconoclasta de un sinfín de géneros tan opuestos como complementarios (ejercicio parecido al de Alan Moore y Melinda Gebbie en su novela gráfica *Lost Girls*), Gonzalez hace uso de los estereotipos de los subgéneros a partir de personajes que –a medida que avanza el relato– comienzan a despojarse de sus tópicos y reflejan en el espectador, sobre el espejo en el que se convierte la pantalla cinematográfica, las máscaras que los individuos portan en la sociedad. Una máscara, un arquetipo que solo a partir de la ruptura y la transgresión de las convenciones sociales conseguirán que el individuo, y en consecuencia el arte, alcancen la plenitud.

La pantalla de cine como reflejo y espejo de lo real, más la breve incursión en los recursos estilísticos y formales propios del *giallo* y del *slasher* (vislumbrados en los compases finales de *Les Rencontres d'après minuit*) se convertirán en el centro del discurso de su trabajo más reciente hasta la fecha: *Un couteau dans le coeur*, estrenada en la plataforma *online* Filmin. Una cinta que se escinde en dos mitades estilísticas que abrazan las dos estéticas preeminentes del *giallo*. En primer lugar, su propensión al uso de colores primarios para magnificar las emociones internas de los protagonistas del relato, cercano en intenciones y resultados a *El extraño color*



Les Rencontres d'après minuit (2013)

de las lágrimas de tu cuerpo (2013) de Bruno Forzani y Hélène Cattet. En segundo lugar, las texturas crudas y lavadas del celuloide en 16 mm que representan las secuencias de cine pornográfico *queer* que anida en el interior del relato y que, de nuevo, lo acercan a los resultados formales de *Amer* (2009), la ópera prima de Forzani y Cattet.

Esa mirada diagonal a los recursos y formas del *giallo* le sirve a Gonzalez para darle la vuelta a los códigos éticos y estéticos del mismo. Si el género popularizado por Fulci, Bava o Argento servía como excusa para la explotación del cuerpo y la figura femenina, aquí el cuerpo masculino se convierte en el objeto observado y deseado, desde un prisma femenino. Una mirada y reivindicación del deseo y de las sexualidades ocultadas por la represión, que mira de frente al cine de Brian de Palma, en especial los juegos formales y narrativos de *Vestida para matar* (1980) o *Femme Fatale* (2003), ocultando en su interior un sincero homenaje a la creación cinematográfica, cercana en sus intenciones y resultados a otro coetáneo suyo, Peter Strickland y su carta de amor al *giallo*, *Berberian Sound Studio* (2012). ▲



Un couteau dans le coeur (2018)



ENTREVISTA



KLEBER MENDONÇA FILHO

Dar la vuelta a las convenciones

Fue uno de los grandes descubrimientos del pasado Festival de Cannes. *Bacurau*, la nueva película del brasileño Kleber Mendonça Filho, acompañado aquí en la dirección por Juliano Dornelles, evoca el cine de Glauber Rocha y los códigos del *western* para proponer una poderosa metáfora política sobre el Brasil contemporáneo. Conversamos aquí con Mendonça Filho con ocasión del estreno del film en la plataforma de Movistar+.

VIOLETA KOVACSICS

¿De dónde surge *Bacurau* y qué importancia tuvieron los referentes en el proceso creativo? En cada película perseguimos las cosas que nos tocan. Soy parte de una generación que creció con el cine norteamericano: fui un niño en los años setenta y un adolescente en los ochenta. Más adelante, descubrí otros cines, entre ellos, el brasileño. Así que todo en *Bacurau* es parte de esta sopa, porque todas estas referencias son parte de lo que somos. Siempre he tenido una predisposición hacia el género. Aunque *Doña Clara* y *Sonidos de barrio* partan de un tono cercano al realismo social, siempre hay algo que desafía este tono y que las acerca al género. Sabíamos que la película tenía que ser de arte y ensayo, y que tenía que ser orgánica. Si empujas mucho las referencias, estas siempre resultarán excesivas. Con Juliano Dornelles (el codirector), comenzamos a hablar del proyecto hace años, impulsados por el deseo de hacer una película de género, pero también de hablar de la región de la que venimos, y que normalmente los medios retratan de forma injusta.

¿Qué querían de la localización? Fue difícil encontrar el pueblo que fuera Bacurau. No tenemos la cultura de filmar en estudio, aunque

hay uno muy grande en Brasil. Así que viajamos mucho para encontrar una localización específica. Queríamos que fuera como el escenario de un *western*: algo muy sencillo, con una sola calle. Pensábamos en los escenarios de películas como *Infierno de cobardes* o *La hija de Ryan*. Finalmente, encontramos el lugar dos estados más arriba de Pernambuco, que es donde teníamos previsto rodar. A partir de aquí, usamos planos generales que presentaran el lugar y su sencillez.

La película empieza con un plano general de la tierra. Es un recurso frecuente, pero aquí el plano poco a poco se va concretando en este lugar de Brasil, en vez de en una ciudad como Los Ángeles o Nueva York. Esto estaba en el guion. Años después, cuando editábamos, teníamos un esbozo de Latinoamérica hecho mediante efectos digitales. Aunque se veía claramente que era un esbozo, estaba claro que aquello era lo que necesitábamos. En ese momento ya se puede ver la dimensión política de la película. Hay una mezcla constante entre lo brasileño y lo norteamericano, por ejemplo, entre las canciones brasileñas y otras músicas. Creo que todo en *Bacurau* va en contra de las expectativas: los indios son los héroes y los invasores son los americanos.

En esta línea, cuando comienza la película parecería que Teresa será la protagonista, pero pronto comprendemos que no lo es... Esta película vuelve a *Sonidos de barrio*, en la que no se sabía quién mandaba. De hecho, creo que en este sentido hay un momento clave, que es cuando *Bacurau* gira de la comunidad a los invasores. Lo hace de forma muy física, solo con un corte. Encontramos una buena excusa para cambiar el punto de vista. Por otro lado, para nosotros fue importante la propia comunidad del lugar donde rodamos. Como vivi-

mos con ellos tres o cuatro meses, descubrimos cómo eran, y forman parte de la película porque ayudaron a crear un tono naturalista. Tenía que haber una mezcla de humanidades rica.

¿La idea del museo de Bacurau y la de la ceremonia fúnebre tienen un referente real? Con Juliano tenemos una idea de cómo la cultura de estas regiones es vista en la ciudad, pero nosotros no somos turistas. El museo surge de nuestro conocimiento de la región, ya que cuando buscábamos localización, encontramos algunos de estos museos, que pueden llegar a estar en una casa. En el caso del funeral, es una de las mayores intervenciones de la ficción. Tiene que ver con el último episodio de *Sueños*, de Kurosawa, en el que el funeral es casi una fiesta. Nosotros no fuimos tan lejos, pero no queríamos mostrar una ceremonia trágica, sino una celebración que contenga belleza. Por otro lado, en una de las proyecciones, un hombre nos dijo que aquella escena era la muerte del matriarcado, y lo que trae la violencia a la región. El aspecto masculino de la vida es siempre el violento.

Los personajes de Lunga (Silvero Pereira) y de Domingas (Sonia Braga) son queer, pero la película no hace un tema de esto. ¿Cómo lo concibieron? Así es como debe ser. La película nunca lo discute. Es algo que definimos después de saber quién interpretaría a quién. En este sentido, Sonia siempre ha apoyado las causas LGTB, otras maneras de vivir y de disfrutar de la vida. Lo mismo sucede en el caso de Silvero Pereira, que es activista. Nosotros escribimos el personaje de Lunga como si fuese un hombre trans, pero luego lo hablamos con Silvero, que nos dijo que creía que Lunga debía ser un hombre gay. Es un personaje interesante porque tiene elementos muy fuertes de masculini- ➔



dad y otros de feminidad. Nosotros no íbamos a decirle que hiciera algo que no quería. Actualmente, Lunga se ha convertido en una especie de superhéroe en Brasil: la gente proclama frases como “*Lunga for president*”, hay dibujos de cómic sobre él, etc. Es un tipo duro, salvaje y violento..., es un personaje interesante porque aglutina elementos muy locos.

¿Cómo plantearon el clímax de la película? Como siempre, teníamos en mente un *western*. En este sentido, tenía que haber un duelo final. Estaba interesado en hacer un *western*, pero a la vez quería darle la vuelta a algunas convenciones. Le dije a Juliano que no quería filmar esto. Él me dijo que la reacción de la gente de Bacurau sería rápida, loca, como si te atropellara un camión. Cada vez me atraía más esta idea. Además, entendimos que en pantalla no sería tan rápido. Parte de la reacción es que la comunidad desaparece, como un animal que se protege, algo que los habitantes hacen también cuando llega el político. Todavía me sorprende que *Bacurau* se considere una película violenta. Los británicos, por ejemplo, han advertido de la violencia que hay. ¿Le parece una película violenta?

Creo que la carga violenta se advierte desde el principio, y que si fuese una película de Hollywood quizá no habría este debate. Estoy de acuerdo con esta interpretación. Creo que cuando se habla de *Bacurau* como de una película violenta hay algo más, como si dijeran: esta pobre gente no debería reaccionar así. Es algo tan simple como esto. Vi por ejemplo la reacción a *Érase una vez en... Hollywood*, y se decía que no es una película violenta. A mí, hay momentos que me parecen excesivos, como los golpes reiterados en la cabeza de la mujer. No digo que la película no me guste, sino que algunos directores tienen derecho a ser violentos y otros no.



BACURAU. Brasil, Francia, 2019
Dirección: Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles
Intérpretes: Sônia Braga, Udo Kier, Bárbara Colen
Distribución: La Aventura Audiovisual
ESTRENO: 14 de mayo
 Disponible en Movistar+, Filmin y Kakuten

¿Dejaron algo al azar en la escena del clímax? Todo estaba pensado, porque el museo significaba mucho para nosotros. Es el archivo de la comunidad, y estaba en el guion. Nos gustaba la idea de este invasor, que de repente tiene acceso al *storyboard* de la comunidad. Como si fuese *Tom y Jerry*, se da cuenta que no debería estar ahí, sobre todo cuando ve que las armas han desaparecido.

Son, además, armas muy vinculadas con el western, como el Winchester. John Wayne tenía varias, pero también están ligadas a la cultura americana. Eran las armas con las que mataron a los indígenas. En esta escena, todo estaba muy diseñado. A lo largo del rodaje, reescribíamos todas las secuencias mientras rodábamos. Sabíamos que teníamos que hacerlo cada vez mejor, más fácil y más efectivo. Porque el proyecto era muy ambicioso, y había que ser muy preciso en la reescritura. En otras escenas de la comunidad, cuando hablan entre ellos, ahí sí que podía haber más improvisación.

¿Por qué este empeño en alcanzar una mayor efectividad? Tiene que ver con el dinero. Ya tuve problemas de dinero con *Sonidos de barrio*, pero no a la escala de *Bacurau*. Creo que el guion estaba bien, pero las escenas principales las tuvimos que reescribir mientras rodábamos porque necesitaban perder peso.

Por todo lo que ha ido comentando, ¿diría que una parte de la realización responde a un trabajo colectivo? Sí, pero a la vez es una pregunta delicada de contestar. Invitamos a la gente a participar, pero al final solo puede haber una voz y es la de la dirección. En este caso, eran dos voces.

¿Qué diferencias hay entre dirigir y codirigir? Es difícil hablar de esto porque Juliano y yo somos amigos. Es lo típico que puede ir muy mal. Es como un matrimonio: todo va en contra, pero, a veces, y no se sabe cómo, la cosa funciona. Si lo tuviera que recomendar, diría que lo importante es saber con quién trabajas, con la química, con el respeto y con conocer bien a tu compañero tanto a nivel personal como profesional.

Se le vio muy emocionado cuando en la Berlinale entregó el premio a la mejor dirección a Hong Sangsoo. Fue muy especial para mí. Siempre que veo una película suya quiero hacer una similar, pero no puedo. Me traslada a mi época de cortometrajista, cuando rodaba con mis amigos. Cuando comencé a hacer largos, dejaron de ser tan simples. No significa que sea malo, pero es así. ▲

Entrevista realizada por teléfono,
 Barcelona-Londres, el 5 de marzo de 2020.



CUENTA TU HISTORIA

Diplomaturas

Másters

- Crítica Cinematográfica con **caimán** cuadernosdecine
- Diseño de Vestuario de Cine, Series y Teatro
- Distribución y Negocio en la Industria Audiovisual
- Producción Ejecutiva para Cine y Series
- Dirección de Fotografía Cinematográfica
- Guion de Series de Ficción
- Coordinación de Posproducción

ecam.es

Descubriendo a,,,

JEAN-LUC GODARD

Los lunes de mayo a las 22.00



8madrid TV
nuestrocine

Consulta toda la programación en 8madrid.tv



EL CERO Y EL INFINITO

Desde su mismo origen el cine ha negociado con los espectros. Eso es justamente lo que se nos propone en la reseña publicada por Maxim Gorki en julio de 1896 de la sesión del Cinematógrafo Lumière que tuvo lugar en la ciudad rusa de Nijzhni-Novgorod. El escritor describe un mundo imbuido de un “gris monótono”, bañado en un “silencio extraño y eterno” y en el que todo lo que se mueve no son sino “sombras, nada más que sombras”. Cincuenta años después de este juicio sumarísimo, André Bazin nos propondrá una versión más optimista de los poderes de una tecnología capaz de conceder a los instantes reales reproducidos una “eternidad material”.

En el fondo, el cine, como cualquier otra forma artística, combatía desde sus orígenes contra la muerte. No porque otras artes no hubiesen intentado darnos la sensación de que era sensato, pese a todas las evidencias, mantener la creencia en que era posible retornar de ese viaje que parecía no tener vuelta atrás, sino porque su capacidad de hacernos admitir esta posibilidad venía refrendada por la evidencia de la misma tecnología cinematográfica. ¿O es que acaso los primeros espectadores de las pequeñas filmaciones de los Lumière no habían abierto desmesuradamente los ojos cuando el muro que habían visto caer (*Démolition d'un mur*, 1896) volvía a levantarse mediante una mera inversión del orden de proyección de los fotogramas? De esta forma se hacía visible lo imposible.

De tal manera que nos encontramos en pleno territorio del milagro visual del que quiero traer a colación dos casos notables. El primero implica a Alfred Hitchcock en uno de sus filmes basado en un *fait divers*: *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1957). Christopher Emmanuel Balestrero (Henry Fonda), contrabajista en la orquesta del neoyorquino Stork Club, ha sido acusado injustamente de perpetrar varios atracos. Perdida toda esperanza de conseguir dar con el verdadero culpable, reza ante una imagen del Corazón de Jesús. Dejemos a Jean-Luc Godard en su texto de *Cahiers du cinéma* (n.º 72;

1957) que describa la escena: “En su habitación antes de dirigirse a su trabajo en el Stork Club, Balestrero pide a Dios que le dé fuerza. Primer plano de Fonda anudando su corbata. Primer plano de un cuadro que representa a Jesucristo. Nuevo primer plano de Fonda que mira el cuadro, tras de lo que comienza una sobreimpresión: detrás del rostro de Fonda aparece un plano de una calle con un hombre con impermeable y sombrero flexible que se acerca hacia la cámara hasta que él también es encuadrado en primer plano. Sus rasgos van a coincidir con los de Fonda, su mentón parece imbricarse en el de Fonda,

su nariz en la nariz de Fonda... pero no, la sobreimpresión se desvanece y tenemos ante nuestros ojos al verdadero culpable [imagen 1] sobre el que la cámara panoramiza mientras va a intentar un nuevo atraco. La transición no es aquí la bisagra sobre la que se articula el relato, sino el resorte del drama del que parafrasea el tema”. O, si se quiere, expresado en otros términos:

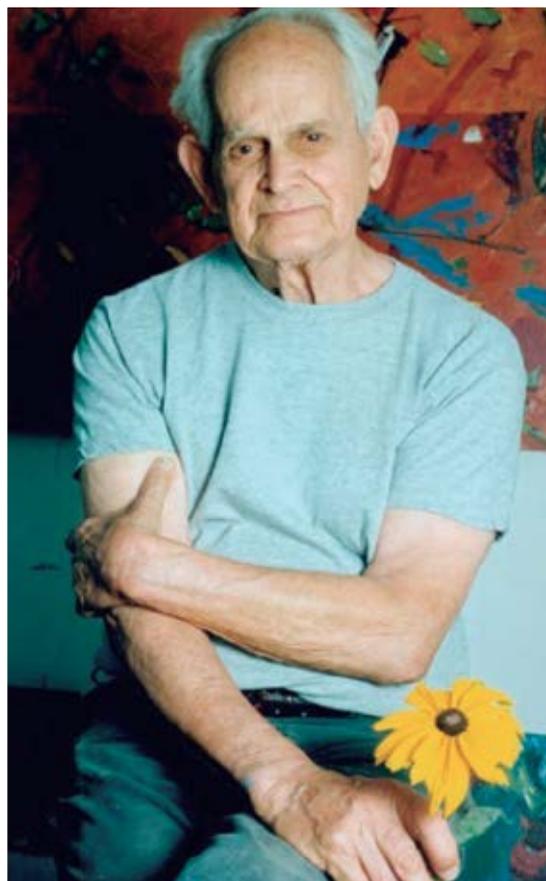
Alfred Hitchcock encuentra, para encarnar el milagro, una figura cinematográfica a la que dota de un sentido singular en un momento singular.

El otro caso pertenece a un film reciente de los hermanos Dardenne, *El niño de la bicicleta* (*Le Gamin au vélo*, 2011).

Cyril, un niño de doce años abandonado por su padre, ha sido acogido por Samantha, una joven peluquera. El niño, tras haber pedido perdón formal a una familia a la que robó y agredió, tiene un encontronazo con Martin, uno de los hijos, que le golpea sin que Cyril devuelva la agresión. Escapando, sube a un árbol en el que es apedreado hasta caer en lo que parece un accidente fatal [imagen 2]. Martin y su padre, que ha llegado al lugar de los hechos tras los niños, se disponen a llamar a una ambulancia para socorrer a Cyril que permanece inmóvil en el suelo. Entonces comienza a sonar el móvil del niño. Ante el estupor de Martin y su padre, Cyril se levanta y se dirige a recoger su bicicleta. Tras lo cual se alejará hacia su nueva vida. En este caso, será el uso del sonido (del móvil) el que pondrá en evidencia el cordón umbilical que une al niño con su madre de acogida y lo rescata para un futuro que parecía cerrado. Hitchcock, clásico y católico; los Dardenne, modernos y laicos. ▲



Manny Farber (1917-2008) nunca escribió un libro sobre cine. Sus textos se desparrraman en revistas culturales y pequeñas publicaciones al estilo de *Commentary*, *The New Republic*, *The Nation*, *Perspectives*, *Artforum* o *Film Culture*. ¿Por qué se ha convertido, entonces, en una de las mayores influencias para buena parte de la mejor crítica actual? A esta pregunta intenta responder el presente artículo, con el que reanudamos la serie de textos dedicados a poner en valor las aportaciones de algunos de los más importantes críticos de la Historia. La dialéctica entre el ‘arte termita’ y el ‘arte elefante blanco’ vuelve a ofrecernos, todavía hoy, un caudal inagotable de sugerencias para seguir pensando el cine desde una mirada libre.



Manny FARBER

EL CINE ESCRITO

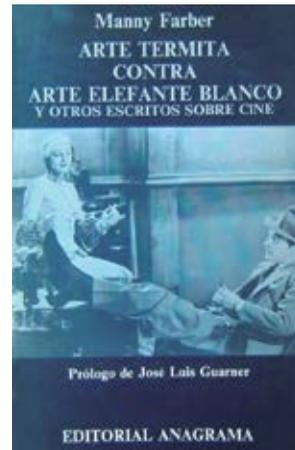
CARLOS LOSILLA

Como algunas de las películas que más le gustaban, también Manny Farber actuó como una termita. Su estrategia consistía en escribir desde los márgenes, en situarse en el exterior de la gran maquinaria del cine y hablar sobre lo que le permitía ese ángulo de visión. No fue un periodista, en el sentido de que prescindió casi por completo de datos industriales o económicos, de que observó la actualidad de su tiempo como punto de partida para una reflexión sobre las formas y el modo en que creaban ideologías. Pero tampoco se comportó jamás como un académico, no emitió teorías de un modo explícito, no quiso crear jergas ni adscribir su práctica crítica al ámbito de determinadas élites intelectuales. Y, sin embargo, nada más ‘actual’ ni ‘teórico’ que un texto de Farber: viendo películas, describió minuciosamente el arte de su tiempo; escribiendo sobre ellas, acabó elaborando, de manera involuntaria, una ontología del cine que en nada desmerece de la que construyeron mentes más sistemáticas, desde Siegfried Kracauer hasta Gilles Deleuze.

Además de ejercer como crítico y profesor, Farber también pintaba. Y por eso, quizá, sus textos se nos hacen a veces tan vívidos, brillan ante nosotros como una serie de revelaciones en apariencia inconexas que al final acaban proporcionando una sutilísima visión de conjunto. Tomemos, por ejemplo, uno de sus artículos más emblemáticos, ‘Arte termita contra arte elefante blanco’, al que he aludido al principio, publicado en 1962. Su tesis parece sencilla: las mejores películas no son las que abordan temas ‘importantes’ con gran aparato formal, sino aquellas que no parecen tener pretensiones, que se desenvuelven con humildad y paciencia en territorios que saben controlar sin necesidad de desplegar retóricas desmedidas. El cine ‘elefante blanco’ pisa fuerte sin mirar muy bien dónde, mientras que el cine ‘termita’ busca caminos, se mueve con

energía por vericuetos inexplorados, conecta con su tiempo por vías inesperadas. Sin embargo, la sorpresa llega cuando Farber empieza hablando de Cézanne, Motherwell y Warhol para luego compararlos con el Howard Hawks de *El sueño eterno* o el John Wayne de *El hombre que mató a Liberty Valance*. Todos ellos aparecen impregnados de “una cierta energía vagabunda” que los lleva a “producir arte que no sirve para nada sin preocuparse del resultado”. He ahí dos conceptos esenciales para una determinada manera de contemplar las imágenes en movimiento. El cine que realmente importa rechaza toda solemnidad para abrazar un gozoso existencialismo de la forma.

Farber empezó a escribir sobre cine en los años cuarenta, más o menos al mismo tiempo que André Bazin o Alexandre Astruc, padres de la teoría realista francesa y adalides de la puesta en escena. Eso no es casual. Al igual que ellos, en sus escritos defiende la especificidad del cine como arte con normas propias, que no debería legitimarse a través de otros, sino de un lenguaje propio capaz de definirlo e identificarlo. Pero mientras Bazin y la mayor parte de sus seguidores, de François Truffaut



a Éric Rohmer, ven en esa materialidad del cine un trampolín para acceder a lo invisible, es decir, aspiran a la trascendencia a través de lo real, Farber se queda simplemente con la vida y los innumerales destellos que es capaz de irradiar.

Hablando precisamente de Truffaut, en ‘Arte Termita contra Arte Elefante Blanco’, dice que el “tedio” que le provoca su cine “proviene de sus peculiares métodos para deshidratar la vida de sus escenas”, de su incapacidad absoluta para “mantener la película con los pies en el suelo”. Y concluye: “Cuando el espectador se inclina para asirla, desaparece rauda como una cometa”. He ahí el dilema: mientras la *mise en scène* se imagina a sí misma persiguiendo esa cometa hasta que desaparece en el cielo, Farber preferiría no soltarla. Puede que eso defina su método, y también que lo emparente con la gran tradición del pensamiento americano que va de Emerson a Thoreau y Walt Whitman, desembocando en Stanley Cavell. Pero Farber tampoco se ciñe demasiado a ese ‘trascendentalismo’. Su definición del ‘arte termita’ pasa por una “inmersión entomoló- ➔



Manny Farber pintando en su estudio

Historia(s) del cine

gica en una pequeña superficie sin dirección ni propósito”. Y esa desorientación, ese no saber adónde dirigirse, esa deambulación sin rumbo define a la perfección, igualmente, su estilo literario.

LA ESCRITURA COMO BÚSQUEDA

Alguna vez se ha hablado del estilo farberiano como de una especie de ‘escritura automática’ que sustituiría el *nonsense* surrealista por una poética del encuentro. En otras palabras, los textos de Farber proponen un punto de partida según algún ejemplo privilegiado, lo enriquecen con otros casos y, en el camino, se van topando con alguna que otra idea. No hay conclusiones, ni tampoco tesis claras o definidas. De hecho, Farber escribe tal y como filman los cineastas que le gustan: no pretende nada, no va en busca de nada, pero finalmente siempre consigue emitir algún que otro destello de belleza o de verdad. Por ello no prestaba demasiada atención a la función evaluadora de la crítica: “*Es prácticamente inútil para el crítico* (dijo en una entrevista con Richard Thompson, en 1977). *La última cosa que quiero saber es si la película le ha gustado o no. Los problemas de la escritura vienen después de eso. No creo que tenga ninguna importancia [...]. La crítica no tiene nada que ver con las jerarquías*”. En ese sentido, no es casual que, en muchas ocasiones, los textos críticos de Farber no dejen muy claro si le ha gustado la película o no: importan más las razones, los argumentos, el pensamiento y la reflexión que provoca el choque entre la imagen que emerge de la pantalla y la mirada que se fija en ella.

Por eso, igualmente, tampoco importa demasiado la posible ‘jerarquía’ o el canon que puedan desprenderse de los textos de Farber. No dedicó muchos artículos a ‘autores’ concretos, lo cual lo aleja aún más del pensamiento francés de los años cuarenta y cincuenta, y cuando lo hizo no intentaba tanto sacralizarlos como descifrar un misterio: ¿qué características propias e irrenun-



La crítica actual que merece la pena actúa como un laborioso ejército de termitas empeñado en aniquilar a los elefantes blancos empeñados en monopolizar la escena

ciables del cine de Raoul Walsh o Don Siegel, Luis Buñuel o Jean-Luc Godard, John Huston o Frank Capra, Howard Hawks o Michael Snow, Werner Herzog o Fassbinder, justificaron que dedicara artículos enteros a comparar sus películas, a ver de qué modo se parecen o no, a describir la manera en que sus estilos funcionan y se comportan a la hora de filmar el mundo? Así, una hipotética historia del cine firmada por Farber podría relacionar a Walsh con Snow por una sola razón que ya viene resumida en uno de sus textos más memorables: el ‘espacio negativo’, esa “*idea de espacio creada en parte por la imaginación del público y en parte por la relación cámara-actores-director*”. Y eso lo lleva a una periodización que vendría a coincidir, no se sabe si casualmente o no, con las que a su modo también dejaron sentadas Bazin, antes, y Deleuze, después. “... *Los hilos espaciales trabados sin costura para el naturalismo ilustrativo que imperó desde El navegante hasta Río Rojo simplemente se han roto*”, dejó escrito en el texto precisamente titulado ‘Espacio negativo’. Y continuaba: “*Cuando en los años sesenta los directores se dejaron fascinar por los estímulos formales que podían conseguir a través de la manipulación del espacio, cada película devino una excavación unilateral en un tipo particular de espacio*”.

¿Qué significa eso? De nuevo, Farber no exhibe tanto un juicio de valor como

una constatación. Por un lado, el cine anterior a los sesenta aún conservaba intacta su conexión a esos “*hilos espaciales*”, y por lo tanto era capaz de mantener una cierta unidad de estilo, eso que llamamos ‘clasicismo’. Por otro, la década de los sesenta acabó con esa homogeneidad, para bien y para mal. Farber sabe que pertenece a ese mundo que ya se ha ido, pero para él no se trata del universo clásico, sino de algo que llama ‘cine *underground*’. La modernidad ya estaba en Walsh y Hawks, en William Wellman y en el primer Anthony Mann, así como en las producciones de Val Lewton. Pues el cine de los años cuarenta ostenta una energía de tal calibre, una inventiva “*anti-arte*” hasta tal punto enfurecida y loca, que supone un terremoto devastador en el conjunto de las otras artes, las reduce a formas de expresión periclitadas o que, por lo menos, ya parecen haber perdido el tren de la vanguardia. Para Farber, películas como *La pasión ciega*, *Border Incident* o *El cuarto hombre* son infinitamente superiores a *Solo ante el peligro* o *El crepúsculo de los dioses* porque no pretenden nada, no quieren construir mensajes elevados ni hacer gran arte, sino solo enfrentarse a lo establecido mediante un cambio violento de paradigma, algo que la llegada de directores como Fred Zinnemann o Billy Wilder, según Farber, terminó frustrando, dejando el verdadero cine en manos de unos cuantos resistentes que se oponían a la dictadura de una nueva *qualité*.

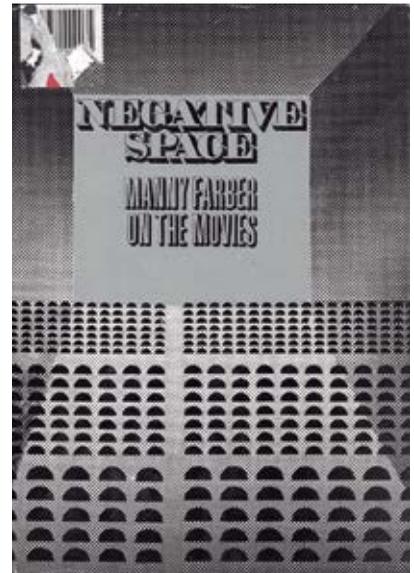
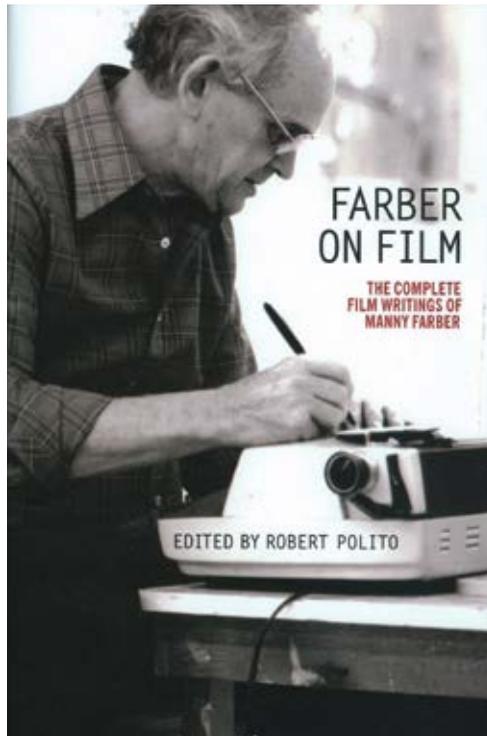
UNA POESÍA ELÉCTRICA

Ya en plenos años sesenta, en esa década crucial para entender su discurso, Farber escribió y publicó ‘Los subversores’, otro de sus textos fundamentales. En él no se dedica a elogiar películas concretas, ni mucho menos autores, sino aquellos detalles de un film, o de los que le gustan, capaces de inyectar una “*vitalidad instantánea*” al “*grano de la película*”. No importa tanto, pues, la totalidad del film como ciertas ➔

Historia(s) del cine

ráfagas que de repente nos sorprenden, nos emocionan, nos transmiten que el cine es eso. Por ejemplo, de *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock) opina que el director se exhibe demasiado, pero a la vez se muestra emocionado por la fuerza de un personaje, por el modo en que el director muestra “con ojo tan certero los medios de transporte y los suburbios de Los Ángeles”. No hay nada que sea prioritario, nada en lo que debamos fijarnos de manera preferente. Cualquier cosa nos puede sorprender en un momento dado, no hay que buscarla ni dirigir el análisis hacia un elemento u otro, entre otras cosas porque no se trata de analizar, sino de mirar y dejarse invadir por la fuerza de ciertos detalles. El interés que despierta en él *El vuelo del fénix*, dirigida por Robert Aldrich, procede de “fragmentos insignificantes de acción que parecen asomarse por entre las hendiduras de las escenas principales”. Se trata de un concepto de la puesta en escena que procede igualmente de ciertas teorías literarias: no hay que fijarse en los argumentos, tampoco en los grandes alardes del estilo, sino en las particularidades de la ‘escritura’, en el modo sutil y a veces casi imperceptible en que se manifiesta lo que él denomina una “electricidad afiligranada”.

Es, para Manny Farber, el gran logro del cine clásico de Hollywood: por encima de las tramas, siempre banales, invariablemente convencionales, surge un resplandor que nos ilumina y conduce nuestra atención hacia la fuerza de un plano, la calidad de una interpretación o el realismo de un decorado, que nos permiten atisbar la fuerza de eso que llamamos ‘cine’, algo capaz de sobreponerse a cualquier tipo de adversidad, trátese de una industria rígida



e intolerante o de un autor que quiere imponer su personalidad por encima de la energía incontenible de las imágenes. El cine es un flujo que determinadas mentes pueden captar y reconducir, no algo que se pueda doblegar. Por eso, ya en los años setenta, Farber elogiará algunas de las películas de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet por la manera en que saben filmar secuencias que parecen “bloques de cemento” y a la vez extraer de ellas una extraordinaria poesía. O apreciará la sabiduría del encuadre que muestran los filmes de Fassbinder y Akerman. O, en un artículo memorable, sabrá relacionar tres muestras del *New Hollywood* como *Malas calles* (Scorsese), *Malas tierras* (Malick) y *El viento y el león* (Milius) más allá de sus directores, como parte de una corriente que en aquel momento estaba conectando con el experimentalismo de Yvonne Rainer o John Baldessari.

Manny Farber dejó de ejercer como crítico en 1987, cuando el cine se dirigía por caminos cada vez más lejanos de los que él había defendido. En 1971 se habían publicado sus textos princi-

pales en forma de libro, con el título de *Negative Space. Manny Farber on the Movies*. Y en 2016 fue editada su obra completa sobre cine, el volumen *Farber On Film: The Complete Film Writings Of Manny Farber*. A partir de su lectura se confirma algo que ya sabíamos: la influencia de Farber terminó definitivamente con los restos de la crítica estructuralista y semiótica que dominó los años sesenta y setenta, y sirvió también para anunciar las nuevas tendencias que llegarían con los años noventa y con el cambio de siglo.

En *Movie Mutations*, el libro que revolucionó ese panorama, Adrian Martin incluía a Manny Farber en un panteón privado que completaba con Raymond Durnat, Bill Routt y Stanley Cavell. Y su apunte no podía ser más certero, pues si comparamos el estilo sinuoso e intuitivo de Farber con la poética de Martin, no hay duda de que la cadena de transmisión ha desempeñado bien su papel: la crítica contemporánea que aún merece la pena sigue actuando como si se tratara de un laborioso ejército de termitas empeñado en aniquilar por completo a esos elefantes blancos que, a su vez, parecen todavía empeñados en monopolizar la escena. ▲

ONLINE

D'A

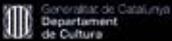
FILM FESTIVAL BARCELONA @ FILMIN

DEL 30 DE ABRIL AL 10 DE MAYO 2020

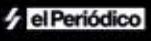
DAFILMFESTIVAL.COM | #DA2020 #I♥DA

UN PROYECTO DE MOCHEMART | INTERIO: SANTI PUJOL

Con la financiación de



Con el apoyo de



Medios oficiales

EL CINE AFRICANO

VENTANAS PARA LO INVISIBLE



Hyènes (Djibril Diop Mambéty)

INAUGURAMOS CON ESTE ARTÍCULO SOBRE EL CINE AFRICANO UNA NUEVA SERIE DE TEXTOS CONCEBIDOS PARA PROPONER A NUESTROS LECTORES ALGUNOS ITINERARIOS SOBRE DETERMINADAS PARCELAS DE LA HISTORIA DEL CINE A PARTIR DE TÍTULOS SIGNIFICATIVOS O RELEVANTES QUE ACTUALMENTE SE ENCUENTRAN DISPONIBLES EN LAS PLATAFORMAS Y CANALES ONLINE. LA HISTORIA DEL CINE ACCESIBLE DESDE CASA Y REVISADA POR NUESTROS CRÍTICOS DESDE UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA.

JAVIER H. ESTRADA

A firman las voces más optimistas que este tiempo de confinamiento da la posibilidad de asomarnos a horizontes que antes permanecían vedados por el frenesí de nuestras vidas. Abrir el prisma en definitiva, algo que evidenciaría nuestra estrechez de miras, o la tendencia a ver y escuchar los mismos sonidos e imágenes procedentes de las mismas latitudes. Las cinematografías africanas permanecen como eternas olvidadas, objeto de juicios estandarizados fruto de la ignorancia de los que los emiten. Porque una parte ingente de las producciones llegadas de África poco tienen que ver con los estereotipos de simplicidad narrativa, disposición al folclore impostado, lejanía emocional y torpeza técnica tantas veces enumerados por las voces occidentales.

Para unos cines abocados perpetuamente a la invisibilidad, quizás este sea el momento idóneo para salir de ese involuntario ostracismo, provocando el asombro de los espectadores. Podría tomarse como recurso esencial el Canal de Cine Africano (<https://vimeo.com/canalcineaficano>), promovido por Al-Tarab y el Festival de Cine Africano de Tarifa y Tánger (el único consagrado

en exclusiva al continente en España), en el que pueden encontrarse más de cuarenta películas, por lo general recientes, pero donde se incluyen también algunos hitos de maestros incontestables, entre los que comentamos aquí algunos ejemplos¹.

El estreno en Netflix del extraordinario debut en el largometraje de Mati Diop, *Atlantique*, debería llevarnos hasta su medimetro *Mille soleils* (2013), fascinante homenaje a su tío Djibril Diop Mambéty, uno de los autores más originales y rebeldes del cine universal, del que pueden verse varios de sus trabajos finales. Entre ellos destaca su último largo, *Hyènes* (1992), personalísima traslación a Senegal de la obra *La visita*, del suizo Friedrich Dürrenmatt, con la delirante historia de una mujer que regresa del exilio europeo convertida en multimillonaria, por lo que despierta las envidias de sus antiguos vecinos. Diop Mambéty impregna de diálogos cargados de un humor afilado su contundente crítica a la resaca del colonialismo y al frenesí materialista que contagiaba a África, planteando un panorama en el que tanto los políticos como la ciudadanía ejercen simultáneamente de víctimas y verdugos.

(1) Todas las películas de las que se habla a continuación, y de las que no se cita la plataforma *online* donde puedan verse, están accesibles en el citado Canal de Cine Africano.

Tras *Hyènes*, el director emprendió su 'Trilogía de gente pequeña', proyecto que no pudo concluir al morir de cáncer con tan solo 53 años, pero de la que dejó dos entregas. *Le Franc* (1994) es una memorable comedia sobre un músico al borde del desahucio que pega un boleto de lotería en su puerta para evitar que se lo roben, teniendo que cargar con ella continuamente tras conocer que ha resultado premiado. El film insiste en la peligrosa implantación del capitalismo más despiadado y en la pérdida de la camaradería en el interior de Senegal, esta vez aplicando inspirados gags de clara raigambre *slapstick*. Su filmografía se cerró con *La Petite vendeuse de soleil* (1999), estrenada de manera póstuma en la Berlinale, emocionante relato de Sili, una joven indigente que –apoyada en sus muletas– recorre las calles de Dakar vendiendo periódicos, actividad reservada para los hombres. Figura aparentemente frágil pero de esencia audaz e indomable, Sili adquiere el valor de un símbolo inconformista, otra de las criaturas rebeldes que marcaron el cine coléricamente heterodoxo de Djibril Diop Mambéty.

De otro maestro eterno del continente, el burkinés Idrissa Ouédraogo, puede verse *Tiläi*, cinta ganadora del Gran Premio del Jurado de Cannes en 1990. A partir de la vuelta de un hombre a Mossi, su localidad natal, donde descubre que su novia se ha convertido en la segunda esposa de su padre, Ouédraogo despliega un imponente y devasta- ➔



Atlantique (Mati Diop)

Historia(s) del cine

dor discurso sobre el peso de la tradición y su brutal influencia en la ley vigente. Los protagonistas retoman su idilio, desafiando así los códigos del lugar, y exponiéndose a la sentencia de muerte. *Tilai* es un apasionado alegato en favor del amor y la libertad como únicos motores para derrumbar las barreras arcaicas que coartan y castigan a los individuos.

Sobre este mismo tema gira *Moolaadé* (2004; disponible en Filmin), una de las cimas de la monumental carrera del senegalés Ousmane Sembene. Se trata de la gran denuncia cinematográfica de la ablación, el trabajo de un sabio que con un estilo tan armónico y consciente como provocativo expone las claves de la condición humana evidenciando la ceguera de aquellos que prefieren seguir instalados en el oscurantismo más cruel y tenebroso. Virtudes similares pueden atribuirse a *Timbuktu* (2014; también en Filmin), lección filmica y ética de Abderrahmane Sissako que acierta a iluminar las verdaderas bases del Islam dejando en evidencia la miseria espiritual del yihadismo.

LAS REVOLUCIONES DE LA NUEVA GENERACIÓN

Si figuras como Diop Mambéty, Ouédraogo, Sembene o Sissako, entre otros muchos, han agitado incesablemente los cimientos del lenguaje filmico, aportando perspectivas inéditas, las nuevas generaciones de los cines africanos han hecho de la renovación estética y conceptual el absoluto sentido de sus obras. Una de las razones es la complejidad de las realidades que retratan, la imposibilidad del artista para ofrecer respuestas simples o fácilmente codificables a esos seísmos que han marcado todas las latitudes del continente en las últimas décadas. Las promesas y posteriores decepciones de las revoluciones árabes, así como las heridas del legado colonial, todavía abiertas, han sido radiografiadas con



Loubia hamra (Narimane Mari)

encomiable hondura por talentos incipientes del norte de África, en especial de Argelia. Ejemplo de ello es Narimane Mari, autora de *Loubia hamra* (Filmin), ganadora del Gran Premio del Jurado en FID Marsella 2013, reconstrucción de las victorias infligidas por el Frente Nacional de Liberación a los franceses hasta lograr la independencia del país, interpretada por adolescentes *amateurs* que se toman el experimento como un juego. Mediante este dispositivo, la directora ofrece una insólita mirada al hecho bélico, reformulando el sentido de la rebelión, y al mismo tiempo cuestionando las clásicas formas de transmisión de la Historia. Mari se ha erigido, además, como impulsora fundamental de la nueva hornada de sus compatriotas, produciendo las primeras obras de realizadores como Djamel Kerkar, cuyo *Atlatl* (2016) rebuscaba en las brasas de la guerra civil argelina que tuvo lugar entre 1991 y 2002, haciendo de las imágenes en VHS un rastro arqueológico del horror compartido por toda la nación, y que enajena todavía su presente. A su vez, *Chantier A* (Tarek Sami, Lucie Dèche y Karim Loualiche, 2013) tomaba el recuerdo del hogar en llamas como premisa, con el retorno de uno de los directores, Karim, a la Cabilia, un viaje individual que a su vez engloba a toda una nación, con su energía y con sus fantasmas.

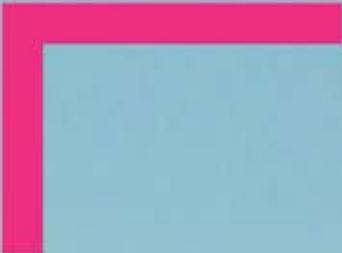
Si el cine argelino permanece cautivo por un pasado de sangre y fuego, el egipcio se vio atropellado por una

revuelta tan inesperada como ilusionante, que se tornó en un tajante decepción. La estimable *Sinestesia Cairo '13* (2017) mostraba a su autor, Maged El-Mahedy, obligado a modificar su plan de dirigir un documental sobre la Esfinge por el estallido de las protestas contra Morsi y el gobierno de los Hermanos Musulmanes, demostrando que el hecho filmico no se mueve por ideas preconcebidas, sino por las más insospechadas pulsiones del

presente. En *In the Last Days of the City* (2016), el egipcio Tamer El Saïd ilustra El Cairo como una ciudad alienada que solo puede ser comprendida acompañada de imágenes de otras ciudades filmadas por directores de otras urbes, con lo que pone en evidencia el carácter colectivo del cine.

Pero quizás el gran hallazgo disponible actualmente en el Canal de Cine Africano sea *The Last of Us*, de Ala Eddine Slim, ganadora del premio al mejor debut en el festival de Venecia 2016, film que tomaba como punto de partida la odisea de un hombre subsahariano de camino a Europa perdido en un bosque de Túnez tras huir de las mafias de la emigración, encontrando un sentido más amplio a su existencia, aquel que conduce al punto originario, sin lenguaje, sin prejuicios, sin otra identidad que el instinto de supervivencia y la simbiosis con la naturaleza.

Este valioso panorama no puede hacernos olvidar la inmensidad del cine que permanece inaccesible, como es el caso de las obras de cineastas como Kivu Ruhorahoza (Ruanda), Lemohang Jeremiah Mosese (Lesoto), Leïla Kilani (Marruecos) o Amin Sidi-Boumédiène (Argelia), por citar solo algunos de los más arrebataadores visionarios que han surgido de África en los últimos años, y cuyas películas, como las de los creadores de cualquier lugar del mundo, siguen a la espera de nuevas oportunidades para llegar, sin discriminaciones, a todas las pantallas disponibles. ▲



DOCS BARCELONA FESTIVAL

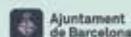
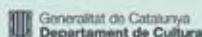
DEL 19 AL 31
MAYO 2020

ONLINE EN **FILMIN**

MIRADAS INQUIETAS

23º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL

CON EL APOYO DE:



MEDIOS OFICIALES:





Dorothy Arzner (izqda.) dirige a Clara Bow en *The Wild Party* (1929)



Women Make Film

MUJERES EN LA HISTORIA DEL CINE

VIOLETA KOVACSICS

Estamos a mediados del siglo XVIII, pero entonces un avión de guerra atraviesa el cielo, lo cual es imposible”, dice una voz en *off* sobre un plano de Tilda Swinton en *Orlando*, de Sally Potter. Acto seguido, estamos en la Inglaterra de los años cuarenta, “apenas con un corte”, señala la voz.

Mark Cousins se plantea aquí cómo el cine transita de un tiempo a otro. El contexto, el del cine de los años noventa en el que Potter realizó su película, es lo de menos. Lo que importa es el corte, la

herramienta con la que la directora trasladada al cine la audaz novela de Virginia Woolf. La escena pertenece al mastodóntico documental *Women Make Film*, una compilación de unos setecientos fragmentos de películas, de casi doscientas cineastas, dirigida por Mark Cousins, el mismo que hace unos años realizó *Story of Film*, un recorrido por la historia del cine precisamente mediante fragmentos y voz en *off*.

En *Women Make Film*, las voces son las de Tilda Swinton (también productora), Sharmila Tagore, Jane Fonda, Adjoa Andoh, Thandie Newton, Kerry Fox y Debra Winger. Las actrices no solo ponen su voz al servicio de la narración, sino que aparecen conduciendo para remarcar la idea de viaje. La disparidad de los timbres y de los acentos de cada una sirve también para revelar una diversidad de procedencias, de expe-

riencias y de miradas. De hecho, en la introducción, Cousins hace referencia a que esta es una película que trata del cine de los seis continentes. No es una apreciación casual: *Women Make Film* se esmera en visibilizar nombres e imágenes de procedencias bien diversas (sin una gran presencia del cine español, por otro lado).

Estructurada a partir de la idea de la *road movie*, este nuevo documento de Cousins se extiende a lo largo de cinco grandes bloques de casi tres horas cada uno. A su vez, los bloques se estructuran en capítulos. En *Story of Film*, su celebrada ‘odisea’ por la historia del cine, ya incluía algunas cineastas, aunque estas rondaban la veintena en una compilación de más de mil fragmentos. Si aquel trabajo pretendía revisar la historia del cine, *Women Make Film* procura explicar qué es el cine a través



Tilda Swinton en una imagen de *Women Make Film*



Kathryn Bigelow dirige *En tierra hostil*

**Women Make Film
procura explicar qué
es el cine a través de la
obra de las directoras:
de creadoras del período
mudo como Lois Weber o
Alice Guy hasta cineastas
actuales como Céline
Sciamma, Maren Ade o
Lucrecia Martel**

de la obra de directoras para ensalzar así su relevancia. “Muchos de los llamados cineastas clásicos eran hombres”, se dice en la introducción, “pero miles de mujeres han dirigido películas”. El documental va de artistas del período mudo como Lois Weber o Alice Guy hasta cineastas contemporáneas como Céline Sciamma, Maren Ade o Lucrecia Martel.

Eso sí, Cousins renuncia a cualquier tipo de cronología o de compartimentación geográfica. La compilación es por tanto libre, y también dispersa. En algunos casos, los capítulos se articulan a partir de una emoción. En otros, de un tema o de la técnica. En ocasiones, de los géneros, aunque esta no sea una historia de los géneros cinematográficos.

El director se enfrenta a una cuestión que ya rondaba *Story of Film*: la de cómo aproximarse al cine más allá de los cánones propios de la historiografía tradicional. El debate no es nuevo: entre la tendencia a pensar el cine desde el relato historiográfico y el análisis rizomático. En *Women Make Film*, Cousins no parece situarse ni en un sentido ni en el otro, pues a menudo los vínculos entre un fragmento y otro son invisibles, y la compilación parece responder esencialmente al gusto. Tampoco es que haya nada malo en ello: muchas de las escenas que el autor recopila son ciertamente bellas, como la del plano/contraplano entre un joven y una chica en *The Moon Has Risen*, de Kínuyo Tanaka, o la del beso entre dos adolescentes en *Bande des filles*, de Sciamma, bajo la luz apagada de una escalera de incendios.

Por su parte, las palabras en *off* que acompañan las imágenes se dicen casi siempre en el momento y con el tono justo. Es así, por ejemplo, en el caso del fragmento de *Women of Ryazan*, de Olga Preobrazhenskaya e Ivan Pravov. El intercambio de miradas entre el suegro y la nuera (él amenazante y ella asustada) se rompe cuando un objeto cae al suelo. El ruido llama la atención de la suegra, que está en otra habitación, y que se dispone a averiguar de dónde venía el sonido. La violación del suegro a la nuera permanece fuera de campo, mientras la cámara acompaña a la esposa de él. Cousins apenas añade nada mediante la narración, que se limita a describir la escena mientras la contemplamos, realzando así algunos detalles.

El logro de *Women Make Film* es el de la labor de selección y el de presentar escenas e imágenes que hablen por sí mismas. El reto es el de encontrar el hilo que las entreteja. Un personaje cierra los ojos y, por corte, vemos el cielo

y la cámara que revolotea junto a las nubes. “Hemos visto lo que hay en su cabeza”, dice en un momento la voz en *off* de Debra Winger sobre una escena de *Wings*, de Larisa Shepitko. Acto seguido, vemos a Miranda July –cuyo personaje se acaba de mudar a la casa de un hombre mayor que ella– observar cómo algo amarillo comienza a moverse en la calzada en *The Future*. Finalmente, Cousins muestra una escena de *Mikey and Nicky*, de Elaine May, en la que un Peter Falk colérico –ante un camarero que se niega a servirle nata con el café– hace todo tipo de aspavientos. En el primer caso es el montaje; en el segundo, la animación de un objeto; y en el tercero, el *acting*: cada fragmento transmite qué siente o piensa el personaje.

Women Make Film refleja esencialmente el concienzudo trabajo previo de su director. Le falta, eso sí, una mirada crítica. ¿Qué tiene que ver la extrañeza del plano frontal de *Attenberg* (Athina Rachel Tsangari), en el que dos mujeres se besan frente a un frío muro gris, con el vívido movimiento de una cámara que da vueltas alrededor de un círculo de jóvenes que juegan a pasarse una carta con la boca en *Be My Star*, de la directora Valeska Grisebach...?

“Es como *Gene Kelly* en Cantando bajo la lluvia”, dice Winger en *off* sobre una imagen de Beyoncé, que entonces mira a la cámara y la golpea con un bate. Así termina el viaje que propone el autor por distintas obras realizadas por mujeres, con una escena del álbum visual de Beyoncé *Lemonade*. Aún queda tiempo para una pequeña coda, en la que entre otras cosas se observa un plano detalle de la lápida de Alice Guy. De la pionera del cine francés a Beyoncé..., quizá así se resume la historia. En el fondo, no es extraño que el último fragmento corresponda al vídeoálbum de Beyoncé: por un lado, *Lemonade* define perfectamente estos tiempos del audiovisual como territorio tremendamente amplio, que va más allá de conceptos como los de película o cine; por el otro, la figura de la estrella texana ejemplifica la popularización del discurso feminista en la que seguramente se enmarca la película de Mark Cousins. ▲

PODCASTS DE SERIES TV

CRÍTICA, TRANSMEDIA Y FANDOM

ANDREA MORÁN



Si el mes pasado recomendábamos un conjunto de *podcasts* sobre cine (*Caimán CdC*, nº 92/143), ahora ponemos el foco sobre las series de televisión y su relación con el fenómeno del *podcasting*. No hay que olvidar que, desde su nacimiento, la televisión encontró en la radio una fuente de contenidos y que ese préstamo se ha ido dando de manera bidireccional. Curiosamente, ahora se pueden encontrar infinidad de intérpretes televisivos que han recurrido al micrófono para tener su propio programa (es tal la cantidad que el *celebrity podcast* se ha establecido como un subgénero). En el contexto hispano aún no tenemos ejemplos (poco faltará...), pero en el anglosajón sí existen varias series cuya idea original procede de un *podcast*, como es el caso de *Homecoming* o *Lore*, adaptaciones de Amazon Studios, o los especiales de *2 Dope Queens*, llevados a la pequeña pantalla por HBO.

Lo que está plenamente extendido es el pensamiento transmedia que guía el desarrollo de cualquier universo de ficción: series que se ramifican en nuevas historias, videojuegos, novelas gráficas, enciclopedias colaborativas, *webdocs* y, por supuesto, también *podcasts*. En España, Movistar+ es

ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA

En esta lista reunimos un conjunto de programas centrados en la crítica y el análisis de las series de televisión. Al igual que ocurría con los *podcasts* de cine, el formato de los debates y las tertulias vuelve a ser el mayoritario.



A PEDIDO DEL PÚBLICO

(Argentina). Este es un *podcast* original del diario argentino *La Nación* conducido por Dolores

Graña y Natalia Trzenko, en el que se analiza la actualidad televisiva con la intención de categorizar sus recomendaciones para un público amplio y generalista.



FUERA DE SERIES

(España). Activo desde 2007, *Fuera de Series* es el primer *podcast* sobre series que hubo en

España y, desde hace tres años, se ha convertido también en un medio de comunicación multimedia con la creación de su propio portal. Aun así, el audio no se ha visto desplazado y continúa siendo uno de sus principales canales de información. Además, en colaboración con el Espacio Fundación Telefónica, también organizan grabaciones en vivo.



¿ES EN SERIE? (México).

Cada viernes, Alexandra Bretón y Rosalinda Palomeque comparten su particular agenda mediática en la que reseñan los estrenos de las plataformas en *streaming*, prestando especial atención a los contenidos mexicanos.



EL STREAM MATÓ AL CABLE

(Perú). En 2012, y a raíz del éxito del *podcast* sobre cultura popular *El Langoy*, Enrique del Castillo y Richard O'Diana crearon este programa de análisis y opinión que, a lo largo de los años, ha ido narrando el auge de las plataformas.



LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN DE SERIES

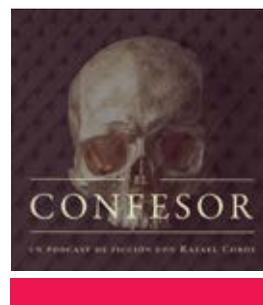
(España). Áurea Ortiz, David Brieua y Mikel Labastida analizan en profundi-

la plataforma que más ha apostado por integrar la narrativa en audio dentro de sus ficciones, bien como un contenido que sucede en la historia y está protagonizado por alguno de los personajes (como ocurría en el *podcast Desde el búnker*, de *La zona*), o como una especie de audiocomentario en el que los creadores analizan aspectos creativos de la producción. De forma muy sugerente, en *La peste* estos dos mundos se encontraban en el *podcast El confesor*, en el que el guionista Rafael Cobos recibía a sus propios personajes, que acudían a él para expiar sus pecados, contando secretos o detalles que la serie no llegaba a desvelar.

Otro ejemplo novedoso fue el estreno simultáneo de la serie de ficción *En el corredor de la muerte* y un *podcast* periodístico del mismo nombre, narrado por Nacho Carretero, cuyo libro sobre el caso de Pablo Ibar servía como fuente de documentación para ambos programas. Un planteamiento similar se ha llevado a cabo recientemente con *La línea invisible*, de Mariano Barroso, acompañado por una serie documental sonora que incluye entrevistas inéditas a los personajes reales.

En Latinoamérica las plataformas también han comenzado a poner en marcha la producción de contenidos originales para expandir la experiencia digital de sus ficciones. Ha ocurrido en Argentina y en México, donde la división de HBO decidió crear *podcasts* sobre las series de *Euphoria*, *Watchmen* y *Westworld*. Con el fin de difundir su contenido, Netflix también ha hecho lo propio lanzando el *podcast* de entretenimiento *Nada que ver*.

Por último, más allá de las productoras y las cadenas, el público también recurre al audio para demostrar su implicación seriéfila. La relativa facilidad con la que pueden producirse los *podcasts* ha animado a los espectadores incluso a revisar cada uno de los capítulos de las distintas temporadas... Otro subgénero a la vista: el *rewatch podcast*. ▲



dad una serie por episodio, generalmente acompañados por un invitado o colaborador habitual. Periódicamente, también realizan algunos episodios monográficos en los que exploran cómo se han visto representados en la ficción televisiva temas como el arte, la ciencia o la política. Está producido por Podium Podcast.



OHhhh! TV PODCAST (España). Además de comentar la actualidad y reseñar los nuevos estrenos, en este programa quincenal también caben debates en torno a las 'guerras del *streaming*' o especiales acerca de una serie en concreto, compaginando la oferta estadounidense y la española.



NO SABES NADA (Chile). Este programa nació como un *talk show online* dedicado a comentar *Juego de Tronos* pero, una vez terminada la serie, la periodista Claudia Cayo y los guionistas Lula Almeyda y José Manuel Bustamante han ampliado su foco de atención y semanalmente desmenuzan lo mejor de la ficción televisiva contemporánea.



SERIEFOBIA (España). Mientras que a finales de diciembre todos los *podcasts* destacan las mejores series del año, *Seriefobia* hace un repaso de las peores. Presentado como el 'primer *hatecast*' de España, Toni García Ramón y Óscar Broc se sirven del escepticismo

y del humor para ir a contracorriente y romper con el entusiasmo generalizado que levantan ciertas ficciones.



RATONA DE TV (México). La investigadora Raquel Guerrero Viguri dirige este espacio de reflexión en torno a la cultura televisiva y los fenómenos audiovisuales, partiendo de la pequeña pantalla, pero también ocupándose de lo que acontece en plataformas como Youtube o Instagram. Es un *podcast* de carácter divulgativo en el que también hay entrevistas a varios agentes de la industria de la televisión.



JAVIER RUEDA

Érase una vez

Hollywood, de Ryan Murphy e Ian Brennan



Aunque Serge Daney recordaba (*Cine, arte del presente*, 2004) que las películas no hablan directamente sino que hay que hacerlas hablar, algunas obras explicitan sus intenciones a través de los diálogos de sus personajes. Así sucede en *Hollywood*, la última creación del prolífico Ryan Murphy. En el segundo capítulo de esta miniserie ubicada en plenos años cuarenta del Hollywood clásico, Archie (guionista negro y homosexual) y Raymond (director de origen asiático) comparten su entusiasmo e ilusiones en torno a la película que quieren filmar. La escena los muestra en la barra de un bar (con una interesante composición de planos que retrata a la dupla mediante un juego de distancias), apartados de la visibilidad de las mesas centrales, en una potente metáfora sobre aquellos creadores y artistas que quedaron en los

márgenes de la mayor de las industrias cinematográficas. En uno de los diálogos de esta secuencia, Archie habla por Murphy cuando dice: “Quiero tomar la historia de Hollywood y reescribirla”.

En esta segunda producción para Netflix tras la estupenda *The Politician* (2019), el *showrunner* consigue aglutinar dos de sus pulsiones más reconocibles: el activista que reclama mayor visibilidad de la diversidad sexual (*Glee*, 2009-2015, o *Pose*, 2018-2019), y la mirada del mitómano hacia los iconos del cine (*Feud*, 2017). En la línea del último

Hollywood

EE UU, 2020

Dirección: Ryan Murphy e Ian Brennan

Intérpretes: Darren Criss, Jim Parsons,

Patti Lupone, Queen Latifah

Distribución: Netflix España

Disponible en: Netflix

trabajo de Quentin Tarantino en *Érase una vez en... Hollywood* (2019), la ficción televisiva plantea un ejercicio de reescritura de la historia. Con la colaboración de Ian Brennan, Murphy recrea un Los Ángeles de fantasía, en el que al abrir una puerta podemos encontrar tanto a un atípico Cole Porter como a un inocente Rock Hudson antes incluso de convertirse en Rock Hudson. Los personajes históricos se confunden con los que provienen exclusivamente de la ficción. El recién llegado Jack Castello, entusiasta e ingenuo joven que busca triunfar como actor, hace de introductor en la trama y es definido en la serie como un nuevo William Powell, atractivo pero de limitadas cualidades interpretativas.

Hay ternura en el perfil con el que se traza a ese grupo de personajes que llega a la Meca del cine. Sin embargo, la mirada hacia los abusos cometidos por el poder dentro de la industria cinematográfica resulta algo contradictoria. El representante de actores interpretado por Jim Parsons es mostrado como un reprimido y cínico tirano que comercia con las ilusiones, ofreciéndole Brennan y Murphy un desenlace excesivamente conciliador. Desde esta carta de amor al arte de hacer películas (la narración convierte al montador en un inesperado héroe), se lanzan punzantes críticas a la homofobia hipócrita (la fiesta de George Cukor) y al racismo de una industria demasiado temerosa de la masa social. Desde un lapidario “es un papel para una actriz blanca” a dolorosas confesiones de pioneras, como el arco narrativo que remite al personaje de Hattie McDaniel (Queen Latifah), la Mammy de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939). A pesar de un desenlace excesivo, pero coherente con el tono de cuento, *Hollywood* es, por encima de todas sus lecturas cuestionadoras del presente, una apasionada reivindicación del potencial transformador del cine. ▲

RAQUEL LOREDO

Períodos de transición

Mi vida con Amanda, de Mikhaël Hers



CUADERNO CRÍTICO

Plano general estático de una amplia zona ajardinada que sirve de paréntesis en la vida urbana: vemos escenas entrecruzadas de ocio familiar, perros corriendo, juegos en la hierba... la vida observada desde el banco de un parque. Esa podía ser la descripción general del epílogo de *Mi vida con Amanda*, un film en el que Mikhaël Hers da su visión de la fase temprana del duelo y en general del estado de *shock* emocional que se sufre tras un abrupto, e inesperado, giro en los acontecimientos del aparentemente controlable guion vital personal. Como cierre de un film que aborda la forma en que un joven de veinticuatro años se hace cargo de su sobrina de siete tras un atentado terrorista que rompe su familia, todas esas imágenes de personas en el parque adquieren un significado concreto. Sus miedos y frustraciones son universales pero la de David y Amanda es solo una más entre tantas historias extraídas de esa imagen final de París.

Como ya lo hiciera en *This Summer Feeling* (2015), Hers vuelve a tratar la pérdida, la crisis y las relaciones personales con una ciudad como telón de fondo con el blanco y el azul como tendencia cromática. La capital francesa es dibujada en una incesante sucesión de calles por las que el joven protagonista y su sobrina pasean, corren, piensan e intentan reconstruirse al tiempo que lo hace la propia ciudad, espacio



que, como contagiado de lo ocurrido, también presenta un ánimo nublado.

Esperando a que aparezca tras una esquina o siguiéndoles en sus diálogos ligeros, que apenas se deslizan por temas peliagudos, la cámara acompaña y observa miradas y gestos de la niña de ojos azules y pelo rubio, de su delgado tío y del reducido círculo que con ellos se relaciona. Un recorrido en bicicleta y una arboleda que se desenfoca es el preludio de que algo va a suceder. La escena más austera y elíptica del film es ese momento en el que el protagonista descubre, sin llegar a entender del todo, que acaba de producirse un incidente violento. Después llega el deambular por las calles, reflejo del bullir interno. El retrato social por su parte es solo atrezo distante, un contexto que

hace mutis nada más aparecer. Tras lo sucedido en el parque, el ejército y las medidas de seguridad cobran presencia en las calles, una mujer con burka es increpada por su indumentaria... Hers pasa de puntillas por lo complicado. Sin tono grave, en una desolación apagada que deja espacio para que el sol brille, a veces también de modo triste, la cinta opta por fotografiar la calma al tiempo que se aparta del riesgo.

Viendo el cine de Hers en estos tiempos podría surgir una duda: ¿cómo sería para el cineasta una historia de personajes entre cuatro paredes en una cuarentena derivada de la actual pandemia mundial? Cuesta imaginarlo, puesto que para él la vida se representa, desde su primer largo (*Memory Lane*, 2010), a través de diálogos inmersos en idas y venidas callejeras de personajes que se recomponen. Esquivando el melodrama, aunque cayendo en ocasiones en cierto molesto sentimentalismo de música incidental, *Mi vida con Amanda* es un ensayo relajado y honesto sobre cómo el tiempo se detiene en esa incertidumbre de los períodos de transición. ▲

Mi vida con Amanda

Amanda. Francia, 2018

Dirección: Mikhaël Hers

Intérpretes: Vincent Lacoste, Isaure Multrier, Stacy Martin

Distribución: La Aventura Audiovisual

Estreno: 29 de mayo (M+, Filmin y Rakuten)

En defensa del policial

La Unidad, de Dani de la Torre



Al contrario de lo que sucede en la ficción televisiva de EE UU y en algunos lugares del norte de Europa o Inglaterra, el género policial no ha tenido un excesivo recorrido en la ficción televisiva de nuestro país. Echando la vista atrás, solo destaca *Brigada Central* (1989-1992), la serie realizada por Pedro Masó a partir del universo lumpen y de los bajos fondos del escritor Juan Madrid. Además de este acercamiento a una policía anclada en los usos y costumbres del posfranquismo, el resto de las series que se produjeron con la llegada de las cadenas privadas se limitaban casi siempre a integrar tramas sentimentales y familiares en el circuito de un relato que funcionaba, la mayor parte de las veces, con la cuerda proporcionada

por la reiterada y algo obvia resolución de los distintos casos. Y todo sin salirse del tono que se le suponía a la franja del *prime time*. Ahora, Dani de la Torre, creador de *La Unidad* junto a Alberto Marini, viene a saldar esa deuda histórica con el género mediante una serie que se aleja de ese tono edulcorado, mostrando una visión más adulta y que, además, recorre el camino de la ficción tomando como punto de partida un impulso documental. El trabajo de investigación previo ha permitido al director y al guionista tomar retazos prestados de historias reales de verdaderos policías para construir su relato, apoyándose principalmente en sus testimonios y en las experiencias sobre el terreno que estos han protagonizado.

La Unidad

España, 2020

Dirección: Dani de la Torre

Intérpretes: Nathalie Poza, Michel Noher, Marian Álvarez, Luis Zahera

Disponible en Movistar+

La Unidad hace referencia a un grupo especial y de élite de la Policía, una brigada especializada en la lucha contra el terrorismo islámico que tiene su sede en Madrid, pero que opera por todo el país y también fuera de las fronteras. El guion se despliega de forma coral, centrándose en los distintos operativos puestos en marcha, relegando a un sutil aunque contundente segundo plano las tramas personales. La diversidad de escenarios y el ritmo de montaje impuesto por Jorge Coira y Juan Galiñanes marcan el tempo del relato, que se ve un tanto condicionado por esa opción que multiplica los puntos de vista. Esto propicia que la serie tarde un tiempo en coserse y no se cohesione para adaptar su verdadera fisiónomía hasta que se va acercando a su clímax definitivo.

Dani de la Torre, que firmó un notable debut con *El desconocido* (2015), también con guion de Marini, relega su huella como director en favor de la historia y de sus personajes, aunque no desprecia la oportunidad de hacerse presente en la planificación de algunas espectaculares secuencias, como en una operación secreta en un centro comercial en Cataluña, con un policía infiltrado en una célula yihadista. O la escalofriante secuencia de un atentado, filmada en el centro de Madrid y repleta de extras, en la que una cámara fija sobre el cristal de una furgoneta solo deja intuir las brutales muertes que suceden fuera de plano. Dos ejemplos de la habilidad para la puesta en escena de Dani de la Torre, consciente en todo momento de estar manejando un notable artefacto que tiene un sustrato real, pero que no puede dejar de lado su vocación de producto de entretenimiento. Y acierta a alcanzar un equilibrio que cada vez es menos novedad en la nueva ficción española. ▲



La historia desde dentro

FERNANDO BERNAL

Tras *El desconocido* (2015), esta es su segunda colaboración con el guionista Alberto Marini, también cocreador de la serie, ¿cómo surge este nuevo proyecto? Fue Domingo Corral, de Movistar+, el que me llamó por teléfono después de ver precisamente esa película. Era cuando la cadena empezaba a sacar series. Me comentó que tenía amigos con contactos en la brigada antiterrorista de la policía y que ahí podría haber una historia que nunca se había contado. Tampoco se había hecho un policíaco desde ese punto de vista, de la lucha contra el terrorismo yihadista. Ese mundo me atrajo mucho, y a Alberto [Marini] también. Entonces nos presentaron a los policías reales, nos entendimos muy bien porque era gente abierta y dispuesta a colaborar.

¿Cómo fue el proceso de investigación? Cuando haces ficción siempre te documentas, aunque hasta cierto punto. Pero en este caso, eran los propios policías los que estaban interesados en contar su historia por dar otra imagen distinta de ellos de la que estamos acostumbrados a ver en la ficción, para escapar de esa imagen oscura de la policía posfranquista, de ese mundo de cloacas. Y la verdad es que descubrimos un mundo policial moderno. Ese fue nuestro punto de partida. Siempre hay una tendencia en nuestra ficción a lo sórdido. Es poco dada a alabar el trabajo de la gente, que es lo que hace la ficción americana desde hace ya muchos años. Echo de menos en nuestra ficción historias de gente potente, y en ese sentido las series están abriendo camino. Se hacen tantas que se tocan muchas temáticas. A lo mejor ahora empezamos a ver series del estilo de películas como *El dilema* o *Spotlight*, que es un poco lo que nos falta.

Esa brigada que se llama La Unidad en la serie... ¿existe realmente? La brigada existe y los personajes también. Lo que hemos hecho es fusionar varios personajes reales en uno. Y hemos respetado igualmente la estructura real de la brigada. Es muy difícil imaginar cómo trabaja esta gente si no lo ves. En este sentido, ni Alberto ni yo hemos sido muy originales al escribir, porque todo lo que narramos en la serie lo hemos visto nosotros mismos. Y de la parte de los terroristas, nos hemos basado en casos y situaciones reales que nos han contado.

¿Qué le aporta como narrador tener seis horas por delante para contar una historia? Primero, he podido investigar y ver las cosas de cerca. Por ejemplo, estar en una operación antiterrorista en directo, dentro de un coche... Hay cosas que no puedes imaginar. Y, por otro lado, es la primera vez que he tenido tiempo para desarrollar los personajes, para visualizar todos los poros que hay en la historia. No queríamos ser maniqueos, ni contar una historia de buenos y malos. Queríamos que fuera lo más documental posible dentro de la ficción. Porque ese tiempo te da recursos para contar la historia a través de varios personajes.

Y también a través de muchos escenarios alrededor del mundo. Es uno de los atractivos que tiene la serie. Es que este tipo de policías viajan alrededor del mundo y tienen vínculos y reuniones secretas con la inteligencia de muchos países. Y eso quería sentirlo y transmitirlo. Mostrar qué pasa también en los países de origen de los terroristas, por qué llegan a ese punto. En la ficción española no existía este planteamiento, quizá lo vemos en cineastas como Paul Greengrass



© JOSÉ HARO

o Ridley Scott, gente con mucho nivel contando historias y que lo hacen en países diferentes. Pero aquí nos faltaba movernos fuera de nuestro país.

¿Siempre tenía claro ese tono de la serie que combina el desarrollo de los personajes y las escenas de acción?

Me interesaban mucho los personajes, sabía que iban a ser lo primero. Pero tampoco quería dejar de lado el espectáculo. Si te fijas en los directores que citaba antes, o en Dennis Villeneuve, cuando hacen este tipo de propuestas no se olvidan nunca de la puesta en escena de la acción. Tratan de transmitir realidad dentro de las historias. Quería que la serie respirara verdad por todos los lados, eso no significaba renunciar a la estética, solo sacrificarla un tanto en función de lo que estaba narrando. Quizá no es un trabajo tan virtuoso a nivel de cámara, pero sí prescindí algo de todo eso en favor de la historia. ▲

Entrevista realizada el 9 de marzo, por teléfono, entre Madrid y Santiago de Compostela.

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

Determinismo y libertad

Devs, de Alex Garland



CUADERNO CRÍTICO



En un vistazo fugaz, anidan dos obras muy diferentes en el interior de *Devs*, la primera incursión del director y guionista Alex Garland en el medio televisivo. En primer lugar, una continuación o extensión de sus dos trabajos tras las cámaras, *Ex_Machina* y *Aniquilación*. De la primera, desarrollando esa queerencia contemporánea de coetáneos como Charlie Brooker (creador de la serie antológica *Black Mirror*) de fusionar lo sintético y lo natural, siendo el primero una suerte de virus que infecta lo orgánico, más la reinterpretación en clave contemporánea de la figura del *mad doctor* (en *Ex_Machina*, con el personaje encarnado por Oscar Isaac; en *Devs*, el Forest interpretado por Nick Offerman) y sus oscurantistas prácticas tecnológicas, entre lo místico y lo profano. Esa misma conexión entre lo divino y lo humano se llevaba hasta sus últimas consecuencias en *Aniquilación*, donde el entorno natural, confrontado por la necesidad prometeica del ser humano por alcanzar a los dioses, acaba desembocando en un Apocalipsis de interpretaciones bíblicas. Un concepto que en *Devs* es representado en un

objeto-*macguffin* que sirve como punto de partida y excusa para introducir un lúcido ensayo acerca de los mecanismos de construcción de la ficción y sus conexiones con lo real.

En segundo lugar, *Devs* es también una aproximación al *thriller* conspirativo de los años setenta, con una queerencia tonal y formal cuyo máximo referente podría ser *La conversación*, de Francis Ford Coppola. Con ella comparte un mismo escenario, San Francisco, y una manera similar de representar esa atmósfera paranoide de vigilancia constante, a partir de planos cenitales y generales de grandes avenidas, reforzando la idea de metrópoli vaciada e inhóspita que planteó Coppola. Dos elementos básicos potenciados mediante una historia de ciencia ficción en todas sus manifestaciones, al aunarse aquí elementos narrativos y temáticos de au-

tores tan dispares como complementarios: Philip K. Dick, David Cronenberg, Grant Morrison, Masamune Shirow, Satoshi Kon o Stanley Kubrick.

Pero bajo todas estas capas de referencias propias y ajenas, cinematográficas y extracinematográficas, del pasado y del presente, Alex Garland propone un ejercicio acerca del fino velo que separa la realidad y la ficción y el peso del determinismo frente a la supuesta voluntad de decisión del ser humano. Un ejercicio que pone al descubierto, tanto formal como argumentalmente, un tablero narrativo donde los actantes se mueven, sufren y cambian de acuerdo a un demiurgo fuera de campo o un objeto de reminiscencias cercanas –tanto simbólicas como narrativas– al majestuoso monolito kubrickiano, reconvertido aquí en cubo mágico/tecnológico de infinitas posibilidades. Así, los personajes de la ficción visualizan los acontecimientos pasados, presentes y futuros de sus vidas, en paralelo a unos espectadores externos al relato que unen las piezas del perfectamente engarzado puzzle, a partir de *flashbacks* y *flashforwards* que son tanto elemento narrativo como estilístico y aúnan, como un mecanismo de relojería, fondo y forma del relato. ▲

Devs

EE UU, 2020

Dirección: Alex Garland

Intérpretes: Sonoya Mizuno, Nick Offerman, Jin Ha, Zack Grenier

Distribución: HBO España

Disponible en: HBO

**El
CCCB
desde
casa**

**Cultura
para leer,
escuchar
y ver**

**Más de
3000 vídeos
y artículos**

www.cccb.org
[#ArxiuCCCB](https://twitter.com/ArxiuCCCB)

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

El monstruo interior

Un blanco, blanco día, de Hlynur Pálmason

En una de las escenas centrales de *Un blanco, blanco día*, el protagonista, Ingimundur (Ingvar Sigurdsson), policía de baja tras la muerte de su esposa, le pregunta a su hermano si ha engañado en alguna ocasión a su pareja. Ingimundur acaba de descubrir que su esposa podría haber estado manteniendo una relación con otro hombre, de la cual no tenía ni la más mínima sospecha. Mientras el hermano le reconoce que sí, la cámara de Hlynur Pálmason se desvía de la conversación, primero encuadrando una piedra que está sobre la mesa, luego una roca en el exterior, y así, alternando objetos sobre la mesa, hasta llegar a distintos planos del coche accidentado en el que se mató la esposa de Ingimundur, accidente que habíamos

presenciado en la primera escena de la película, pero cuya significación tardaremos en encajar dentro del puzzle narrativo que constituyen los primeros minutos de película. No tanto porque Pálmason nos oculte información, sino más bien por su tendencia a las digresiones y las elipsis.

Si acaso, esa digresión que se origina en la piedra podemos entenderla como un desvío de la propia mente de Ingimundur (la piedra estaba en una caja con objetos de su mujer, entre ellos los que delataban su relación extramarital), pero la película abunda en estos momentos que, podríamos decir, definen el estilo de Pálmason, y cuya función narrativa puede resultar un tanto misteriosa (el largo encuadre de una televisión con un programa infantil sobre

unos astronautas), en otras hasta poética (la sucesión de planos frontales de los distintos personajes, a modo de retratos), pero casi siempre excéntrica, como esa otra piedra que Ingimundur aparta de la carretera y arroja por el barranco. La cámara sigue toda su trayectoria en una larga caída hasta el mar; y no solo eso, pues un último plano nos la muestra posándose en el fondo marino.

Es preciso recordar que la película se iniciaba ya con dos secuencias en las que se encadenaban dos series con una veintena de planos cada una y en las que se mostraba cómo, a lo largo de los días y las estaciones, se iba transformando un solitario almacén en una vivienda. Esa vivienda, que Ingimundur está arreglando para su hija y su nieta, acabará siendo su casa, el hogar en el que sobrellevar el duelo. *Un blanco, blanco día* trataría sobre ese duelo, al menos hasta que en él se interponen los celos y un irrefrenable deseo de venganza. ¿Contra su esposa, contra su amante? Más bien contra sí mismo, contra ese monstruo que lleva en su interior y que se enfrenta no tanto a su rival como a su nieta Salka, su principal asidero a la cordura.

Cabe discutir si esta violencia es más teórica que física; al fin y al cabo, la primera ocasión en la que sale a la luz es durante su cita con el terapeuta vía Skype. El mismo enfrentamiento con sus dos compañeros de la comisaría tiene también algo de absurdo, como si Pálmason estuviese retorciendo su historia, unas veces hacia el humor, otras, las más, hacia el paisaje, buscando distintas vías de acercamiento a un personaje y a una comunidad, pero siempre más cómodo en los desvíos que en el núcleo dramático, en cierta medida encorsetado por unas fórmulas narrativas que comparten ya demasiadas películas islandesas. ▲

Un blanco, blanco día

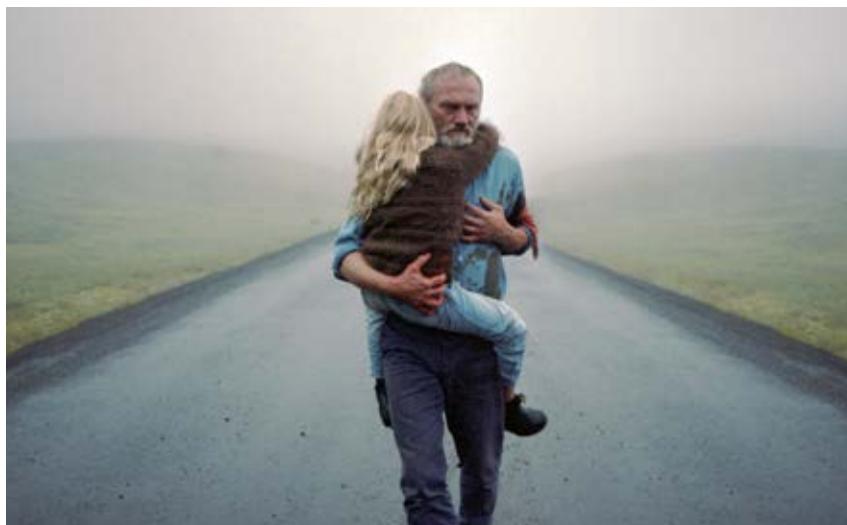
Hvítur, hvítur dagur, Islandia, 2019

Dirección: Hlynur Pálmason

Intérpretes: Ingvar Sigurdsson, Ída Mekkín Hlynisdóttir, Hilmir Snær Guðnason

Distribución: La aventura

Disponible en: Filmin



JAVIER RUEDA

Pulsiones salvajes

Algunas bestias, de Jorge Riquelme



El plano cenital con el que Jorge Riquelme nos introduce en su segundo largometraje podría hacer pensar (prejuicios de crítico), que *Algunas bestias* es una de esas propuestas que solo busca construir una coraza formal, utilizada para disimular otras flaquezas. A pesar de ser este un recurso omnipresente en la actualidad y, con frecuencia, superficialmente utilizado, las dudas quedan disipadas rápidamente. Esa perspectiva aérea de una isla a la que casi imperceptiblemente se acerca una barcaza parece advertirnos que bajo sus imágenes late otra narración. Fuera de nuestro radar, como esa discreta llegada de los protagonistas. En dos secuencias más el cenital buscará la sombra de los protagonistas (de nuevo un discurso que va más allá de las apariencias) proyectada sobre la naturaleza; la puesta en escena revelando la identidad de una forma de mirar. Los seis miembros (tres generaciones) de una familia son arrojados al espacio aislado, que empezará a evidenciar sus inseguridades. Nicolás, un operario de mantenimiento, convivirá con ellos durante su perturbadora estancia.

Las fricciones pronto hacen emerger motivaciones económicas; el capitalismo devorando dinámicas relacionales en el interior de una familia. La cámara de Riquelme exhibe una gran versatilidad de recursos en su estudio de las interacciones entre los siete personajes. La calibrada planificación del encuadre



proporciona un interesante subtexto desde el lugar que ocupa cada personaje en el espacio. ¿Cuál es la posición de Consuelo, la menor de la familia, en las escenas grupales?, ¿quién se preocupa de ella? La composición de escenas desde el observacional plano fijo transmite incomodidad, mientras refleja la jerarquía de esa estructura familiar (los abuelos infantilizando a la generación posterior). Sirva como ejemplo de esta sofisticada propuesta la magnífica secuencia en el interior de la cabaña en la que se muestra a los cuatro adultos sentados en una mesa, mientras la profundidad de campo narra detrás de ellos la llegada de Consuelo, alterada tras su encuentro con Nicolás.

Cuando se desatan las hostilidades del entorno y se impone el encierro

forzoso emergen en la cinta ecos buñuelianos; como si se tratara de una versión insular de *El ángel exterminador* (1962). A pesar de estar ante una filmografía incipiente, su director regula con mesura la distancia con los personajes. Así sucede en la escena en la que la cámara captura un feliz selfi familiar junto al mar, y después comienza un *travelling* que los envuelve a modo de marcaje. De nuevo se reconoce la sombra del director de Calanda en el último plano del film de Riquelme, acumulándose las líneas de diálogo con el también cierre de *El discreto encanto de la burguesía* (1972). En esa imagen final de huida los seis personajes comparten de nuevo el encuadre. La cámara los filma con desarmante frontalidad, mientras el oleaje contra la barca provoca la inestabilidad de su inquietante desenlace. *Algunas bestias* fue premiada en la última edición del Festival de San Sebastián, donde se la reconoció como la mejor propuesta de la sección Nuevos Directores. Un galardón que confirma a un realizador a quien seguir en futuros proyectos. ▲

Algunas bestias

Chile, 2019

Dirección: Jorge Riquelme

Intérpretes: Paulina García, Alfredo

Castro, Andrew Bargsted

Distribución: El Sur Films

Disponible en Filmin

Viaje al fin de la noche

Dragged Across Concrete, de S. Craig Zahler



Lurasetti (Vince Vaughn) llevar a cabo un golpe a fin de asegurarse una jubilación digna junto a su esposa enferma y su hija adolescente. Zahler construye un escenario propio de la fantasía del macho salvador del *exploit* de los setenta: el policía y su esposa consideran necesario mudarse para salvar a su hija adolescente blanca de una futura violación por parte de los muchachos afroamericanos del barrio... Para sustraerse de posibles acusaciones de racismo, el director estructura el itinerario de Ridgeman en paralelo al de otro personaje clave, Henry (Tory Kittles), un afroamericano que acaba de salir de la cárcel...

Como suele ser habitual en el cine de tipos duros, *Dragged Across Concrete* se nutre mucho más de lo que reconoce del sentimentalismo. La secuencia más interesante de la película se centra en una secundaria, la empleada de un banco (Jennifer Carpenter) a punto de reincorporarse a su trabajo tras una baja maternal. Zahler se extiende en la presentación del personaje más de lo que se consideraría necesario en una narrativa funcional y subraya la reticencia de la mujer a volver a la rutina laboral. El recibimiento también exageradamente cordial que le espera a Carpenter en la oficina bancaria tuerce el tono hacia el distanciamiento irónico. Como no tardaremos en comprobar, Zahler convierte a una mujer anónima de clase trabajadora, esa madre que presentía que era mejor no separarse de su bebé, en una figura de tintes trágicos. Pero lo lleva a cabo pasando por un apunte de extrañeza tragicómica. El título del film tampoco engaña. Aproximación al cine policíaco insólita y salpicada de momentos de violencia explícita, *Dragged Across Concrete* no avanza a ritmo trepidante, sino que se arrastra sin prisas en un ambiente cada vez más embrutecido hacia el fin de la noche. ▲

imaginario masculino de derechas típicamente estadounidense.

Así, encargarle el papel protagonista de su tercer largometraje a Mel Gibson resulta toda una declaración de intenciones. El actor australiano brinda uno de sus mejores trabajos y consigue otorgar complejidad a la enésima encarnación del policía que se cree honesto porque no ha conseguido ascender en el cuerpo y que permanece fiel a sus métodos abusivos frente a un sistema de 'corrección política' (sic) que le amonesta por extralimitarse. El mérito de Zahler reside en extraer cierta áurea crepuscular a Ridgeman, un personaje que roza el cliché autoparódico. Cuando le suspenden por brutalidad policial, Ridgeman decide con su compañero

Tras *Bone Tomahawk* y *Brawl in Cell Block 99*, S. Craig Zahler reincide en *Dragged Across Concrete* en la restauración de un cine de la violencia que, sin embargo, se escapa de las perspectivas más posmodernas que ha adoptado un cineasta como Quentin Tarantino. A Zahler también le interesa recuperar la esencia más brutal de géneros como el *western*, el *carcelario* o la *buddy movie* de polis que intentan arreglarse la vida con un encargo ilegal, como en este caso. Pero no lo lleva a cabo desde una hiperestilización sobrecargada de estímulos sino, por el contrario, desde cierta austeridad formal y una dilatación de los tempos internos insólita en el cine contemporáneo. Su práctica tampoco vacía de contenido ideológico estos géneros, sino que los resitúa en parte en este territorio incómodo de reafirmación de cierto

Dragged Across Concrete

Estados Unidos, 2018

Dirección: S. Craig Zahler

Intérpretes: Mel Gibson, Vince Vaughn, Tory Kittles, Laurie Holden

Disponible en: FILMIN

Estreno: 24 de mayo

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



- Busque el texto que desea y márkelo como favorito
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplíe el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



SUSCRIPCIÓN ANUAL

35,99
euros

11 números (uno gratis)

EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 euros

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:





Los buenos modales

Juliana Rojas y Marco Dutra

As *Boas Maneiras*. Brasil, Francia, 2017

Intérpretes: Isabél Zuaa, Marjorie Estiano, Eduardo Gomes

Disponible en Filmin



Desde los primeros compases se asiste con extrañeza a las imágenes de la segunda colaboración de la dupla compuesta por Marco Dutra y Juliana Rojas. Y no es solo porque, como en *Trabalhar Cansa* (2011), vuelvan a repetir la estrategia de disfrazar su dispositivo con ropajes del terror y del fantástico para exponer las grietas de lo real. *Los buenos modales* transcurre en un atípico São Paulo. En las ventanas del céntrico apartamento de Clara se cuelan siluetas artificiales de los edificios, y el bullicio caótico de la ciudad da paso a una abstracción del espacio donde se encontrarán dos mujeres. Ana (mal)vive en la periferia y accede a cuidar de Clara durante su solitaria espera gestante. Como si la bicefalia creativa condicionase la naturaleza de la película, brota en su narrativa una dialéctica de opuestos: lo femenino y lo masculino (casi imperceptible en su primera mitad), los blancos y los negros (las clases sociales), la ortodoxia y la disidencia del deseo, lo animal y lo humano. El propio metraje se muestra fracturado en dos mitades, que parecen (solo parecen) pertenecientes a narraciones diferentes.

La audacia de sus autores invoca una mixtura tonal donde la animación (precioso segmento) convive con el musical o el terror. La ironía se filtra en la letra de una canción (“*Te lo avisé, mi amor, te lo avisé*”) que Clara escucha, mientras el espectador asiste con gozosa sorpresa a cada uno de los pliegues de esta heterodoxa cinta. La maternidad, el deseo femenino, la familia no normativa, la convivencia barrial o la represión y la pregnancy religiosa en la sociedad son algunos de los temas que acumulan las imágenes en un desarrollo ineludiblemente desigual e imperfecto. Su originalidad ha sido reconocida en escenarios tan diversos como Sitges o Locarno. Si algo deja claro la película de Rojas y Dutra es que no solo la pulsión es difícil de domesticar; también lo es la libertad creativa de propuestas tan estimulantes como esta, en su borrado de las fronteras genéricas y trascendiendo las apariencias. **JAVIER RUEDA**

Carelia: internacional con monumento

Andrés Duque

España, Venezuela, 2019

Documental

Disponible en Márgenes.org



En Sandarmokh ya no cantan los pájaros. En el interior de aquellos bosques, durante la gran purga estalinista, fueron ejecutadas y enterradas decenas de miles de personas. El suelo pertenece a la región de Carelia, situada entre Rusia y Finlandia, hasta donde viaja Andrés Duque para filmar, como hacía Clément Cogitore en *Braguino* (2017), a una familia de la región que no parece haber sido tocada por el paso del tiempo. Con la cámara en mano, y con un sentimiento parecido a la celebración de la vida en la Tierra propia de Terrence Malick, el realizador se acerca a aquellas personas y observa cómo una cultura entera está a punto de extinguirse aunque la cámara ya no pueda hacer nada por evitarlo. Los niños de la familia son, en esencia, los que filtran esas tradiciones a través del canto y el juego. A veces son ellos los observadores, y no al revés.

El gesto observacional se vuelve entonces rebeldía: los golpes musicales avivan la llama del recuerdo, y el sonido ambiente escenifica la llegada del mundo globalizado. Las fotos antiguas comienzan a apoderarse del relato, hasta que los testimonios del encuentro con los cadáveres empujan al documental a un giro radical en sus ambiciones y también en su forma de narrar, como si el deseo ahora hubiese cambiado, como si la historia de descubrimiento surgiese mientras se filma, y no desde la génesis del proyecto, en un ejemplo sobresaliente de un cine en movimiento perpetuo tan propio de la esfera contemporánea. La voz de los testimonios interrumpe los paseos fúnebres a través del bosque. Anunciada como primera parte de un díptico, la película podría leerse como el hermoso gesto de encontrar la historia una vez el cineasta se ha lanzado a filmar. Como primera parte de una obra mayor, podría leerse como un tapiz monumental capaz de desenterrar, literalmente, parte de una memoria en peligro de extinción. “*Los conocimientos acumulados y la fe son los que crean los milagros*”, dice la madre de la familia, convencida de que son ejercicios de memoria como este lo que nos salva. **JONAY ARMAS**





La chaqueta de piel de ciervo

Quentin Dupieux

Le Daim. Francia, 2019

Intérpretes: Jean Dujardin, Adèle Haenel, Albert Delpy, Coralie Russier

Disponible en Movistar+



Existe un precioso cuento de Nikolái Gógol titulado *El abrigo*, que fue llevado al cine por Alberto Lattuada. En el cuento se narra la historia de un funcionario gris que tiene frío y su obsesión es conseguir un buen abrigo. Cuando lo tiene sigue sintiendo frío porque la frialdad no está en el clima, sino en su corazón. *La chaqueta de piel de ciervo*, de Quentin Dupieux, no está inspirada en este cuento de Gógol y se sitúa en otro universo, pero existe un extraño vínculo con él. Por una parte podemos considerar que la película también es un cuento y podemos ver que, sin ser funcionario, el protagonista también es un ser gris y oscuro. En este caso es un vividor sin oficio, ni beneficio. La obsesión del personaje central no es otra que la de comprarse una cazadora de ante, y cuando la posee la convierte en su fetiche, en el objeto que determina toda su existencia. Con la ayuda de una cámara de vídeo rueda un autorretrato sobre su vida con la cazadora, pero para filmarlo debe enfrentarse a los otros, a aquellos que llevan abrigos y no consumen piel de venado. El cuento desemboca en una historia criminal, en un juego de espejos entre el cine de género y la metáfora.

Quentin Dupieux siempre ha sido un cineasta curioso, controvertido y excéntrico. Dupieux es quizás el único director actual capaz de hacer una película como *Rubber* (2010), en la que la protagonista es una rueda de coche asesina. En *La chaqueta de piel de ciervo* el protagonista es la cazadora, como el abrigo de Nikolái Gógol, y el resto no es más que un relato sobre la obsesión y sobre cómo esta se puede convertir en una psicosis. Para muchos no es necesario comprar una cazadora de cuero para cambiar algo que altera su existencia, solo es preciso encontrar una obsesión, dejarse poseer por ella y sobrevivir de acuerdo a sus intereses. En *La chaqueta de piel de ciervo* quizás se echa en falta una reflexión sobre la mediocridad existencial que marca la magnífica obsesión del protagonista. La frialdad no puede residir dentro de su corazón porque el protagonista no tiene corazón. **ÁNGEL QUINTANA**

Descubriendo a Anna Frank. Historias paralelas

Sabina Fedeli y Anna Migotto

#AnneFrank. *Parallel Stories*. Italia, 2019

Presentada por: Helen Mirren

Estreno: 8 de mayo en salavirtualdecine.com



Leída por millones, conocida en cualquier rincón del mundo, la figura de Anna Frank es un icono inmortal y rostro de los horrores del Holocausto. Una figura escindida en fragmentos. En primer lugar, su testimonio a través del medio escrito, sin ningún registro de su voz que la acompañe, más allá de las recreaciones personales de cada uno de los lectores que se han aproximado a su diario. Por otro lado, su rostro inmortalizado en las fotografías recuperadas dentro de su hogar-prisión que fue su vivienda familiar en Amsterdam, antes de que fuera arrastrada a los campos de concentración. Un conjunto de elementos que Sabina Fedeli y Anna Migotto pretenden dar forma en el documental *Descubriendo a Anna Frank. Historias paralelas*.

Un documento audiovisual igualmente fragmentado, como el personaje de referencia. Por un lado, el encuentro y el diálogo entre pasado y presente, este último representado a partir de una joven *instagramer* (un avatar de la Anna Frank del pasado) que, como toda su generación, busca comprender cómo se pudo llegar a la mayor barbarie de la historia de Europa. Sobre todo cuando el fascismo moderno comienza a avanzar a pasos agigantados, casi como si las lecciones del pasado no fueran suficientes o la frágil memoria las hubiera borrado. Y si añoramos poner voz a las palabras de una joven que vio su vida truncada y plasmó en primera persona los horrores ocultados, tenemos a Helen Mirren para verbalizar lo narrado. Una voz anciana que se reencuentra con su pasado, junto al de otras mujeres (niñas coetáneas a Anna Frank) que también vivieron en primera persona el sinsentido nazi. Sus reflexiones y el eco del dolor transmitido a las generaciones venideras entregan al documento sus mejores momentos, con testimonios en primer plano y una distancia respetuosa por parte de las realizadoras. En cambio, hay elementos formales (el uso redundante de música incidental o estilizaciones ficcionales de los segmentos de la *instagramer* o la propia Mirren) que desequilibran algo la balanza de un documental necesario. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**



Emma

Autumn de Wilde

Reino Unido, 2020

Intérpretes: Anya Taylor-Joy, Johnny Flynn, Callum Turner

Disponible en Amazon Prime



Las adaptaciones cinematográficas de obras literarias de renombre siempre corren el riesgo de relajarse en sus pretensiones cinematográficas, arropadas por el colchón de un punto de partida sin mácula. Este es el caso de la nueva versión de *Emma*, la novela más reconocida y admirada de Jane Austen. En ella, Autumn de Wilde, sigue de manera casi caligráfica la estructura narrativa y la prosa de la novelista, mientras, de soslayo, busca inspiración formal y discursiva en algunos de los mejores ejemplos provenientes de adaptaciones literarias clásicas o del cine de época. Entre ellas, habría que destacar *La edad de la inocencia*, de Martin Scorsese; *María Antonieta*, de Sofia Coppola, o las más recientes *La favorita*, de Yorghos Lanthimos o *Mujercitas*, de Greta Gerwig. Cuatro obras que abordan desde una mirada contemporánea –ya sea satírica, crítica, posmoderna o ácida– los usos y costumbres de una sociedad encorsetada y ensimismada.

Así, Scorsese se servía del preciosismo y detallismo viscontiano, como magnificación de la rigidez de las estructuras sociales de las clases dominantes; Sofia Coppola entregaba un ejercicio posmodernista para hablar de la *joie de vivre* de la adolescencia teñida de un romanticismo crepuscular; Greta Gerwig reivindicaba el feminismo desde el pretérito, rompiendo la estructura lineal de la novela original de Louise Mary Alcott, y Yorgos Lanthimos se burlaba del barroquismo academicista del género, a partir de sus propios códigos estilísticos y formales. Autumn de Wilde aún en su coctelera todas estas referencias y un humor satírico cercano a la *sitcom* anglosajona, pero sin entender muy bien que todos estos referentes se anulan al concatenarlos unos detrás de otros sin un discurso central que los englobe. Para intentar ocultar esa esquizofrénica puesta en escena, de Wilde abraza un pictoricismo de reminiscencias andersonianas, que obnubilan en primera estancia, pero que dejan al descubierto, a los pocos minutos del metraje, que bajo las bellas postales, no hay una mirada personal y un discurso que las sostenga. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**



Hijos de la ultraderecha

Ulaa Salim

Danmarks sønner. Dinamarca, 2019

Intérpretes: Zaki Youssef, Mohammed I. Mohammed, Rasmus Bjerg

Disponible en Filmin



En plena pesadilla europea del auge y acceso a las instituciones de grupos neofascistas de importante representatividad política y social, empieza a ser frecuente comprobar cómo el cine incluye en sus ficciones reflejos y cuestionamientos de esta realidad. Desde Dinamarca, Ulaa Salim debuta en la dirección con *Hijos de la ultraderecha*, en la que traza la distopía (la actual primera ministra es la socialdemócrata Mette Frederiksen) del ascenso al gobierno de su país de un partido abiertamente xenófobo.

La primera hora de la película supone una valiente inmersión del director en las tensiones que se generan en colectivos discriminados por su origen étnico, resultado de las dinámicas derivadas de las ideologías nacionalistas que promulgan el odio al extranjero. Salim no esquivo la incomodidad de mostrar cómo el terrorismo va alimentándose de esta violencia creciente. Sin embargo, justo en la mitad de su metraje se produce un sorprendente giro que cuestiona la mirada. En ese momento, la cinta activa interesantes reflexiones hacia el espectador sobre la perspectiva, el punto de vista y el complejo concepto de la identidad, a pesar de que se acuse cierto subrayado en la definición de los personajes. También se aprecia falta de sutileza en algunas decisiones: hasta en tres ocasiones suena *La lacrimosa* como señal de aviso de esa ira (*Dies irae*) que estallará.

Los incuestionables méritos acumulados hasta aquí empiezan a diluirse en su segunda mitad. Difuminados por la gratuidad y falta de verosimilitud (esa visita a la madre de un terrorista) del guion en torno a las circunstancias que envuelven al policía Malik. Las casualidades (la coincidencia en el tiempo de las elecciones y de los atentados nazis) se imponen a las causalidades, desencadenándose un final forzoso que lo acerca peligrosamente a la abyección del Fatih Akin de *En la sombra* (2017). Resultan más acertadas las pretensiones de su director de plantear cuestiones desde el impacto emocional, que de dotar a las imágenes de una mayor complejidad. **JAVIER RUEDA**

CON DAVID TENNANT Y CUSH JUMBO

UNA SERIE CREADA POR
DAISY COULAM

EL INCENDIO

SERIE COMPLETA

EN MAYO SOLO EN

FILMIN





El incendio (T1)

Daisy Coulam, Lynsey Miller

Deadwater Fell. Reino Unido, 2020

Intérpretes: David Tennant, Cush Jumbo, Matthew McNulty

Disponible en Filmin



Resulta difícil no atender al creciente número de ficciones televisivas que comparten el mismo eje central: un incidente violento que altera la normalidad de un pequeño pueblo, y cuyo alcance determina la vida de sus habitantes. Lo interesante de la cuestión reside, quizá, en la capacidad de los distintos creadores de abordar de maneras muy distintas estos misterios rurales.

Quizá el referente más cercano de *El incendio* sea *Broadchurch* (el drama policíaco creado por Chris Chibnall en 2013), con el que comparte el mismo tono sombrío y una perspectiva similar (múltiple y parcial, según la vivencia de cada vecino) a la hora de abordar el crimen, distanciándose de aquella principalmente en el ritmo del relato, aquí mucho más pausado y menos frenético. El horror va apareciendo despacio, filtrándose a través de elementos que lo van sembrando muy sutilmente (cada alusión al pequeño candado que había en la casa donde sucede la tragedia resulta más perturbadora e intrigante). Al igual que en la serie de Chibnall, la investigación avanza en paralelo a las sospechas de sus personajes, pero aquí el público parece tener más información, lo que posibilita que anticipe la previsible cadena de acontecimientos venideros y potencia la sensación de angustia dominante. No hay torpeza narrativa, ni tampoco estructural, ya que los *flashbacks* con que se reconstruye la historia adquieren matices diferentes en función de la perspectiva de los distintos testigos.

Daisy Coulam (productora y guionista) y Lynsey Miller (directora de los cuatro episodios) optan por el drama humano y descartan el enfoque del *whodunit* que quizá parecería, a priori, más propio del género en el que se inscribe la serie. En un primer término se sitúan los comportamientos (imperfectos e irracionales) de sus personajes; así, las tramas secundarias, aquellas que al principio parecen orbitar alrededor del horror de los Kendricks, van consolidándose como parte fundamental del relato. Historias, todas ellas, que hablan de los secretos que deliberadamente se ocultan a los otros. **CRISTINA APARICIO**

Keep Going

Joachim Lafosse

Continuer. Francia, Bélgica, 2018

Intérpretes: Virginie Efira, Kacey Mottet Klein, Diego Martín

Estreno: 22 de mayo en Filmin



Si en su anterior película, *Después de nosotros* (2016), Joachim Lafosse se encerraba literalmente con sus personajes dentro de una casa para retratar el proceso de separación de un matrimonio, aquí deja que sus protagonistas se pierdan en la inmensidad del desierto en Kirguistán. Pero el resultado desde el punto de vista narrativo sigue resultando igual de claustrofóbico. El director belga ha desarrollado un talento para sumergir su cámara en atmósferas saturadas, a pesar de que en este caso rueda al aire libre, y en ambientes donde la tensión entre los personajes se percibe sin necesidad de verbalizarlos. En *Keep Going*, una madre y un hijo –excepcionalmente interpretados por Virginie Efira (*Los casos de Victoria*) y Kacey Mottet Klein (*Cuando tienes 17 años*)– comparten, por iniciativa de la mujer, un viaje que tiene como objetivo salvar su relación. Ninguno de los dos ha cumplido con sus expectativas vitales, y eso les está llevando, por caminos diferentes, hacia la autodestrucción. Es decir, a un mismo final. Lafosse toma como material de partida la novela *Continuer*, de Laurent Mauvignier, finalista del premio Goncourt, para adoptar formas cinematográficas que hablan, en formato panorámico, sobre el aislamiento de sus personajes. La soledad de madre e hijo y su deambular no poseen ese aire existencial de las caminatas en el desierto que retrataba *Gerry* (2002), de Gus Van Sant, porque aquí el guion apuesta más por los giros en exceso reiterativos.

Mientras, el film se va desarrollando como un acercamiento al *western* desde una perspectiva contemporánea, lo que le podría emparentar de algún modo con cierta parte del universo de Kelly Reichardt, en lo referente al uso de los silencios y de los paisajes. Aunque en realidad se trata solo de una coincidencia formal, porque aquí interesa resaltar un tema central en la filmografía de su director: las relaciones familiares. Y lo hace de una forma más certera y emotiva cuando renuncia a las evidentes metáforas para entrar en el terreno de la carne y las emociones. Cuando retrata a una madre gritando a voces el nombre de su hijo, desesperada y sola en el desierto. **FERNANDO BERNAL**





Natalie Wood: entre bambalinas

Laurent Bouzereau



Natalie Wood: What Remains Behind. EE UU, 2020.

Intervienen: Natalie Wood, Richard Benjamin, Dyan Cannon

Estreno: 5 de mayo en HBO

Elegante en su composición, aunque perezoso en su profundidad, el largometraje *Natalie Wood: entre bambalinas* documenta la vida y obra de la actriz protagonista de *Esplendor en la hierba* (1961). Una primera parte del documental se centra en su vida pública y privada, con mención especial al que fue su marido en dos ocasiones, Robert Wagner. En un segundo bloque se aborda su carrera como actriz y es aquí donde el producto adquiere una vertiente más crítica, dirigiendo la mirada hacia una industria abusiva con las mujeres y a la dificultad que tienen estas para encontrar papeles acordes a su edad. No es hasta el último tramo cuando se aborda el gran elefante en la habitación, la muerte sin resolver de Wood por ahogamiento tras una supuesta discusión con su marido y Christopher Walken, invitado por la actriz a pasar el fin de semana en su yate privado.

El elevado protagonismo que adquiere en el documental la primogénita de Wood, la también actriz Natasha Gregson Wagner (la cual produce el film, e incluso conduce varias entrevistas), conforma una visión sin duda más subjetiva de los hechos. Es cierto que buena parte de la valía del documental radica en la gran cantidad de material inédito aportado por Gregson Wagner, que intenta poner en valor la notable vida que vivió y el legado que dejó su madre, más allá de la trágica muerte que lo empañó todo. No obstante, se echa en falta un punto de vista más reflexivo capaz de adentrarse en ciertos terrenos pantanosos (infancia perdida, depresión e intento de suicidio, etc.) que hubiesen conformado una visión con más aristas sobre la figura de Natalie Wood. En lo relativo a la muerte, Gregson Wagner se empeña en dar validez a la historia de su padrastro, exonerando al que en 2018 fue nombrado *person of interest* una vez reabierto el caso. Tras los títulos de crédito, resulta inevitable una sensación de profunda tristeza acerca de una persona que, pese a las imágenes y testimonios, no parece haber vivido una vida plena y que, a día de hoy, aún no ha podido descansar en paz. **DANIEL REIGOSA**

Picard (T1)

M. Chabon, A. Goldsman, K. Beyer, A. Kurtzman



EE UU, 2020

Intérpretes: Patrick Stewart, Isa Briones, Alison Pill, Santiago Cabrera

Disponible en Amazon Prime

En mayo de 1994 finalizó en Estados Unidos *Star Trek: La nueva generación*. Durante siete temporadas, la serie consiguió volver a poner en el mapa la marca *Star Trek*, ausente de la pequeña pantalla desde mediados de los setenta, y lo hizo a base de combinar la utopía luminosa y algo naïf de la obra original de Gene Roddenberry con una mirada más anclada en los dilemas del mundo real. Al fin y al cabo, la gran seña de identidad de la franquicia siempre ha sido su optimismo. Pero los años han pasado, y más de un cuarto de siglo después la ciencia ficción se ha llenado de miradas cínicas a un mundo sustancialmente distinto que el que dejó aquella serie. La gran pregunta es, por tanto, si en este panorama (audiovisual, pero también sociopolítico) hay cabida para *Star Trek*.

En consonancia con ese nuevo descreimiento, *Picard* supone una mirada melancólica y crepuscular a su protagonista, interpretado por un casi octogenario Patrick Stewart. Frente al tono enérgico de *La nueva generación*, este es un relato de cocción lenta, donde a veces se dedica más espacio a tejer nuevas relaciones entre sus personajes que a hacer avanzar la trama. Y aunque por momentos juega en su contra una incómoda tendencia a contar cosas a través del diálogo en lugar de mostrarlas, incluso en esos pasajes verborreicos el conjunto se mantiene a flote gracias a la imponente interpretación de Stewart, que compone un Jean-Luc Picard ajado y desencantado, y aun así fiel (a su pesar) a su característico idealismo. Porque ciertamente este *revival* refleja el aire cínico y desencantado de este mundo nuevo; una sociedad que se ha llenado de avances tecnológicos al tiempo que ha perdido la fe en sus instituciones y en sus gobernantes. Y sin embargo, ni la serie ni su protagonista se conforman con eso, y en el transcurso de estos diez episodios ambos ahondan en la negrura hasta atravesarla. Tozudamente fiel a la esencia de *Star Trek*, *Picard* es capaz –y ahí radica su mayor triunfo– de encontrar en ese inhóspito caldo de cultivo nuevos caminos para la esperanza. **JUANMA RUIZ**





Pullman

Toni Bestard

España, 2020

Intérpretes: Keba Diedhou, Alba Bonnin, Monika Kowalska

Disponible en Filmin



El cortometraje más reciente de Toni Bestard (*Background*, 2018) hacía explícita una de las constantes en el cine del realizador: la importancia y determinación del contexto. Así, el romance de dos figurantes durante la filmación de una película pasaba a un primer término y convertía a ambos en los verdaderos protagonistas de la historia. El juego de perspectivas (basado, fundamentalmente, en el desconcierto que genera en el espectador) le permitía plantear una reflexión que trascendía el concepto del espacio dentro del cine, al dirigir la mirada al fondo de la imagen.

De nuevo, el espacio es una pieza fundamental en el último largometraje de Bestard. Los 'apartamentos Pullman' que dan nombre a la cinta determinan las condiciones de vida –y aspiraciones– de sus protagonistas, dos niños de familias con escasos recursos económicos. Al igual que en *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), un destartado complejo vacacional (en este caso, un antiguo apartahotel reconvertido en viviendas de bajo coste) es el lugar imposible para crecer donde viven Daren y Nadia. Si en la cinta de Baker la cercanía con Disneyland servía como contrapunto cruel de las promesas imposibles de aquellos que residían en sus alrededores, aquí el contraste se produce con la ciudad en la que se encuentran los apartamentos, Mallorca. Un destino vacacional y turístico donde no parece existir el tiempo futuro, tan solo promesas que disfrutaban los que llegan y que se les niegan a los que ya están. Bestard adopta la perspectiva de estos niños para mostrar la ciudad en la que viven mientras la recorren furtivamente. A pesar de las similitudes con la cinta de Baker, la génesis de la película se encuentra en un cortometraje que el propio Bestard rodó en 2002, *El viaje*, cuya trama central se convierte aquí en un episodio más de la aventura que emprenden los niños. El director acierta al distanciarse de su referente: con menor crudeza, la mirada inocente con la que se percibe el mundo filtra sin pudor y con esperanza las dos realidades paralelas que siempre cohabitan durante la infancia. **CRISTINA APARICIO**

Run (T1)

Vicky Jones

EE UU, 2020

Intérpretes: Merrit Wever, Domhnall Gleeson, Archie Panjabi

Disponible en HBO



La identificación de *Fleabag* con Phoebe Waller-Bridge se ha visto más que consolidada a lo largo de la pasada temporada de premios, en los que la intérprete británica obtuvo el máximo reconocimiento como guionista y actriz. Ahora, el estreno de *Run*, serie de la HBO en la que Waller-Bridge ejerce como productora ejecutiva, nos permite reivindicar el papel que ha tenido en todo este éxito la figura de Vicky Jones: ella fue la directora de la versión teatral de *Fleabag*, supervisora de guion en su adaptación televisiva, también en las otras dos creaciones de Waller-Bridge, *Crashing* y *Killing Eve*, y ahora creadora de *Run*. Es decir, estamos ante un tándem creativo en toda regla.

En 2007, ambas fundaron Dry Write, una compañía de teatro especialmente interesada en situar al público en el centro de cada obra. En uno de sus talleres, los dramaturgos y guionistas participantes recibían una tarea muy concreta: "*La audiencia debe enamorarse de tu personaje en menos de cinco minutos*". Las virtudes de *Run* son muchas pero, por encima de todas ellas, esta sería la clave. No se tarda mucho más en sentir una simpatía irrefrenable por Ruby (Merritt Wever) y Billy (Domhnall Gleeson), una antigua pareja que lleva años sin verse y que con un escueto intercambio de mensajes (únicamente la palabra *run*, 'corre') dejan atrás sus respectivas vidas y se reencuentran en un tren en marcha.

Gran parte del relato se concentra en los distintos vagones, aunque se intercalan varias paradas en las que la serie va mutando de género, pasando de la comedia romántica al *thriller* con gran agilidad. Es reconocible el ritmo de los diálogos y esa actitud desenfadada respecto al sexo, no tan explícita como en *Fleabag*, pero sacando un gran partido de la clásica maniobra de la tensión sexual no resuelta. Hay una máxima atención a los detalles (manos, respiraciones, miradas) para que ese deseo disimulado sea como una descarga eléctrica no solo entre los protagonistas, sino también entre ellos y el espectador. **ANDREA MORÁN FERRÉS**





Seberg: más allá del cine

Benedict Andrews

EE UU, 2019

Intérpretes: Kristen Stewart, Jack O'Connell, Margaret Qualley

Disponible de Filmin



“Un hombre encendió un fuego y me puso en él”. La frase de la protagonista de *Seberg: más allá del cine* resume la metáfora del prólogo, una imagen de su debut en *La dama de hierro*, de Otto Preminger, interpretando a Juana de Arco, la mártir francesa que murió por sus convicciones. Y también el camino por el que transita, desde ese único *flashback*, un film lineal que se centra en el devastador daño que sufrió la actriz en la hoguera de otro hombre: el proyecto ilegal COINTELPRO, de J. Edgar Hoover al frente del FBI. En esta etapa biográfica tras *Al final de la escapada* ni siquiera aparecen rescoldos de la revolución que supuso la *Nouvelle Vague* para el arte cinematográfico salvo en la naturaleza rebelde de quien fue uno de sus mayores iconos y cómo la cultura pop crea ciertos mitos para luego ofrecerlos en sacrificio. Puede parecer una oportunidad perdida, pero esa hubiera sido otra película y lo que Benedict Andrews pretende es superar el marco del *biopic* con este *thriller* político para arrojar luz sobre un ángulo oscuro de la historia estadounidense y denunciar la destrucción sistemática de un ser humano conducido al límite.

Los paralelismos con la actualidad, como el uso estratégico de noticias falsas, no consiguen elevar un guion lastreado por la simplificación y sobrecargado para mantenerse en movimiento: algunas de las ideas más interesantes se plantean y abandonan al mismo tiempo como, por ejemplo, la naturaleza voyeurista de la película que captura a Seberg en su mansión de paredes acristaladas sugiriendo su exposición y aislamiento, también una vulnerabilidad que hace percibir su vigilancia como una violación. Así, la obsesión personal del ficticio agente Jack O'Connell, cercana a la de un fan, se diluye en un forzado proceso de arrepentimiento para crear un arco que se cruce con el de la protagonista. Sin embargo, Kristen Stewart, arropada por un elegante diseño de producción y retratada con la luz brillante de California y las penumbras del ocaso, ofrece una composición genuina y conmovedora en su determinación de ser vehículo de la verdad de la propia Seberg. **JOSÉ FÉLIX COLLAZOS**

Unorthodox (T1)

Maria Schrader y Anna Winger

EE UU, Alemania, 2020

Intérpretes: Shira Haas, Jeff Wilbusch, Amit Rahav

Disponible en Netflix



En el documental de Barbara Miller *#Placer femenino* (2019), Deborah Feldman era una de las cinco mujeres que compartían sus experiencias de represión y de control, en un más que pertinente alegato claro y urgente en favor del placer de las mujeres. Inspirándose en la autobiografía de Feldman, *Unorthodox* se centra ahora en su testimonio, el de una mujer judía que rompió con la comunidad ortodoxa en la que creció.

A pesar de su vocación realista, la serie toma distancia y construye una ficción que, en lo esencial, mantiene los sucesos vividos por la escritora. La huida de un ambiente autoritario, regido por estrictos códigos de conducta, y la reconstrucción identitaria como vía para la libertad personal son la base de un relato narrado en dos tiempos, donde los *flashbacks* arrojan luz sobre el presente de Esty Shapiro (Shira Haas). Hay cierta sofisticación en el uso de esta herramienta narrativa común, que permite trazar un acertado paralelismo visual entre los dos tiempos de la vida de Esty. Así, cada hito en la vida de esta mujer judía ortodoxa dialoga visualmente con los acontecimientos que, tras su partida, trazarán su nuevo destino. Y no es solo una cuestión que afecte a la estructura interna de la serie. Cada uno de los cuatro episodios se corresponde con una conquista distinta de su protagonista: la libertad, el control del propio cuerpo, la sexualidad y el espíritu. Destaca la forma en que Maria Schrader (quien dirige los cuatro capítulos) integra y combina dos mundos tan distintos, sobre todo en lo tocante a la cultura judía, sus ceremonias y sus costumbres, retratadas con rigor y respeto, colocando a Esty –siempre que está presente– en el punto de fuga de la imagen.

La fuerte carga simbólica de ciertas escenas (filmadas con destreza y con una sensibilidad abrumadora) confieren a la serie una luminosidad que remite a una tercera línea temporal: el futuro desde el que está escrita la historia. Porque este es un relato de esperanza, uno de esos testimonios que al ser contado no puede obviar el punto de llegada. **CRISTINA APARICIO**



MEDIATECA

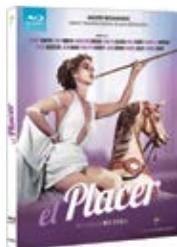
DVD / BLU-RAY

EL PLACER. Max Ophüls

Quizás nadie mejor que Todd Haynes (el refinado estilista de *Lejos del cielo*, *Mildred Pierce* o *Carol*) para comentar la virtuosa y sumamente estilizada adaptación de tres relatos de Guy de Maupassant filmada por Max Ophüls en 1952. El cineasta norteamericano consigue transmitir el 'placer infinito' (así se llama la pequeña pieza que protagoniza; 2005, 18 min.) generado por el visionado de *El placer*, la antepenúltima realización de quien, tras regresar a Francia al cerrar su etapa americana, había dirigido inmediatamente antes *La Ronde* (1950) y todavía filmaría después *Madame de...* (1953) y *Lola Montes* (1955).

Junto con el pasional y sencillo comentario de Todd Haynes, la presente edición en Blu-ray incorpora otro complemento ('Diario de rodaje', de Dominique Maillet, 2013; 32 min.), en el que el ayudante de dirección del film (Jean Valère) rememora algunas suculentas anécdotas de la filmación, y se ofrece también el jugoso tráiler original que sirvió para anunciar en su día el estreno de la película, distribuida en Francia por la Columbia Films, por cierto. Una edición que sirve ahora *El placer* en un máster digital de alta definición, producto de una restauración ejemplar que nos devuelve en todo su esplendor no solo los maravillosos decorados de Jean d'Eaubonne (gesa poliédrica sala del baile del comienzo, el concepto espacial de la Maison Tellier...!), sino también la fotografía del gran Christian Matras, responsable de los dos primeros episodios.

Nos reencontramos así con este fascinante tríptico de historias ('La máscara', 'La Maison Tellier' y 'La modelo') en las que la circulación del amor, del sexo y del deseo se articula de manera dinámica en el interior de largos planos-secuencia de inequívoca personalidad ophülsiana (capaces también de engendrar en su interior hermosas elipsis temporales) hasta componer un lienzo que además destila, sobre todo en el segundo relato, un inesperado sustrato renoiriano capaz de atrapar la vibración de las emociones en estrecho contacto con la naturaleza. Decía Godard que *El placer* era "la mejor película francesa hecha desde la Liberación". Lo dijo en los años sesenta, pero no es improbable que todavía hoy siga compitiendo en primerísima línea por ese título. **CARLOS F. HEREDERO**



Francia, 1952
A contracorriente
97 min. 17,95 €



Francia, 1970
A contracorriente
91 min. 19,95 €



PIEL DE ASNO. Jacques Demy

Jacques Demy soñaba cada una de sus películas. Creaba mundos multicolores diseñados desde una óptica onírica muy personal, la misma con la que hacía la realidad más brillante, deslumbrante e incluso mágica. Entre sus filmes, un cuento: la adaptación del clásico *Piel de asno*, de Perrault. Para Demy, el atractivo de esta pieza residía en su complejidad, en esa doble lectura que plantean los cuentos, y en la que también ahonda el breve documental *Piel de asno y los pensadores*, que se incluye en el Blu-ray. Una singularidad que el realizador supo trasladar a la pantalla. Como ilustra el libreto que acompaña a la presente edición (un complemento ya indispensable en las remasterizaciones de los clásicos del cineasta galo lanzadas por A contracorriente), una fuerte sinergia avaló la labor entre los distintos elementos artísticos del proyecto: desde el impecable trabajo del diseñador Jim Leon, que revistió de arte onírico el imaginario tradicional de los cuentos de hadas, ayudado por el diseño de vestuario de Agostino Pace, a la música del habitual colaborador de Demy, Michel Legrand, quien conjuga distintos estilos musicales (aunque siempre bajo la reconocible marca Demy-Legrand) para este particular y excéntrico relato fantástico.

La música sigue siendo aquí la manera en que el cineasta vehicula las pasiones que sus imágenes dejan entrever: una misma melodía cantada en distintos tiempos por dos amantes que aún no se conocen, y que comparten así un amor transformado en canción. El romance, la desdicha de una juventud que empieza a comprender el mecanismo del corazón propio y del mundo adulto... son algunos de los elementos del gran relato que Demy fue forjando a lo largo de su filmografía, y se inscriben en un escenario donde las flores aconsejan sobre el amor, las monarquías decoran sus reinos al más puro estilo *kitsch*, los libros recogen poemas de Cocteau y Apollinaire y los helicópteros irrumpen (innecesaria y encantadoramente) desde un tiempo improbable. Al igual que en los sueños, en el cine de Demy lo inexplicable forma parte de la fantasía: una realidad que se nutre de la pasión y que respira libre, fuerte y lúcida en cada plano. **CRISTINA APARICIO**

MEDIATECA

LIBROS

LA MIRADA PROHIBIDA. El plano subjetivo en el cine. Ricard Carbonell i Saurí

La figura del observador es el eje de este estudio acerca del plano subjetivo que nació como tesis doctoral. En él se distingue entre el observador implícito propio del Renacimiento y de la modernidad (recordemos *El bar del Folies-Bérgere*, de Manet, donde el espectador se convierte en protagonista a través del personaje masculino reflejado en el espejo) y el observador ideal del cine.

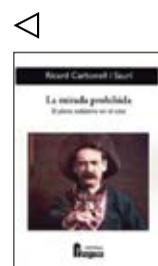
Se estudia después la función de esta figura en la literatura y el teatro antes de que las taxonomías se apoderen del texto y comiencen a fijar compartimentos estancos en función del sujeto de la mirada: el autor (recordemos a Hitchcock o a Welles delante de la cámara), el personaje (la mirada 'moderna' de *Un verano con Mónica*) o el espectador. Como en un juego de muñecas rusas, las cajitas se van haciendo cada vez más pequeñas a medida que el análisis se centra en el punto de vista o los tipos de planos. La proliferación de ejemplos bien traídos contribuye a desbrozar, eso sí, un cierto enrevesamiento metodológico, cuya excesiva división impide obtener un mayor aprovechamiento crítico y una visión más de conjunto del significado de esos planos en el corpus de un autor o de una película. **ANTONIO SANTAMARINA**

METRAJE PERDIDO. Un breviario de cine invisible Alberto Ávila Salazar

No hay ningún rigor en este repaso a las películas perdidas de la historia del cine. El autor lo confiesa bien avanzada la miscelánea para que nadie se llame a engaño. Una pena, porque eso le lleva a cometer un par de errores: calificar a Ramón Rubio de restaurador de películas, cuando no pasa de ser más que un hábil recuperador, y confundirse al censar los títulos perdidos del cine español, bien detallados en el libro *50 años de la Filмотeca Española*. El breviario se queda así en una anécdota que, a lomos de la arbitrariedad, nos habla más de las preferencias de Ávila Salazar que del cine en sí. Gracias a su devoción podemos conocer un poco mejor, eso sí, tanto los cineastas y las obras maestras perdidas como aquellos grandes directores de los que desconocemos su filmografía completa. **ANTONIO SANTAMARINA**



Alpha Decay,
2020. 224 págs.
21,90 €



Fragua, 2019
240 págs.
23 €



Archivos Vola,
2019, 101 págs.
9 €

TRES ENSAYOS SOBRE TWIN PEAKS Pacôme Thiellement

"Liberémonos nosotros mismos de la mierda que tenemos en los ojos o nos devolverán con los muertos". Esta es, según el autor de este libro, la enseñanza que debemos extraer de la tercera temporada de *Twin Peaks*. Puede parecer una paradoja, pues a David Lynch se le ha asociado durante mucho tiempo con esa 'mierda', con un estilo abigarrado e impenetrable, enrevesado y esotérico, que en el mejor de los casos conduciría a extravagantes disquisiciones pseudofilosóficas. Sin embargo, Pacôme Thiellement tiene razón. Y aquí demuestra que el aparente barroquismo visual e intelectual de la serie al completo –y de todo el cine de Lynch– no oculta otra cosa que un mapa orientador para recorrer no solo los lugares en los que nos movemos, sino también aquellos por los que nos hemos movido. *Twin Peaks*, en este sentido, sería algo así como una *summa* expuesta con mirada limpia y redentora, un viaje a los orígenes que alienta y purifica, que nos hace más sabios.

Thiellement reúne una tríada de textos trabajados a lo largo del tiempo (a veces artículos reconvertidos en conferencias y vueltos a pulir para su publicación aquí, depurados una y otra vez a través de una escritura minuciosa y obsesiva) que acaban configurando el sueño de todo estudioso o admirador de Lynch: una verdadera enciclopedia sobre el cineasta en el sentido 'ilustrado' del término. Pues se trata de abordar las tres temporadas de *Twin Peaks* desde todos los ángulos posibles, desde los fundamentos míticos que las sostienen hasta la red de referencias que despliegan, desde el pensamiento medieval hasta Poe y Borges, desde su sustrato *pulp* hasta su proximidad a un cierto arte contemporáneo, igualmente frecuentado por Lynch en sus pinturas y fotografías. Y se trata también de demostrar que ese aparente tumulto, ese laberinto en principio inextricable, puede constituir la contraseña que nos permita acceder a una de las puestas en escena imprescindibles para entender la imagen en movimiento de los últimos cuarenta años: como viene a decir el propio Thiellement a lo largo del libro, *Twin Peaks* es la primera serie de televisión de la nueva era y también la última, la que ha acabado con todo y ha dejado al descubierto la inanidad de gran parte de esa moda que contribuyó a crear. **CARLOS LOSILLA**

A LA SOMBRA DE LOS GRANDES COMPOSITORES VETERANOS, EN LOS ÚLTIMOS AÑOS HAN SURGIDO NOMBRES QUE, ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA REINVENCIÓN, SE POSTULAN COMO RELEVO GENERACIONAL DE LA MÚSICA DE CINE *MADE IN HOLLYWOOD*.



Michael Giacchino



Hildur Guðnadóttir

EL ESLABÓN PERDIDO

Hollywood: el relevo de los maestros

JONAY ARMAS

Después de que John Williams firmase una de las mejores bandas sonoras jamás construidas en *Los últimos Jedi* (Rian Johnson, 2017), su salud amenazó con impedirle terminar la nueva trilogía galáctica. La alarma saltaba entonces en territorio Hollywood: los grandes sucesores aún no han llegado y cuando desaparezca el maestro, el vacío será mayúsculo. ¿Cómo suena el Hollywood del presente y cómo ha de sonar el Hollywood del futuro? No es difícil entender el temor en un contexto en el que Ennio Morricone es premiado por sus nuevos trabajos casi a modo de homenaje a su carrera, o donde Randy Newman sigue haciendo música para Pixar veinticinco años después de la primera *Toy Story*.

Hollywood complicó el relevo cuando decidió que los orquestadores, aquellos jóvenes ayudantes de los maestros del pasado, podían hacerse cargo de las nuevas composiciones (y, por el camino, implicar un coste menor para los estudios). Incluso bajo esa política aparecieron algunos nombres propios como John Powell, Steven Price, Henry Jackman, Lorne Balfe o John Debney, siempre a la sombra de



Mica Levi

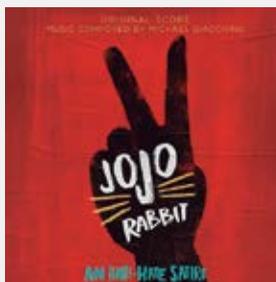


Benjamin Wallfisch

Hans Zimmer, compositor que parece haber evolucionado y abandonado el celebrado ‘sonido Zimmer’ para encontrar uno nuevo, pero cuyo dominio absoluto ha dejado a su paso a una estela de imitadores que continúan disfrazando posibles carencias narrativas a golpe de percusión.

A pesar de todo, el gigante americano continuó aferrándose a la generación inmediatamente posterior a la de Williams, esto es, músicos entre los sesenta y los setenta años capaces de garantizar el éxito sin que sus inquietudes por la innovación molestasen demasiado. Esto ha permitido a compositores experimentados como Thomas Newman o James Newton Howard vivir una segunda juventud alejados también de toda pretensión melódica y preocupados por el clima general de las escenas, o que Alan Silvestri haya firmado algunos de sus trabajos más frescos e inventivos de toda su carrera a pocos metros de la jubilación. Por su parte, Cliff Martinez, infravalorado compositor también cercano a los setenta, se ha convertido en el adalid de la música electrónica del presente ahora que Daft Punk no ha vuelto a prodigarse en el medio, que es difícil escuchar a Rich Vreeland (Disasterpeace) más allá de los filmes de David Robert Mitchell y que Trent Reznor y Atticus Ross han demostrado que no están dispuestos a moverse en terrenos que impliquen situarse más allá de lo puramente ambiental.

Dos compositores de aquella generación han conseguido sobrevivir en la marea de lugares comunes gracias a un delicado y oportunista equilibrio: abrazar la tradición musical de sus mayores sin renunciar a una identidad propia que ayude a diferenciarlos. Por un lado, Michael Giacchino, que demostró ser el imitador del sonido Williams más capaz y versátil, y Alexandre Desplat, francés que ha traído consigo una nueva y elegante forma de orquestar tan personal como irreve-

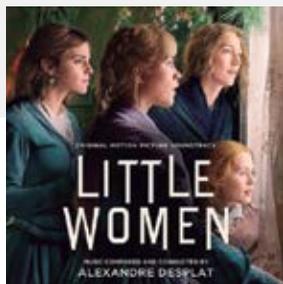


JOJO RABBIT

Michael Giacchino

Hollywood Records.
50 min. 11,99 €

Apoyándose fuertemente en su tema principal ‘JoJo’s March’, la partitura de Michael Giacchino para *JoJo Rabbit* transita los terrenos emocionales habituales del compositor, con un apropiado acento melodramático. Pero es precisamente esa pieza la que permite apreciar el complicado juego de equilibrios que impregna toda la partitura. Aquí, Giacchino toma una marcha militar nazi y la deriva a terrenos humorísticos (de forma no tan distinta a lo que hicieron John Powell y Harry Gregson-Williams en *Evasión en la granja* a partir de la ya de por sí socarrona música de *La gran evasión*, de Elmer Bernstein), pero también marcadamente infantiles gracias a su atípica instrumentación y a su uso de la flauta de pico. La ductilidad de ‘JoJo’s March’, sin embargo, permite al músico combinar una reiteración melódica con una enorme variedad estilística, haciendo que la música funcione como una vital argamasa que mantenga la cohesión de los diversos —a veces casi opuestos— tonos por los que transitan las imágenes. **JUANMA RUIZ**



MUJERCITAS

Alexandre Desplat

Sony Classical.
64 min. 16,99 €

Una mezcla entre Bowie y Mozart: esas fueron las coordenadas sonoras que Greta Gerwig dio a Alexandre Desplat para *Mujercitas*. El resultado final lleva, en cualquier caso, la inconfundible rúbrica del compositor parisino: melopeas exquisitas y tintineantes, valeses y *scherzi* en miniatura, patrones minimalistas domesticados, de aliento neorromántico, y profusión de filigranas tímbricas, concebidas en este caso para orquesta de cámara y dos ajetreados pianos. Como colorista, el compositor ha hecho gala de mayor ingenio en otros lances. Como dramaturgo, acierta al entrelazar sus ideas musicales sin solución de continuidad, sin obvias jerarquías temáticas. Desplat rema siempre a favor del perspicaz montaje asociativo del film. Su *perpetuum mobile* sonoro se ahoga por momentos en su propia ubicuidad, si bien reflota en piezas dotadas de mayor inventiva como 'The Book', 'Dance on the Porch', 'Jo Writes' o 'It's Romance', en la que captura el pulso de un *happy end* tan exultante como reticente. **FERNANDO CARMENA**

rente. De ahí la apretada agenda de ambos, en tanto que uno es el último eslabón con las fanfarrias heroicas del pasado y el otro es el único capaz de proponer, digámoslo así, un auténtico clasicismo bizarro. No es difícil encontrarse cada año estos dos nombres entre las propuestas más destacadas del presente.

Una vez asumida esta crónica de una transición eterna, es importante celebrar y señalar que se abren al fin nuevas posibilidades a partir de un puñado de autores jóvenes que empiezan a dejar su impronta en la escena musical. Quizás el gran nombre llamado a pulverizar las convenciones del Hollywood clásico y a plantear nuevas vías expresivas sea Jonny Greenwood, que ofreció soluciones inesperadas, atrevidas y con un colosal sentido de la narración en *Pozos de ambición* (Paul Thomas Anderson, 2007). Él supone el primer y verdadero paso hacia la gran renovación del pano-



UNDER THE SKIN

Mica Levi

Universal.
46 min. 23,72 €

No se trata de que un humano haga música describiendo a un extraterrestre, sino de hacer música como la haría uno de ellos. Mica Levi debía encontrar la voz de alguien a quien desconocemos por completo. La voz del otro. De ahí que 'Lipstick to Void' parezca la recreación de su aliento y de su impulso interior, o que 'Love' incluya frecuencias a modo de voz imperceptible que modula la normalidad hasta hacerla irreconocible, o que 'Lonely Void' describa movimientos de seducción a través de una fricción de cuerdas fuera de lo común, lo que genera efectos extraordinarios. Levi, moviéndose entre sensualidad y terror, no renuncia nunca a la capacidad comunicante de la música: las notas ondulantes serpenteantes como si buscasen una tonalidad que nunca logra concretarse o, dicho de otro modo, como si esos sonidos trataran de adaptarse sin conseguirlo al idioma humano, como le ocurre al propio personaje. Una banda sonora capaz de revelar la verdadera naturaleza de las imágenes del film. Una obra mayor. **JONAY ARMAS**

rama musical, una transición que ocurre precisamente cuando Hollywood vive la que probablemente sea la mayor desorientación de toda su historia. En cuanto a su último gran trabajo hasta la fecha, *El hilo invisible* (Paul Thomas Anderson, 2017), Roberto Cueto ofrecía un análisis en profundidad en *Caimán CdC*, nº 68 (119); febrero 2018.

Esta nueva generación también incluye mayor presencia, al fin, de nombres femeninos en una potencial lista de grandes nombres: Mica Levi debería ser la otra gran figura con la que poner sobre la mesa una renovación de la utili- ➔

LOS ESTRENOS DE CINE
SE TRASLADAN A TU CASA

CARTAS A ROXANE

UN FILM DE ALEXIS MICHALIK

ESTRENO 15 DE MAYO



CON LA GANADORA DEL OSCAR® HELEN MIRREN

DESCUBRIENDO A Anna Frank

UNA PELÍCULA DE SABINA FEDELI Y ANNA MIGOTTO

ESTRENO 22 DE MAYO



UNA PELÍCULA DE GRAND CORPS MALADE Y MEHDI IDIR

YA DISPONIBLE



VIVARIUM

UNA PELÍCULA DE LORCAN FINNEGAN

YA DISPONIBLE

Además programación especial:



FRIDA

VIVA LA VIDA

una película documental con ASIA ARGENTO

Arte en Pantalla



mi noche con maud

una película de ERIC ROHMER

Imprescindibles

SALA VIRTUAL
DECINE.COM

www.salavirtualdecine.com



CHERNOBYL

Hildur Guðnadóttir

Deutsche Grammophon.
39 min. 16,99 €

Estáramos ante la banda sonora de ciencia ficción más excitante de los últimos años de no ser por su inspiración en el desastre nuclear de Chernóbil (1986). La compositora y chelista islandesa Hildur Guðnadóttir, afincada en Berlín, define su trabajo para la serie de la HBO como *'Faktenbasierte Musik'*, música basada en hechos. En este caso, los objetos sonoros de su sobrecogedor *collage* son sonidos grabados en la central nuclear de Ignalina (Lituania), gemela de la de Chernóbil. Guðnadóttir crea a partir de ellos un memento sonoro de la tragedia que confronta resonancias entre su materialidad ('Pump Room') y su indeleble herida espiritual ('Bridge of Death'). Las texturas y vibraciones rítmicas se originan en el trabajo sobre los sonidos concretos, mientras que la pieza 'Lídur' (Sentimientos), compuesta en 2014 para su álbum conceptual *Saman*, provee un núcleo melódico recurrente. Fatalismo y perplejidad se dan la mano a lo largo de una obra que trasciende el discurso histórico y sensorial de la serie. **F. C.**

zación de la música en el lenguaje filmico. Si bien podría entenderse *Jackie* (Pablo Larraín, 2016) como el auténtico manual del compositor contemporáneo a la hora de acercarse a trabajar con imágenes, es la banda sonora de *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013) su gran obra de arte, una pieza arrebatada e impúdica capaz de plegarse a las conquistas de una película tan trascendente para el cine de su tiempo como su propia banda sonora lo es para los músicos del presente.

Hasta qué punto hubiese trascendido la voz del desaparecido Jóhann Jóhannsson, nunca lo sabremos. El compo-



BLACK PANTER

Ludwig Göransson

Hollywood Records.
96 min. 25,81 €

Entre los autores continuistas con la tradición sinfónica y los que marcan distancias con ella, Ludwig Göransson se perfila como un creador versátil capaz de aunar mundos distintos. Así lo demuestra su *score* para *Black Panther*, donde combina de manera fluida la gran orquesta y el sintetizador en pos de un difícil objetivo: incorporar los sonidos de África y Norteamérica en una partitura que funcione como extensión sonora de las tesis del film sobre la cultura negra. Así, se distinguen dos grandes vertientes: por un lado, las instrumentaciones dedicadas a la nación de Wakanda, con un empleo del viento y la percusión que evoca aires tribales y un vibrante optimismo. Por otro, los temas que retratan la mixtura afroamericana de ciertos personajes, incorporando ritmos electrónicos de *hip-hop* sin renunciar a un *background* étnico. El resultado es una de las más estimulantes apuestas musicales dentro de un género (el cine de superhéroes) que brilla más cuando se aparta de lo evidente para explorar caminos nuevos. **J. R.**

sitor islandés provenía de una tradición minimalista a la que el cine y la publicidad deben muchos dulces momentos y de la que también podría formar parte Max Richter, un auténtico cirujano de las emociones por la vía del sonido (el propio músico confiesa haber estudiado qué frecuencias son más relajantes para el oído humano a la hora de seleccionar los acordes para su álbum *Sleep*). En cualquier caso la gran colaboradora de Jóhannsson, Hildur Guðnadóttir, ha proseguido esa tradición minimalista filtrada, eso sí, por el ronco espectro del que es capaz su violonchelo, auténtico instrumento de cabecera para ella. La oscuridad y el espesor de su música casi hacen pensar en su figura como si Gloria Coates o Sofía Gubaidulina, nada menos, se hubiesen dedicado al mundo de la música para cine.

El sueco Ludwig Göransson personifica la llegada de un nuevo sonido en el *mainstream*: la heroicidad pasa, a través de sus manos, por una bendita ligereza y por un uso original

EL HOMBRE INVISIBLE

Benjamin Wallfisch

Back Lot Music.

50 min. 9,99 € (Descarga digital)



Benjamin Wallfisch se enfrenta a una película construida en base al poder de los silencios.

Con la idea de revisar la fuerza del mito y cómo influye en el relato, Leigh Whannell juega a llenar de sospechas los planos vacíos. Es la idea de un potencial hombre invisible la que rellena esos huecos, lo que permite al director trazar un paralelismo con las secuelas psicológicas del maltrato y esa aparente imposibilidad de escape.

Wallfisch, colaborador de Zimmer en más de una ocasión, juega a imitar al maestro en las secuencias que así lo exigen, pero despliega una auténtica voz propia en los instantes de calma, cercano al mejor Christopher Young.

El joven compositor abraza la orquesta de cuerdas como gran recurso expresivo y propone una estética del drama que se hunde en los mejores trabajos de Elmer Bernstein y cuyo último exponente había sido la soberbia partitura de Anne Dudley para *Elle* (Paul Verhoeven, 2016). Las cuerdas chillan, atemorizadas, tratando de hacer visible lo invisible. J. A.

y responsable de los instrumentos propios del folklore del lugar en el que acontece el relato. Es pronto aún para saber cuál será el alcance de nombres como Benjamin Wallfisch o Nicholas Britell, presencias notables de los últimos años, capaces de inyectar emoción en sus partituras sin que estas se impongan sobre las imágenes. Su trascendencia dependerá, en gran medida, de los cineastas que decidan contar con ellos en sus proyectos futuros. También falta tiempo para comprobar si Rich Vreeland se decanta más por el mundo de los videojuegos, en el que también brillan nombres como Austin Wintory o Takeshi Furukawa y cada vez



THE KING

Nicholas Britell

Lakeshore Records.

44 min. 9,99 € (Descarga digital)

Se trata del primer reto de altura para Britell. Abandonar la luminosidad y los pequeños formatos, sus grandes especialidades, y entregarse a un relato oscuro de ambiciosas dimensiones. Considerando el contexto histórico de la coronación de Enrique V, el compositor se lanza a componer himnos, cánticos, baladas y antifonas que acompañan el tormento del protagonista. De aquellas formas medievales ya solo quedan el nombre y su punto de partida: Britell las usa como excusa para experimentar con instrumentaciones dispares y proponer texturas diferentes para cada secuencia. De ese modo los combates y las intrigas de palacio no se diferencian solo por el ánimo de la música, sino también por su propia estética. Puede apreciarse un original y efectivo uso de los metales de la orquesta para proponer sonoridades aterradoras, un recurso hasta ahora inédito en Britell. Lo que sigue permaneciendo es el uso de sus emocionantes cadencias y su capacidad para estar presente sin llamar la atención. J. A.

más jóvenes autores. El videojuego se ha reivindicado como nueva herramienta para contar historias, pero aún busca su propia especificidad como medio, tratando de evitar la continua tentación de emular una experiencia cinematográfica de manera interactiva y negar así su propia identidad (la compañía Naughty Dog, por ejemplo, acudió al oscarizado Gustavo Santaolalla para su videojuego *The Last of Us*).

Para lo que no es pronto es para confirmar que en esta búsqueda de los nuevos nombres no solo será crucial el talento del músico, sino también la disposición de los cineastas que dirijan las películas, lo que implica un cambio de paradigma. “Estoy deseando escuchar tu música para saber qué opino de mi película”, cuenta la leyenda que decía Paul Thomas Anderson a Jonny Greenwood durante el proceso de creación de *Pozos de ambición*. Para que realmente ocurra una revolución en Hollywood hará falta una generosidad parecida. ▲

**INSTITUCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS**

● **LA ECAM**, Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, la empresa de material de iluminación Aluzine y la revista especializada *Camera & Light Magazine* presentan un concurso de microcortometrajes donde el personaje principal es la luz de las casas de los participantes. Las obras enviadas están disponibles en redes sociales (Instagram, Facebook y Twitter) bajo el hashtag #MyHouseLight.

● **LA ACADEMIA DE CINE** refuerza su apuesta por contenidos exclusivos para su web con el lanzamiento de 'El podcast del cine español'. Este nuevo programa en formato *podcast* mostrará nuestra cinematografía desde otro punto de vista, y se dirige tanto a los que van al cine de vez en cuando como a los cinéfilos que quieren conocer detalles y anécdotas más ocultas. Los primeros episodios ya se pueden escuchar en la web de la Academia, así como en iVoox, Spotify y próximamente en Apple Podcasts. Además, y bajo el nombre de Canal Academia la institución ofrece información actualizada de las distintas actividades programadas y el contenido puesto en marcha –encuentros en Instagram, *podcasts*, vídeos, visionado de películas...-, materiales a los que se suman nuevos formatos como *masterclass* y charlas a cargo de reconocidos profesionales de nuestra cinematografía.

● **LA FUNDACIÓN SGAE** organiza el concurso de cortometrajes para niños y adolescentes 'Yo me quedo en casa... creando', destinado a pequeños y pequeñas creadoras de entre seis y diecisiete años de edad. Los interesados pueden enviar sus cortometrajes, contando cómo viven la cuarentena en casa, hasta el 8 de mayo de 2020. Los cortometrajes seleccionados se exhibirán en la Sala Berlanga de Madrid.

● **PLATINO EDUCA**, la plataforma audiovisual *online* creada por EGEDA para fomentar la educación a través del cine y del audiovisual español e iberoamericano, promueve una oferta de contenidos educativos legales y específicos para las instituciones educativas. PLATINO EDUCA permite a los estudiantes tener acceso, en estos días de confinamiento, a contenidos educativos de alto valor formativo contribuyendo a la alfabetización audiovisual.

● Desde **#TABAKALERAETXEAN** (el programa *online* de Tabakalera, Donosti) se pone en marcha la iniciativa 'Tres miradas, tres fragmentos'. En ella cineastas, guionistas, productoras y programadoras dialogan sobre cine. El punto de partida es la elección de un fragmento de película que se comparte a partir del cual se inicia la tertulia virtual.

● **ESCAC Y CINESA OFRECEN** #EncuentrosHomeStage, un ciclo de entrevistas desde casa para descubrir a profesionales del cine. Profesionales de ESCAC, especialistas en diferentes ámbitos del mundo del cine 'detrás de las cámaras', hablan desde su casa sobre las claves de su profesión. Guionistas, directores de cine, diseñadores de sonido o supervisores de VFX serán algunos de ellos.

FESTIVALES

● **ALCINE** (Festival de Cortometrajes de Alcalá de Henares) y bajo el nombre #YoMeQuedoEnCasaViendoCortos, ofrece cada día un cortometraje destacado de la historia del festival que comparte de manera gratuita a través de su web y redes (Facebook, Twitter e Instagram). Para ello, cuenta con la colaboración y aportación desinteresada de cineastas y productores españoles y del resto de Europa.

● Tribeca Enterprises y YouTube han anunciado hoy de manera conjunta **WE ARE ONE: A GLOBAL FILM FESTIVAL**, un festival de cine digital inédito, de diez días de dura-

ción, que tendrá lugar de manera exclusiva en YouTube y reunirá a una comunidad internacional de contadores de historias para presentar la programación del festival de manera gratuita para las audiencias de todo el mundo. El festival, que comenzará el 29 de mayo en YouTube.com/WeAreOne, contará con programación seleccionada por los festivales de Annecy, Berlín, Cannes, Guadalajara, Jerusalén, Karlovy Vary, Locarno, Londres, Macao, Marrakech, Mumbai, Nueva York, San Sebastián, Sarajevo, Sundance, Sydney, Tokio, Toronto, Tribeca y Venecia, entre otros.

FILMOTECA DE CATALUNYA

Tanto en la web de la filmoteca (<https://filmoteca.cat/web/ca/dossier/recursos-cinematografics-contrael-covid-19>), como a través del canal Filmoteca YouTube (<https://www.youtube.com/user/filmotecacat>) se ofrece una parte de los fondos propios en abierto, con apartados específicos dedicados al cine de los orígenes, Helena Llumbreras, Llorenç Soler o Antoni Padrós. Además se está programando una retrospectiva íntegra de Pere Portabella a ritmo de una sesión semanal. También hay un ciclo de cortos con sesiones temporales a cargo de cineastas como Carolina Astudillo, Carla Simón o Blanca Camell.

FILMOTECA DE VALÈNCIA

Filmoteca de Valencia da acceso gratuito a sus películas restauradas a través de: <http://www.restauracionesfilmoteca.com/inicio/>. Una vez dentro, cada título tiene su propio Vimeo en abierto. Además, El Institut Valencià de Cultura ha creado un canal para la cuarentena en el que está publicando contenidos con periodicidad semanal <https://ivc.gva.es/val/ivc-val/noticies-ivc/canal-quedatataca2>. Una de las aportaciones de la Filmoteca es la propuesta de sesiones temáticas de los cortos de La festa del curt, que están en la web <http://ivac.gva.es/fomento/la-festa-del-curt/cortos>.

FILMOTECA DE NAVARRA

La sala pone en marcha su clásico concurso de preguntas 'Todo lo que usted sabe sobre cine y puede contestar' para plantear cada día en su página web una pregunta relacionada con alguna de las

FILMOTECAS**FILMOTECA ESPAÑOLA**

Filmoteca y EGEDA se unen para ofrecer de forma gratuita y *online* títulos recuperados o restaurados recientemente por Filmoteca Española, además de otros clásicos del cine español. A través del canal 'Doré en casa' de su cuenta de Vimeo, la sala ofrece una película que es accesible durante tres días. Además, el centro continúa también el ciclo 'Retrospectiva Doré' en la plataforma Filmin: una selección de setenta títulos que formaron parte de grandes retrospectivas de autores internacionales y que se pudieron ver en el cine Doré durante los últimos tres años. En: <https://filmin.es/canal/retrospectiva-dore>

● **DOCSBARCELONA**, Festival Internacional de Cine Documental, cambia su formato para priorizar la salud de sus participantes, la continuidad de su equipo, la sostenibilidad del proyecto y a la vez garantizar la calidad y diversidad de contenidos. Por este motivo, las proyecciones del festival y las actividades de industria de la 23ª edición serán *online*, y tendrán lugar en las mismas fechas originalmente previstas, del 20 al 30 de mayo de 2020.

● **EL NAVARRA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL** (NIFF) suma una nueva sección denominada 'Quarantine Film Challenge' con la que invita a crear un corto acerca de la situación actual de pandemia planetaria. Pueden participar tanto profesionales del cine como aficionados y no hay limitaciones técnicas: se puede utilizar cualquier medio disponible, desde un móvil a una cámara profesional. Se acogen además todas las variantes artísticas que encajen en esta temática, que además es transversal con el resto de temáticas del NIFF: planeta, migraciones, feminismos, LGTBI+, discapacidad, mayores y salud mental.

● **MK2 ESPAÑA** ofrece de forma gratuita y limitada la posibilidad de ver desde casa algunos de los mejores cortometrajes de la pasada edición del certamen Mk2 Corto Fest. La iniciativa, organizada junto a Cine-

películas que se han podido ver en la Filmoteca de Navarra en estos últimos nueve años. Entre los acertantes de cada cuestión, se sortearán diariamente dos libros de cine editados o coeditados por la Filmoteca y para participar es necesario enviar un correo electrónico con la respuesta a: filmoteca@navarra.es poniendo en asunto: Concurso Cine.

FILMOTECAS DE CASTILLA Y LEÓN

Se lanza una iniciativa de solidaridad cultural bajo el título de 'Refleja tu tiempo para construir nuestra memoria' que propone documentar entre todos este tiempo en una iniciativa comunitaria. Se busca construir un pequeño archivo cotidiano y colectivo del confinamiento a través de fotografías, vídeos, escritos, enlaces a sitios personales..., con el objetivo de recoger toda esta experiencia en un documental. Los materiales pueden ser enviados al mail filmoteca@jcy.es

ma Blue, busca ofrecer al público la posibilidad de descubrir a jóvenes talentos.

● A pesar de haber suspendido las actividades presenciales de su sexta edición, este junio **FILMADRID**, celebra su sección *online* dedicada al arte del videoensayo. Los títulos seleccionados podrán verse del 5 al 13 de junio de 2020 en la publicación diaria de MUBI, Notebook. La selección será realizada por los programadores de ambos equipos y el plazo de inscripción permanecerá abierto hasta el 18 de mayo de 2020.

● **DEAPLANETA, ATRESMEDIA Y ESCAC** presentaron en abril el Festival de Minicortos caseros #YoMeRuedoEnCasa. Un jurado compuesto por Yolanda del Val (DeAPlaneta), Mercedes Gamero (Atresmedia Cine) y Aintza Serra (ESCAC), eligió los cinco mejores cortometrajes que se pueden ver ahora en las redes oficiales de DeAPlaneta y Atresmedia Cine.

● **EL CCCB** reprograma las actividades aplazadas y retransmite en streaming todas aquellas actividades que lo permiten a través de su archivo digital en cccb.org/es.

● La 37ª edición de **CINE EN CONSTRUCCIÓN** (Festival Cinelatino, Rencontres de Toulouse) propone una edición digital con la que acompañar a las películas seleccionadas, que buscan financiación y socios para garantizar su distribución. Las seis películas son *Desasosiego* de Paz Fábrega, *El otro Tom* de Rodrigo Plá, *Karnawal* de Juan Pablo Felix, *La chica nueva* de Micaela Gonzalo, *Memory House* de João Paulo Miranda Maria y *50 o dos ballenas se encuentran en la playa*, de Jorge Cuchi.

● Una completa selección de los títulos más destacados del **FESTIVAL DE CINE DE SEVILLA** se une al reto #YoMeQuedoEnCasa en la plataforma Filmin. El SEFF va recomendando algunas de estas películas en sus redes sociales para ofrecer propuestas culturales durante el periodo de confinamiento.

● **EL FESTIVAL DE CINE EXPERIMENTAL CORONAVIRUS** organizado por las artistas visuales Amaya Hernández y María Sánchez y la gestora cultural Carmen Sánchez-Blanco pretende ser testigo de la producción cinematográfica durante el confinamiento y una herramienta de

reflexión a través del audiovisual de los días de cuarentena. El festival, que cuenta con el apoyo de Cineteca Madrid, acogerá las proyecciones de las películas seleccionadas en otoño. Además Hamaca Plataforma de Audiovisual Experimental incluirá algunas de las obras seleccionadas para formar parte de su plataforma. Inscripciones en: <https://forms.gle/TvtbEvEksvk61HTV9>

● Finaliza la campaña '#YOMEQUEDOENCASA... CON EL BUEN CINE AFRICANO', promovida por el FCAT, la Universidad de Sevilla y Casa África, pero las películas se pueden seguir viendo en la plataforma de Vimeo, previo pago de una pequeña suma destinada a derechos de autor.

● **EL CERTAMEN INTERNACIONAL DE CORTOS CIUDAD DE SORIA** convoca un concurso de proyectos cinematográficos bajo el título 'Historias de cuarentena'. La convocatoria *online* de cortometrajes finalizará el martes 31 de julio de 2020 y todos deben haberse rodado a partir del 13 de marzo con temática libre. La inscripción será gratuita y los cortos seleccionados se proyectarán durante el festival. Podrán participar niños/as, jóvenes y adultos de cualquier edad y nacionalidad

● **EL FESTIVAL DE SITGES** crea un espacio web para dialogar con los fans a base de contenidos, propuestas y juegos de conocimiento. El Sitges – Cuaderno de Bitácora se estrena como nuevo espacio *online* donde conocer la historia del Festival, participar en juegos de conocimiento y seguir las recomendaciones del director, Ángel Sala, y otros responsables del comité de selección.

● **EL XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE DERECHOS HUMANOS**, Humans Fest, muestra la resistencia de todo el mundo con la publicación de una serie de ocho documentales en youtube y en las redes sociales con el hashtag #HUMANSFESTRESISTENCIA. Cada viernes, a las 12 horas se publica un documental en todas las RRSS del Festival Humans Fest.

● ADSO TV

Adso Films, en colaboración con Multicines Bilbao ofrece una selección de películas para disfrutar sin coste durante la cuarentena y por tiempo limitado en: <https://adso.tv/yomequedoencasa>



The End



**EL AMOR
ES EXTRAÑO**
IRA SACHS

LA VIDA CONTINÚA

JAVIER RUEDA

La última escena de *El amor es extraño* (2014) está construida desde un elegante encadenado de siete planos. Como sucede a menudo en el cine de Ira Sachs, las imágenes que cierran sus películas carecen de diálogos y narran el discreto, pero firme fluir de la vida que se abre paso tras el conflicto, en este caso la muerte.

Un personaje aparentemente secundario protagoniza esta escena final. Se trata de Joey, el sobrino de Ben (John Lithgow). Durante la película, Sachs había mostrado cómo el adolescente estaba molesto al tener que compartir con su tío recién casado el espacio de su domicilio familiar. La historia de amor crepuscular entre Ben y George (Alfred Molina), y su separación forzosa ante la imposibilidad de compartir una vivienda, desplaza la pulsión hacia una hermosa fuga.

En el epílogo vemos al joven cruzar la calle para saludar a una amiga, los dos desaparecen del encuadre montándose en sus monopatines. A continuación, la cámara los encuadra de frente, buscando sus rostros. Ambos se mueven en paralelo ocupando el centro de la calle.

No necesitan hablar porque el tránsito ya es una forma de hacerlo. La música de Chopin (presente en todo el metraje) les acompaña. El romanticismo melódico del músico polaco acaricia ese trayecto, a través de las notas de piano que interpretan *Berceuse*, una canción de cuna.

La problemática de la gentrificación en Nueva York (Ben y George tuvieron que vender su piso de Chelsea) tiene un interesante contrapunto en esa bella escena final, que transcurre en el espacio público de una calle por la que transitan los dos jóvenes en monopatín. Esa libertad contrasta con las limitaciones de los protagonistas. El cuadro inacabado de Ben donde pintaba en su azotea a Vlad, un amigo de Joey (también con su monopatín) es el que antecede al epílogo. La muerte de Ben provoca un salto generacional. Sachs parece decirnos sin aspavientos, con elegancia y delicadeza, que la vida continúa. El plano final del rostro de Joey mirando al frente y bañado por el sol así lo refleja. Como en la nana de Chopin, después del sueño la vida y el amor retornarán con todos sus misterios. ▲

Hasta que volvamos a vernos con las salas abiertas, siéntete en casa como en el Verdi y no te pierdas nuevos estrenos de cine y reestrenos en la **SALA VIRTUAL VERDI**.

TAQUILLA
24H

SALA

**VERDI
VIRTUAL**

Cartelera

LOS PROFESORES DE
SAINT-DENIS

VIVARIUM

Especiales

ARTE EN PANTALLA

LA PASIÓN
EN EL ARTE

PINTORES Y REYES
del PRADO

FRIDA

IMPRESCINDIBLES

Antes
del anochecer

de Richard Linklater

mi noche con Maud

de Éric Rohmer

PRÓXIMAMENTE

WOJTYLA

LA INVESTIGACIÓN

8 de mayo

CARTAS A
ROXANE

15 de mayo

DESCUBRIENDO A
Anna Frank

HISTORIAS PARALELAS

22 de mayo

NON MENTIRE

NUEVOS EPISODIOS
JUEVES 22:30



made
in
Italy

ESTRENO EXCLUSIVO
4 DE JUNIO 22:30

SUNDANCETV™