

SEPTIEMBRE 2020 Nº96 (147)

www.caimanediciones.es



caimán

cuadernosdecine

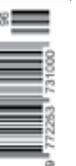
EDICIÓN DIGITAL

ESPECIAL
ÉRIC ROHMER

Las niñas

PILAR PALOMERO

3,49 EUROS



ENTREVISTAS: ANGELA SCHANELEC / ABEL FERRARA / PILAR PALOMERO / VÍCTOR GARCÍA LEÓN

Del director de EL ÁRBOL DE LA VIDA y MALAS TIERRAS, Terrence Malick

MICHAEL FASSBENDER
RYAN GOSLING
ROONEY MARA
CON NATALIE PORTMAN

★★★★★

"UNA OBRA
MAESTRA"

—The Independent



★★★★★

—The Guardian

"TE DEJARÁ
SIN ALIENTO"

—Village Voice

SONG TO SONG

WAYPOINT ENTERTAINMENT PRESENTA EN ASSOCIACIÓN CON FILMATION ENTERTAINMENT
MICHAEL FASSBENDER RYAN GOSLING ROONEY MARA CON NATALIE PORTMAN "SONG TO SONG" DE FRANCIS MAISLER, CO-SCRIPTORES LAUREN GREY, CO-
DIRECTOR JACQUELINE WEST EDITOR BEHRMAN HIZAR ALI HANK CORWIN, ACE KEITH FRAASE DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA JACK FISK PRODUCTOR EMMANUEL LUDÉVIL, ACE, MBE
PRODUCTOR EJECUTIVO GLEN BASNER DIRECTOR DE CASTING CHRISTOS V. KONSTANTAKOPOULOS TANNER BEARD PRODUCTOR EJECUTIVO SARAH GREEN, ACE, CO-PRODUCTOR NICOLAS GONDA, ACE, CO-PRODUCTOR NEW KAO, ACE
DISTRIBUIDOR TERRENCE MALICK ENTERTAINMENT

ESTRENO EN CINES Y
PLATAFORMAS DIGITALES
25 DE SEPTIEMBRE



Angela Schanelec

6. RÁFAGAS

Reportajes / Festivales / Ciclos / Breves

Ikusmira Berriak *Jara Yáñez*

Firmas

9. Cuando lo pequeño no es bello *Stephanie Zacharek*

15. Las hermosas escapadas del tercer escenario *Jean-Michel Frodon*

16. GRAN ANGULAR

Resistencias de la modernidad

Resistencia(s) de la modernidad *Àngel Quintana*

Los resistentes *Eulàlia Iglesias*

Crítica 'Estaba en casa, pero...' *Jaime Pena*

Entrevista Angela Schanelec *Andrea Morán Ferrés*

32. FOCOS

Éric Rohmer

El cosmos en una taza de té *Carlos F. Heredero*

El eslabón perdido *Antonio Santamarina*

Una edición imprescindible *Felipe Rodríguez Torres*

El maestro del 'suspense' *Marcos Uzal*

47. LO VIEJO Y LO NUEVO

Dos hombres y un destino *Santos Zunzunegui*

48. HISTORIA(S) DEL CINE

GRANDES NOMBRES DE LA CRÍTICA (10)

Lino Micciché *José Enrique Monterde*

54. INFORMES

Festival de Málaga *Enric Alberó*

80. MEDIATECA

DVD / Blu-ray

Libros

Bandas sonoras

Ennio Morricone *Jonay Armas*

84. AGENDA

86. THE END

Cuento de otoño *Carlos F. Heredero*



OTRAS ENTREVISTAS

Pilar Palomero, Abel Ferrara, Víctor García León

SUMARIO

SEPTIEMBRE 2020 N° 96 (147)

58. CRÍTICAS

Knight of Cups / Song to Song

Terrence Malick



Tenet

Christopher Nolan

Las niñas

Pilar Palomero

Technoboss

João Nicolau

Tommaso

Abel Ferrara

Los europeos

Víctor García León

Abou Leila

Amin Sidi-Boumédiène

No creas que voy a gritar

Frank Beauvais

Podría destruirte

Michaela Coel, Sam Miller

Adam

Maryam Touzani

La boda de Rosa

Icíar Bollain

La diosa fortuna

Ferzan Özpetek

Un diván en Túnez

Manèle Labidi

Mi gran despedida

Antonio Hens y Antonio Álamo

Mirador

Antón Terni

El practicante

Carles Torras

Quiz (T1)

Stephen Frears

Sex (T1)

Amalie Næsby Fick

Una tierra imaginada

Yeo Siew Hua

SUSCRIPCIÓN

pág. 46

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 Ruiz
 Luis E. Parés
 Jonay Armas
 Enric Alberó
 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

Y también:

- Una suscripción Anual Básica a



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, José Félix Collazos, Ignasi Franch, Jean-Michel Frodon, Felipe Rodríguez Torres, Javier Rueda, Marcos Uzal, 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



© CARLOS F. HEREDERO

Éric Rohmer

Herencia (y vigencia) de la modernidad

Rohmer. Todavía hoy Éric Rohmer. Cien años después de su nacimiento. Una década desde que nos dejó. Sesenta años tras el hallazgo de *Le Signe du lion* (1959). Medio siglo desde la fulgurante y adulta irrupción de *Ma nuit chez Maud* (1969). Eran los tiempos de la modernidad. Los que siguieron al terremoto de *À bout de souffle* (Godard, 1959). Los años en los que el cine se deshacía de las ataduras del clasicismo, repensaba su lenguaje, conquistaba nuevas libertades...

A lo largo de todo este 2020 –el año que ninguno vamos a poder olvidar– se vienen sucediendo en muchos países los ciclos, los homenajes, los recuerdos. En España acaba de aparecer una edición esencial en Blu-ray de sus ‘Cuentos de las cuatro estaciones’. Y en septiembre la Filmoteca de Cataluña le dedica una amplia retrospectiva que rescata quince de sus decisivos trabajos para televisión –siempre difíciles de ver– y los pone a dialogar con varios de sus largometrajes, en lo que constituye un modelo ejemplar de programación y comisariado, capaz de proponer una ‘lectura’ novedosa y fructífera de la obra ya conocida de un cineasta.

La filmografía de Rohmer emerge así de nuevo –aunque en realidad nunca estuvo sumergida– como emblema de una modernidad que hoy parece más resistente que nunca. No porque persistan en el cine contemporáneo sus códigos, sus maneras o sus tropos más reconocibles, sino porque muchos de los cineastas más personales y estimulantes del presente han heredado aquel impulso de ‘resistencia’ y de desafío frente a las convenciones de la narrativa causal y psicologista, frente al *diktat* de la transparencia, frente al cáncer de la dramaturgia explicativa, frente a la dócil sumisión a los imperativos conservadores de las expectativas tradicionales.

Nuestro Gran Angular del mes lo ocupa, por derecho propio, Angela Schanelec (*Estaba en casa, pero...*), cuya radicalidad en el desafío y en la ‘resistencia’ la emparenta –desde esta perspectiva– con una amplia nómina de creadores que, cada uno a su manera, desde latitudes muy distintas y con influencias y propuestas muy diferentes, recogen hoy en día la herencia más visible de aquella modernidad. Cineastas como Hou Hsiao-sien, Hong Sangsoo, Aki Kaurismäki, Bruno Dumont, David Lynch, Kelly Reichardt, Lucrecia Martel, Joanna Hogg, Pedro Costa, Luc y Jean-Pierre Dardenne, Lav Diaz, Mariano Llinás, Wang Bing, Hu Bo, Tsai Ming-liang, Jia Zhang-ke, Bi Gan, Isaki Lacuesta, Nanni Moretti, Jean-Gabriel Périot, Paul Thomas Anderson, Todd Haynes, Béla Tarr, Sharunas Bartas, Rita Azevedo Gomes, Claire Denis, Carla Simon, Alice Rohrwacher, Christian Petzold y muchos otros más... ‘resisten’ impertérritos –sin más fidelidad que a sí mismos y a su propia autoexigencia– los cantos de sirena de la galopante estandarización de las narrativas televisivas de toda laya.

A despecho de la contaminación estandarizadora, de la letal autocomplacencia en ficciones consoladoras, de poses engañosamente modernistas y de oquedades pretenciosas disfrazadas de pueril atrevimiento, lo más vivo y desconcertante –felizmente desconcertante y desestabilizador– del cine actual resiste frente a la presión del entorno, del *marketing* y de los consensos mayoritarios. Y lo hace ahora igual que lo hicieron en su día –hace ya más de medio siglo– los creadores de la modernidad. Como lo hizo Maurice Schéer. El ‘Gran Momo’. Éric Rohmer. ▲

RÁFAGAS

Rodajes | Entrevistas | Festivales | Seminarios | Ciclos | Breves | Cuadro crítico



Residentes 2020 (de izq. a dcha.): Gabriel Azorín, Jaione Camborda, Jessica S. Rinland, Elena Martín y Diego Céspedes

IKUMIRA BERRIAK (PROGRAMA DE DESARROLLO Y RESIDENCIA- SAN SEBASTIÁN)

Nuevos horizontes

JARA YÁÑEZ

El programa anual de apoyo a proyectos audiovisuales emergentes Ikumira Berriak ('Nuevos horizontes' en euskera) nace en 2015 gracias a la colaboración de Tabakalera-Centro Internacional de Cultura Contemporánea y el Festival de San Sebastián, a los que se suma después la Fundación Donostia/San Sebastián 2016 Capital Europea de la Cultura y, desde 2018, la Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE). El objetivo esencial del programa es ofrecer un espacio, un contexto y un tiempo para el impulso creativo de proyectos en distintas fases del desarrollo, además de un plan de ayuda económica que asciende a 5.000 euros para cada uno de los trabajos seleccionados.

Dirigido a realizadores/as nacionales e internacionales, además de a los participantes en el Encuentro Internacional de Estudiantes de Cine (la sección Nest del SSIFF) y a estudiantes de la Elías Querejeta Zine Eskola, el programa selecciona sus proyectos en dos fases. En primer lugar, un Comité de Expertos compuesto cada año por tres profesionales distintos del ámbito cinematográfico, y entre los que se

han contado hasta ahora nombres como Óscar Alegría, Paz Lázaro, Ada Solomon, Savina Neiroti o Valeska Grisebach, entre otros, realiza una criba. Esta preselección de títulos es retomada después por un Comité de Selección (formado en este caso por un miembro de Tabakalera, otro del Festival de San Sebastián y otro de Elías Querejeta Zine Eskola) que se encarga de concretar la selección final. Ambos comités realizan su trabajo en base a criterios de valoración que ponen en primer término la calidad y creatividad del proyecto (además de la viabilidad) y su particular propuesta





Talleres colectivos en el Centro de Cultura Contemporánea de San Sebastián, Tabakalera

de indagación en nuevos caminos, ya sea desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico como de los medios de producción. De este modo, en las primeras ediciones (2015-2017) fueron seleccionados cuatro proyectos y en las tres últimas (2018, 2019 y 2020), junto al nuevo socio EQZE, el programa ha podido aumentar a cinco el número de los proyectos elegidos.

Ikusmira Berriak se concibe como una residencia que se desarrolla en dos tiempos de estancia en el Centro de Cultura Contemporánea de San Sebastián, Tabakalera. Un primer período concentra a los residentes durante seis semanas entre marzo y abril para volverlos a reunir después en septiembre por un plazo de dos semanas. En el primer encuentro los cineastas reciben, por un lado, la visita del Comité de Expertos (los mismos que previamente han colaborado en la preselección de sus proyectos y que, en la edición de este año, han sido Sergio Oksman, Javier Martín y Eugenia Mumenthaler) que durante cuatro o cinco días asesoran de manera personalizada a cada uno de los proyectos. Además tienen lugar también dos talleres: el primero con un productor y el segundo con un cineasta, que organizan varias sesiones individualizadas y al menos una colectiva. Durante estos años han pasado por allí, de este modo, productores como Fernanda del Nido, Koldo Zuazua o Manuel Arranz, y

cineastas como Nicolas Klotz, Andrés di Tella, John Paul Sniadecki, Tizza Covi y Rainer Frimmel, Constantin Popescu, Oliver Laxe o Salomé Lamas.

En septiembre, los residentes regresan a San Sebastián ya con el proyecto más avanzado y tienen la oportunidad de compartirlo con la industria cinematográfica. Durante esta última fase se organiza un taller de aprendizaje sobre el mercado y la industria que se congrega en el SSIFF y se organiza una sesión de *pitching* con el propósito de que cierren reuniones con los profesionales de la industria presentes en el Festival.

2020: UNA EDICIÓN DISTINTA

Este año, por causa de la pandemia, el desarrollo del programa ha sido muy distinto. La primera fase de la residencia se ha cubierto *online* (exceptuando las dos primeras semanas) y se espera ahora poder celebrar la segunda de manera presencial. De todo ello dependen los cinco proyectos que forman parte de esta sexta edición 2020 aún en marcha: *La misteriosa mirada del flamenco* (Diego Céspedes; Chile), *O corno do centeo* (Jaione Camborda; España), *Creatura* (Elena Martín Gimeno; España), *Collective Monologue* (Jessica Sarah Rinland; Argentina-UK) y *Anoche conquisté Tebas* (Gabriel Azorín; España).

"Tras seis ediciones el programa se ha consolidado y es una referencia en su ámbito", afirma Maialen Franco, coordinadora del proyecto. "Prueba

de ello es que seis proyectos de los seleccionados en las tres primeras ediciones se han finalizado y cinco han sido presentados en el Festival de San Sebastián", añade. La idea es mantener una continuidad de manera que todos los proyectos seleccionados en Ikusmira Berriak, que se conviertan finalmente en película, tengan siempre un hueco en alguna de las secciones del festival donostiarra. Esto ha permitido, de hecho, que se estrenen en Zabaltegi-Tabakalera *El extraño*, de Pablo Álvarez, o *Calipatria*, de Leo Calice y Gerhard Tremel (ambas en 2016) o que *Gwendolyn Green*, de Tamyka Smith, después de pasar también por Zabaltegi-Tabakalera en 2017, se desarrollase como una instalación basada en la película que se expuso en el centro TBK. *Trote*, de Xacío Baño; *Muga deitzen da pausoa*, de Maider Oleaga, o *Las letras de Jordi*, de Maider Fernández, son otros de los filmes que recibieron la ayuda esencial del programa y que luego han tenido una larga trayectoria por festivales.

"Este año, se estrenarán en el Festival de San Sebastián tres proyectos que participaron en Ikusmira Berriak en 2017, 2018 y 2019 respectivamente: *Stephanie*, de Leonardo Van Diji, se pasará en Zabaltegi-Tabakalera; *Jo ta ke*, de Aitziber Olaskoaga, que se presentará en Zinemira y Chupacabra, de Grigory Kolomytsev, que competirá en *New Directors*. Además, el proyecto 918 gau, de Arantz Santesteban, participará en *WIP Europa*", añade Maialen Franco.

Otros títulos de proyectos que formaron parte del programa han obtenido premios y selecciones en *labs* o ayudas de festivales internacionales. Es el caso de *El agua*, de Elena López Riera (premio CNC Cinefondation); *Pornomelancolía* (antes *El oasis*), de Manuel Abramovich (premio Pitching du Réel); *Dormen os peixes de olhos abertos*, de Nele Wohlatz (seleccionado en el Hubert Bals Fund); *Sem dor / Painless (Sin dolor)*, de Michael Wahrmann (seleccionado y galardonado en el TorinoFilmLab); o *Un personaje volador*, de Martina Juncadella, seleccionado en el Hubert Bals Fund de Rotterdam y premiado con el Premio ArteKino Internacional del Bacifi de Buenos Aires. ▲

FID MARSEILLE 2020

Estado de alarma

JAIME PENA



VERSIÓN AMPLIADA



Visión nocturna, de Carolina Moscoso



Amor Omnia, de Yohei Yamakado

Pocas películas como *Amor Omnia* definen mejor el espíritu del FID Marseille, un festival tradicionalmente asociado al documental, pero que hace tiempo prefirió navegar por rutas mucho más ambiguas. Dirigida por el japonés Yohei Yamakado y producida por Le Fresnoy, *Amor Omnia* es una adaptación de *Las bucólicas* de Virgilio. 'Adaptación' es un término que nos lleva a la ficción; sin embargo, Yamakado se limita a un registro 'documental' a partir de la lectura (en latín) sobre pantalla negra de sus diez églogas. Los segmentos que las separan son el único acercamiento a la 'ficción' que se permite: escenarios, retratos, personajes que hablan sobre la traducción o fragmentos musicales (del propio Yamakado) sobre fondo azul. Mientras, Julio Hernández Cordón nos propone en *Se escuchan aullidos* una suerte de complemento de *Cómprame un revolver*, de nuevo con su propia hija de protagonista, que ahora vuelve a la ciudad natal de su padre, Texcoco (México), reconvertida –a la vez que el documental va derivando hacia la ficción– en mero espacio de juegos que le servirán para reencontrarse con múltiples personajes, casi todos ellos interpretados por el mismo actor.

Eso sí, los principales premios de las distintas secciones recayeron en propuestas menos conflictivas desde la perspectiva genérica, documentales de denuncia político-social en buena parte de los casos. *Visión nocturna*, de la chilena Carolina Moscoso (Gran Premio de la Competición Internacional), recurre al diario personal para narrar la violación que sufrió años atrás y que, de una forma u otra, acabó condicionando toda su biografía. Hay tanta sinceridad en sus palabras como honestidad a la hora de buscar imágenes para ilustrar el crimen del que fue víctima y sus consecuencias. Otros cineastas más consolidados se pueden permitir el lujo de desconcertar e incluso provocar a sus espectadores. En *C'est Paris aussi* (Gran Premio de la Competición Francesa), Lech Kowalski reinterpreta *Un americano en París*, solo que ahora Gene Kelly es un nativo americano, las orillas del Sena son los puentes bajo los que duermen los refugiados sin hogar y los gestos y movimientos de un afgano que practica boxeo son lo más cercano a un baile que podemos contemplar... justo antes de que Kowalski nos desvele la verdadera identidad de

su protagonista, un giro que añade una capa inesperada a su película. Más audaz resulta todavía *Explaining the Law to Kwame* (Gran Premio de la competición Flash, además de otras menciones), en la que la israelí Roee Rosen pone en escena una conferencia de una jurista (la actriz Hani Furstenberg) sobre la detención de una menor palestina que, poco a poco, va derivando en un acto performativo en el que el cuerpo y los olores de la conferenciante se van adueñando del discurso (la película forma parte de una serie: *Kafka for Kids*). Tampoco le falta audacia a Olivier Drousseau cuando vincula en *Northern Range* dos espacios muy cercanos, Dunquerque, en donde en el curso de la Segunda Guerra Mundial fueron evacuados miles de soldados británicos rodeados por la tropas alemanas, y Calais, donde miles de inmigrantes esperaron en la Jungla la oportunidad de cruzar el Canal. Si Drousseau cita explícitamente la película de Christopher Nolan, Chloé Galibert-Laïné construye su film *Forensickness* a partir de *Watching the Detectives*, de Chris Kennedy, convirtiéndose en algo así como su edición crítica. Por último, y como *Amor Omnia*, Dana Berman Duff cede a la tentación de la pantalla negra en *A Potentiality*, aunque en su caso es más bien gris, la que proporciona el grano de la película en 16 mm que acoge un fragmento de la ópera que Viktor Ullmann y Peter Kien compusieron en Theresienstadt antes de ser asesinados en Auschwitz. El cortometraje de Duff toma la forma de un díptico con una primera parte ilustrada por pequeños fragmentos de palabras y frases entrecortadas extraídas de cinco portadas del *New York Times* de 1933 y 1934 en las que, a todas luces y retrospectivamente, era perceptible el auge del fascismo. Algo sobre lo que Marsella nos quiere alertar también hoy en día. ▲



SEMANA DE CINE
DE MEDINA DEL CAMPO

PALMARÉS

CRISTINA APARICIO

A escasos días de finalizar el certamen, la Semana de Cine de Medina del Campo se vio interrumpida por la emergencia sanitaria. Cinco meses más tarde se ha celebrado la gala de clausura y se ha hecho público un palmarés donde *Pentimento*, el sombrío retrato de una complicada relación madre-hija dirigido por José Manuel Carrasco, se alzó con el Roel de Oro, además del premio a la Mejor Música Original para su compositora Zeltia Montes. El Premio Especial del Jurado fue para el sugerente *Ferrotipos*, un preciso ejercicio de puesta en escena donde la planificación de los encuadres evidencia las dinámicas de manipulación masculina. Un sólido trabajo de la realizadora Nüll García donde destaca la interpretación de Susana Abaitua (Mejor Actriz).

El premio a la Mejor Dirección fue para Paco Sepúlveda por *La inocencia*, un aterrador relato de perspectiva subjetiva (una incómoda cámara *voyeur* desde la que se observa a la adolescente) que se apoya en la perversion de la mirada y en los prejuicios del espectador. Por otro lado, uno de los trabajos más destacados del certamen, *A la cara*, la impactante cinta que muestra el reverso siniestro de las redes sociales, se hizo con los premios a Mejor Actor (Manolo Solo) y a Mejor Guion. *En racha*, de Ignacio Estaregui, fue la cinta que acumuló mayor número de galardones, entre ellos una Mención Especial. El premio al mejor documental fue para *El infierno*, de Raúl de la Fuente, el desgarrador retrato de una cárcel de Sierra Leona, y en el apartado de animación venció *Mad in Xpain*, de Coke Riobóo, una continuación más ácida de la crítica a la sociedad española iniciada en su cortometraje *Made in Spain*. ▲

A GIRL AND A GUN

STEPHANIE ZACHAREK

Cuando lo pequeño no es bello

La gente que de verdad ama el cine sabe que las películas se ven mejor en la gran pantalla. Nadie que esté leyendo esto necesitará que lo convenzan de ello. En vez de eso, vengo aquí con un lamento de tristeza. La pasada primavera, la pandemia obligó al cierre de los cines en todo el mundo; ahora, las salas están abriendo con precaución en algunos países... una buena señal, pero solo en forma de cauta luz ámbar, no como una gloriosa luz verde. En los últimos meses, los que amamos las películas nos hemos visto obligados a verlas en una pantalla pequeña, a menudo por medio de *streaming*. Y aunque siempre hay películas que necesitaremos ver en casa en la pequeña pantalla (por diversión, por investigación, o porque es el único medio), para mí el último medio año ha sido una miniépoca de miseria cinematográfica, una era de posibilidades reducidas.

Eso no significa que este sombrío tiempo de forzoso visionado en pantalla pequeña no nos haya traído algunas películas maravillosas: hemos tenido algunas magníficas comedias de verano (*An American Pickle*, *Palm Springs*) y, en *La vieja guardia*, de Gina Prince-Bythewood, una gran película de acción que no se queda anémica en la pantalla del televisor. Pero hay un problema: después de ver películas en casa durante meses, todo lo que veo me parece intrascendente. Sé en mi cabeza y en mi corazón que una película no es inherentemente mejor o peor por ser vista en formato más pequeño. Pero, de algún modo, todo lo que se ve en pequeño sencillamente importa menos.

Quizá solo sea el malestar por la era COVID el que habla, pero no lo creo. Las experiencias cinematográficas que han significado más para mí han sucedido en salas, lugares donde es posible no solo entregarse a las imágenes, sino rendirse a su escala. Cuando salí de ver *Mulholland Drive* por primera vez, en un cine de Times Square, salí a la extraña noche sin saber con certeza dónde estaba; todas las luces y las esquinas parecían torcidas en ángulos erróneos. Había abandonado la película, pero no podía encontrar la salida de ella. En otra ocasión, después de ver *Shame* en un cine de repertorio, vi a un amigo cerca, pero no podíamos decir sencillamente "¡hola!". Estábamos aún dentro del hechizo de la película, precioso, sombrío, apocalíptico y aun así extrañamente esperanzador. Solo me dijo estas palabras: "Te hace alegrarte de estar viva, ¿verdad?"

Mucha gente sin acceso a los cines de repertorio o independientes han visto, y seguirán viendo, películas como *Shame* en casa, y su grandeza resuena incluso en una pantalla pequeña. Pero, entonces, ¿qué haces cuando termina? ¿Vas a la cocina a hacerte un sándwich? Cuando le has dado tu tiempo a una película de ese modo, no importa lo grande que sea tu pantalla, es mucho más fácil señalar el final de la película y el comienzo de ti. La vida y todas sus exigencias están justo ahí, llevándote de nuevo a la realidad en cuestión de minutos. No sales a la extrañeza de la noche, con la película que acabas de ver aún viviendo en tu cabeza y respirando a tu alrededor. Hay quien dice ahora que la gente que va al cine se ha acostumbrado a ver todas las películas en la comodidad de su propio sofá, y que nunca se molestarán en ir a una sala otra vez. Podría ser cierto, pero si lo es, este virus se habrá llevado aún más de lo que creíamos posible. Hacer a las películas irrelevantes equivale al robo de los sueños. Y, mientras siga respirando, yo defenderé los míos. ▲

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

Traducción: Juanma Ruiz

UPRIGHT (T1)

Desierto vertical

CRISTINA APARICIO



Ya desde la premisa de *Upright* se aprecia la naturaleza descabellada e insólita que sustenta la propuesta: recorrer cerca de cuatro mil kilómetros por carretera con un piano vertical y sin apenas dinero en efectivo. Si a ello se añade la presencia insolente de una preadolescente deslenguada, aunque sorprendentemente encantadora, la ecuación puede que no se parezca en absoluto a la idea más conservadora del concepto de *road movie*. Quizá este sea uno de los mayores atractivos de la serie creada por Chris Taylor y dirigida por Matthew Saville (sin olvidar al protagonista de la serie, Tim Minchin, que codirige el último episodio, además de participar en el guion y en la construcción de toda la serie): la confluencia de elementos heterogéneos y el resultado que se obtiene al obligarlos a convivir dentro del plano. En este sentido, es sorprendente cómo *Upright* adquiere un tono singular que se aleja de los parámetros que parecen sustentar el cine de carreteras. Es por ello que la obra no se apoya ni en la comedia burda y grosera de ciertas cintas juveniles, ni en el *thriller* angustioso provocado por la persecución (como en la australiana *Road Games* de 1981, donde, siguiendo un recorrido geográfico similar, una carretera perdida en el desierto se convertía en un espacio peligroso para las mujeres). Al contrario, la teleserie que Sundance TV empezará a emitir el próximo 7 de septiembre (a las 22,30 horas, con dos capítulos semanales) es un inteligente drama que se construye sobre el humor negro y que, por momentos, se convierte en ácida comedia saturada de melancolía y ternura.

Atravesar el desierto es una odisea personal, pero también una peregrinación. Un acto providencial cuya alegoría más obvia (la redención) viene dada por lecturas filosóficas muy simplistas, pero no por ello menos trascendentes. Esta expedición existencial comienza, fundamentalmente, tras una colisión. El momento en el que Lucky (Minchin) conoce a Meg (Milly Alcock), cuando sus coches chocan. Un encuentro que, si bien parece casual, determina un futuro inmediato (verse obligados a compartir el resto del trayecto) y la forma en que cada uno de ellos afrontará el pasado que intenta dejar atrás. Tan desconcertante resulta la imagen del piano en mitad del árido paisaje como la pareja formada por la muy joven y decidida Meg y el destartado Lucky. La complicidad entre ambos es sin duda el eje de este relato de autodescubrimiento, un encuentro de singularidades que —a pesar de la distancia generacional— se encuentran en un punto estanco, incapaces de avanzar.

La forma en que se hace visible ese tiempo pasado es donde precisamente se encuentra uno de los momentos visuales más interesantes de la propuesta: si la manera en que Lucky recuerda su infancia es a través de *flashbacks* (plácidos momentos familiares iluminados con un cálida luz), estos también son el mecanismo empleado para hacer revivir un episodio doloroso de su vida, cada vez que le golpea la ansiedad o se queda dormido. La imagen queda desvirtuada (levemente deformada, ondulante y con cambios de velocidad), provocando una suerte de extrañamiento amenazante que se equipara con el estado de ánimo de este atormentado músico. Es decir, la culpa trasladada al formato, lo que también se ve favorecido por una cuestión de gestión narrativa: cuanto mayor es la conexión con el entorno, más información va apareciendo del suceso, hasta que coincide la expiación del personaje con la comprensión del espectador sobre el tormento que soporta.

Es por ello que *Upright* no es otra cosa que una huida hacia delante. O quizá, más bien y como indica su propio título (una referencia al tipo de piano 'vertical' que transportan), esta sea una huida hacia arriba, un ascenso que permite ir subiendo de nivel o alcanzar las propias metas. La dirección de este camino está trazada constantemente a nivel visual en la vertical que dibuja la carretera que atraviesan: sin apenas curvas, con los extraordinarios paisajes a ambos lados del camino, con la presencia ineludible de un interminable horizonte. Pero, sobre todo, con la certeza de que por muchos que sean los golpes, las pérdidas o las heridas, siempre habrá alguien dispuesto a formar parte de ese camino compartido. ▲

SUNDANCE TV

Destacados
SEPTIEMBRE 2020

SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE SANTANDER

Se dedican las noches del 11 al 13 de septiembre al cine español para conmemorar la celebración de la Semana Internacional de Cine de Santander.

Como tú, sabemos que las empresas también son fundamentales para caminar hacia un futuro mejor.



En Triodos Bank financiamos actividades culturales, iniciativas educativas y de ocio sostenible.

Si buscas financiación para tu proyecto, hablemos.
Queremos trabajar contigo.

902 360 940 | 91 640 46 84

triodos.es

Triodos Bank opera bajo supervisión del Banco Central Holandés y la Autoridad de Mercados Financieros holandesa. El Banco de España supervisa la sucursal española en materia de interés general, liquidez, transparencia y protección del cliente de servicios bancarios.

Publicidad

ATLÁNTIDA FILM FEST 2020 (PALMA DE MALLORCA Y FILMIN)

Diseño y denuncia

VIOLETA KOVACSICS

Para algunos, la feliz vuelta a las salas de cine tuvo lugar en el marco del festival Atlántida, organizado por la plataforma de VOD Filmin. Celebrado en Palma de Mallorca a caballo entre los últimos días de julio y los primeros de agosto, el festival siguió activo un mes más en Filmin, que repescaba algunas de las películas proyectadas en sala y añadía otras. Entre la programación, destacaron dos títulos: *Last and First Men*, de Jóhann Jóhannsson, y *The Souvenir*, de Joanna Hogg. La primera expone un mundo futuro en el que la humanidad se ha extinguido; las ruinas de la civilización se muestran en un blanco y negro lustroso, mientras las acompaña la narración en *off* de Tilda Swinton. Lo que resulta de la mezcla entre los planos de figuras rocosas y geométricas y el recargado texto que explica al detalle todo aquello que Jóhannsson prescinde de poner en imágenes es un artilugio de diseño, tan vacío como esa Tierra que presenta la película.

En *The Souvenir*, también escuchamos a Tilda Swinton, que aquí interpreta a la abnegada madre de una estudiante de cine –interpretada por su hija, Honor Swinton Byrne– que se enamora de un joven que trabaja en política, que deslumbra por su inteligencia y de quien se sospecha una adicción a la heroína. Con la misma suavidad con la que Joanna Hogg ha retratado a los personajes, comienza el drama de una relación tóxica, que aquí se narra sin los aspavientos ni los tonos aleccionadores del cine social. Como en *Exhibition* (2013), la desintegración de la pareja convive con el lujo. El espacio separa, y los encuadres, en los que abundan reflejos y cuadros, se encargan de distanciar todavía más a los personajes. Aquí, el diseño y los escenarios –especialmente el apartamento en el que conviven los novios– es tan protagonista como los personajes. Y, a diferencia de *Last and First Men*, en la que el espacio parece ser el centro de la imagen, no hay margen para la obviedad. *The Souvenir* se pega tanto a la existencia de su protagonista que por momentos parecería que no habla necesariamente de nada, aunque ahí resuenan, de fondo, los ecos del aprendizaje del primer amor, y la búsqueda de una voz creativa, además del retrato de una época, la de los ochenta, tan analógica como perturbadora por la fuerza destructora de la heroína.

Moffie (Oliver Hermanus), otra de las películas vistas en el festival, propone una puesta en escena algo más categórica a la hora de articular una serie de temas, también contundentes: el servicio militar en la Sudáfrica de los años ochenta, la homosexualidad en un entorno tan conservador como el del ejército y la capacidad de la autoridad de doblegar cualquier personalidad. Al estilo de *El hijo de Saúl* (László Nemes), la película sigue a su personaje principal, proponiendo sobre todo una experiencia inmersiva. Quizá, la pirota resulta excesivamente efectista, uno de los peros que encontramos a *The Exception*, un *thriller* psicológico sobre tres compañeras que trabajan en una ONG.

Last and First Men ganó el premio de la crítica. La pintora y el ladrón, el del público. La película narra

el desencuentro entre una pintora y el ladrón que sustrajo uno de sus cuadros; aunque es precisamente en el encuentro entre los caracteres y circunstancias aparentemente dispares de ambos donde el documental de Benjamin Ree encuentra su tono.

Este premio pone en relieve la importancia del documental en el festival. En *Banksy Most Wanted* (Aurélia Rouvier y Seamus Haley), se ahonda con la sencillez del reportaje en el misterio que rodea al artista callejero más famoso y esquivo de este siglo. Por su parte, *No Box for Me. An Intersex Story* (Floriane Devigne) ahonda en la intersexualidad a partir de una sensibilidad, primero, estética. La película sigue a Deborah, que se pone en contacto con otras personas intersexuales mientras escribe un trabajo universitario sobre el tema. A partir de aquí, no solo denuncia los procesos quirúrgicos y el estigma que acompaña a estas personas, sino que revela momentos de una hermosa intimidad –como aquel en que Deborah le cuenta a su hermana su condición– y otros de inteligencia creativa, con la inclusión de pasajes en animación cuando Deborah se pone en contacto con otras personas intersexuales. ▲



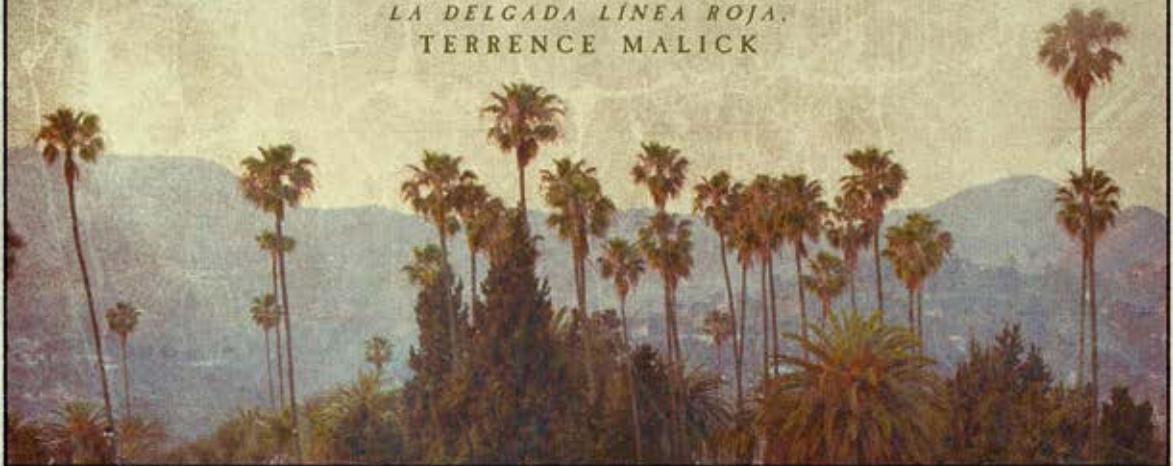
Last and First Men (Jóhann Jóhannsson): Premio de la crítica

UNA MISIÓN.

ESTRENO EN CINES Y PLATAFORMAS DIGITALES
18 DE SEPTIEMBRE



DEL DIRECTOR DE
EL ÁRBOL DE LA VIDA Y
LA DELGADA LÍNEA ROJA.
TERRENCE MALICK



CHRISTIAN BALE

CATE BLANCHETT

NATALIE PORTMAN

KNIGHT OF CUPS

BROAD GREEN PICTURES PRESENTA
EN ASOCIACIÓN CON WAYPOINT ENTERTAINMENT CHRISTIAN BALE CATE BLANCHETT NATALIE PORTMAN
"KNIGHT OF CUPS" CASTING FRANCINE MAISLER CSA DISEÑO DE VESTUARIO JACQUELINE WEST MÚSICA ORIGINAL HANAN TOWNSHEND
EDICIÓN GEOFFREY RICHMAN ACE KEITH FRAASE AJ EDWARDS DISEÑO DE PRODUCCIÓN JACK FISK
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA EMMANUEL LUBEZKI ASC, AMC COPRODUCCIÓN EJECUTIVA CHRISTOS V. KONSTANTAKOPOULOS
PRODUCCIÓN EJECUTIVA GLEN BASNER TANNER BEARD PRODUCIDA POR NICOLAS GONDA p.g.a. SARAH GREEN p.g.a. KEN KAO p.g.a.

FORMERIO DE CALIFICACIÓN POR EDADES

7.1

ESCRITA Y DIRIGIDA POR TERRENCE MALICK

FORMATO

RED

www.Avalon.mc



68 FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN / 18-26 SEPTIEMBRE

SECCIÓN OFICIAL

INAUGURACIÓN (en competición)

Rifkin's Festival. Woody Allen

EN COMPETICIÓN

Akelarre. Pablo Agüero

Asa Ga Kuru (True Mothers). Naomi Kawase

Courtroom 3H. Antonio Méndez Esparza

Crock Of Gold: A Few Rounds With Shane Macgowan. Julien Temple

Dasatskisi (Beginning). Dea Kulumbegashvili

Druk (Another Round).

Thomas Vinterberg

Été 85. François Ozon

In The Dusk. Sharunas Bartas

Nakuko Wa Ineega (Any Crybabies Around?).

Takuma Sato

Nosotros nunca moriremos.

Eduardo Creso

Passion simple. Danielle Arbid

Supernova. Harry Macqueen

PROYECCIONES ESPECIALES

We Are Who We Are (serie TV).

Luca Guadagnino

El gran Fellove. Matt Dillon

Patria (serie TV). Aitor Gabilondo

FUERA DE CONCURSO

Antidisturbios (serie TV). Rodrigo Sorogoyen

CLAUSURA (en competición)

Wu Hai. Ziyang Zhou

[N. de la R.: A fecha de cierre, faltaban todavía algunos títulos por confirmar]



NUEV@S DIRECTOR@S

A16 Printemps. Suzanne Lindon

Ane. David Pérez Sañudo

Casa de antigüedades.

João Paulo Miranda Maria

Chupacabra. Grigory Kolomytsev

Gal-Mae-Gi (Gull). Kim Mi-Jo

Gē Shēng Yuán Hé Mǎn Bàn Pāi (Slow Singing). Dong Xingyi

Hil Kanpaiak (Death Knell). Imanol Rayo

Jak Najdalej Stąd (I Never Cry).

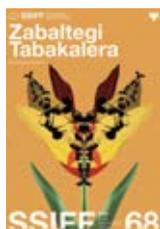
Piotr Domalewski

La última primavera. Isabel Lambert

Limbo. Ben Sharrock

Spagat. Christian Johannes Koch

Umibe No Kanojotachi (Along The Sea). Akio Fujimoto



ZABALTEGI-TABAKALERA

A metamorfose dos pássaros.

Catarina Vasconcelos

Autoficción. Laida Lertxundi (C)

Cold Meridian. Peter Strickland (C)

Correspondencia.

Carla Simón y Dominga Sotomayor (C)

Domangchin Yeoja (The Woman Who Ran).

Hong Sangsoo

Dustin. Naïla Guiguet (C)

Fauna. Nicolás Pereda

Huan Le Shi Guang (Having A Good Time).

Bell Zhong (C)

I Am Afraid To Forget Your Face.

Sameh Alaa (C)

Le Sel des larmes. Philippe Garrel

Los conductos. Camilo Restrepo

Noche perpetua. Pedro Peralta (C)

Ping Jing (The Calming). Song Fang

Rizi (Days). Tsai Ming-Liang

Stephanie. Leonardo Van Dijl (C)

The Trouble With Being Born. Sandra Wollner

Un efecto óptico. Juan Cavestany

Ya no duermo. Marina Palacio Burguero (C)

Zheltaya Koshka (Yellow Cat).

Adilkhan Yerzhanov

Simon Chama. Marta Sousa Ribeiro



PERLAS

INAUGURACIÓN

Wife Of A Spy. Kiyoshi Kurosawa

El agente topo. Maite Alberdi

The Father. Florian Zeller

Nam-Mae Wui Yeo-Reum-Bam (Moving On). Yoon Dan-Bi

Nuevo orden. Michel Franco

Never Rarely Sometimes Always.

Eliza Hittman

Miss Marx. Susanna Nicchiarelli

Herself. Phyllida Lloyd

Adn. Maiwenn

EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN EN TIEMPO REAL

Entre el 18 y el 26 de septiembre, los lectores podrán seguir puntualmente en nuestra página web (www.caimanediciones.es) el análisis que los críticos de la revista irán haciendo, película a película, de todas las secciones del certamen.

¡NO TE LO PIERDAS!

PREMIO DONOSTIA

Falling. Viggo Mortensen

CINE Y LABOR HUMANITARIA

PREMIO TRIODOS

A Contracorriente Films es una de las seis empresas finalistas en la 6ª edición del #PremioTriodosBank, que busca destacar la labor humana de seis iniciativas que, en plena crisis del COVID-19, destacan por impulsar sectores de la economía que ofrecen soluciones a las necesidades de la sociedad con un enfoque innovador. El ganador será premiado con 10.000 euros y, en caso de conseguirlo, A Contracorriente Films destinará ese dinero a proveer de material audiovisual y películas a residencias de ancianos, residencias de discapacitados y otras instituciones benéficas. ▲ **Caimán CdC**.

2ª EDICIÓN RESIDENCIAS

ACADEMIA DEL CINE

Residencias Academia de Cine, el programa de ayuda a creadores desarrollado por la Academia con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid, ha seleccionado los veinte proyectos de su segunda edición. Tras la evaluación de las 931 solicitudes se ha elegido a Jiajie Yu Yan (*San Dai Shi Guang* [Tres generaciones]), Pilar Palomero (*La maternal*), Tina Olivares (*Celestina 2020*), Lola Mayo (*Libertad, igualdad, fraternidad*), Gabriel Azorín Belda (*Anoche conquisté Tebas*), César Esteban Alenda (*Waka Waka*), Teresa Bellón Sánchez de la Blanca (*Cariño, me he follado a Bunbury*), Jorge Cantos (*Los vagabundos*), Marta Matute García (*Yo no moriré de amor*), Ion de Sosa (*Balearic*), Léster Álvarez Meno (*El viaje de Salazar*), Irene Moray (*La belleza*), Edgar Burgos (*La bola de cristal*), Guillermo Chapa (*Operación Viridiana*) o Iker Azkoitia (*Los vigilantes del sueño*), entre otros. ▲ **Caimán CdC**.

ABRIR PUERTAS Y VENTANAS

JEAN-MICHEL FRODON

Las hermosas escapadas del tercer escenario

En estos tiempos dominados por un virus que sabemos que no está cerca de desaparecer, 'abrir puertas y ventanas' es algo que se hace sobre todo de manera virtual. Como permite, entre otros y de forma gratuita, la Ópera de París. Las casi setenta obras de duración y estilos muy variados disponibles en www.operadeparis.fr/3e-scene no están pensadas para la sala. Sin embargo, constituyen apasionantes ecos de la idea de cine, en diálogo con otras artes, aquellas que acoge tradicionalmente la ópera: música, canto y danza 'clásicos', pero también fotografía y videoarte, pintura y escultura. Como es muy accesible incluso para quien no sabe francés, hago a continuación una selección de algunos títulos destacados:

Les Indes galantes, de Clément Cogitore. La apropiación de la ópera barroca de Rameau por una *troupe de krump* exultante de energía contemporánea y barroca ha tenido tal éxito que el vídeo del cineasta y artista contemporáneo Clément Cogitore dio lugar a un espectáculo en carne y hueso, que agotó las entradas.

C'est presque au bout du monde, de Mathieu Amalric. Vemos a esta joven que investiga, que trabaja su propio cuerpo, ¿buscando qué? Todo sucede ahí, entre el pecho y la entrepierna. Todo sucede en los músculos y en la duración, en la calma y en la alegría. Algo va a pasar. Y es la más hermosa versión de *Alien*, la que nunca filmó Brian de Palma. Los expertos han reconocido a la soprano Barbara Hannigan, que muy pronto arranca con la *Youkali* de Kurt Weill. La metamorfosis no es 'mágica', sino al contrario infinitamente concreta, se inscribe en lo cotidiano de la existencia y no obstante es misteriosa, vital. En vivo, un parto, impúdico y respetuoso.

Sarah Winchester, ópera fantôme, de Bertrand Bonello. Cineasta y músico, el autor de *L'Apollonide* y *Nocturama* inventa un cuento cruel y fascinante donde caben el imaginario fantástico, la historia del capitalismo americano, la arquitectura real y soñada, y la danza. Esta última la encarna Marie-Agnès Gillot, con una presencia a la vez muy física y fantasmática, dando cuerpo con sus movimientos a la locura asesina de la viuda del magnate de las armas de fuego, obsesionada por su hija muerta.

Alignigung, de William Forsythe. Filmada por un coreógrafo profundamente influido por el lenguaje cinematográfico, este dúo pone en juego toda una serie de recursos (movimientos de cámara, primeros planos, *jump-cut*, sobreimpresiones, *stop trick*) fuera del alcance de la creación escénica.

Blue, de Apichatpong Weerasethakul. Blue es la manta que cubre a una mujer que en vano busca el sueño. ¿Qué arde en ella? Solo vemos el fuego, que parece nacer de su pecho y terminará por contaminar un decorado de telas pintadas con motivos orientalizantes. Estos accesorios de espectáculo son la única huella material de una relación con la ópera; ni se canta ni se baila en *Blue*. Pero en la penumbra en la que palpita esta llama que poco a poco lo envuelve todo, con esta sensualidad misteriosa que es la firma del gran cineasta tailandés, quizá cada cual percibirá que también se trata de un arte lírico, en el sentido más desenfundado del término. ▲ 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*.

EL ESTRENO DE *ESTABA EN CASA, PERO...*, DE ANGELA SCHANELEC, NOS LLEVA A PREGUNTARNOS QUÉ QUEDA DE LA MODERNIDAD DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO, QUÉ CREADORES ACTUALES RECIBEN O PROLONGAN LA HERENCIA DE LAS RUPTURAS Y LAS CONQUISTAS DE AQUEL TIEMPO PRETÉRITO, Y QUÉ HUELLAS QUEDAN DE TODO ELLO EN LAS PELÍCULAS DE HOY. SE TRATA DE REPENSAR EL CINE DE NUESTRO PRESENTE DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA.

RESISTENCIA(S) DE LA MODERNIDAD

ÀNGEL QUINTANA



Laurence Anyways (Xavier Dolan)

La irrupción de la tecnología digital provocó una curiosa mutación dentro del cine de autor que permitió la recuperación de algunas figuras y formas provenientes de la modernidad. Frente a un nuevo cine espectáculo centrado en la hipertrofia visual, algunos cineastas decidieron que era preciso apostar por la depuración formal. Desde la radicalidad se llevó a cabo un proceso por el que la puesta en escena se impuso como un elemento revulsivo frente el exceso de efectos de posproducción. La dramaturgia rechazó todo vínculo con el psicologismo y se quiso buscar una alternativa al retorno de la narratividad que había alimentado el impacto de la serialidad televisiva. El silencio se impuso al diálogo. La crítica bautizó ese nuevo modelo como ‘cine minimalista’, mientras en el ámbito anglosajón se lo clasificó, con marcado desprecio, como cine de festivales o *slow cinema* (cine lento). ➔



Kelly Reichardt

Las raíces del minimalismo no eran nuevas. Estaban ya presentes en la práctica fílmica de la modernidad de los años sesenta y setenta. Basta revisar el cine de Chantal Akerman o las películas del mejor período de Wim Wenders para fijar sus bases. Antony Fiant, en su libro *Pour un cinéma contemporain soustractif*, consideró que la sustracción de los elementos que habían marcado el clasicismo (narración, dramaturgia, psicología, esteticismo) era una idea que definía a ese modelo. En cualquier caso, en el nuevo cine de principios del milenio no todo era nuevo, y se hacían evidentes las huellas dejadas por una cierta modernidad. No podía entenderse lo que estaban haciendo Hou Hsiao-hsien o Tsai Ming-liang en Taiwán sin recurrir al cine de Michelangelo Antonioni, del mismo modo que no podía comprenderse a Abbas Kiarostami sin Roberto Rossellini; a Béla Tarr sin Andrei Tarkovski, a Hong Sangsoo sin Éric Rohmer, a Kelly Reichardt sin Chantal Akerman o a Bruno Dumont sin Maurice Pialat.

Las huellas de la modernidad aparecían como una marca que incidía en el devenir del cine contemporáneo y a la que era preciso recurrir para entender lo que había ocurrido. Las consecuencias de la posmodernidad, con sus poéticas de reciclaje, sobre la consideración de la figura del autor no habían conseguido eliminar un legado que de hecho continuaba existiendo. *Nous sommes tous encore ici* (Todavía estamos todos aquí) fue el título de una película de Anne-Marie Miéville rodada en 1997 e interpretada por su marido, Jean-Luc Godard.

Han pasado veinte años desde que el cine de autor buscó nuevas alternativas para integrarse en la era digital. Algunos de los cineastas que empezaron trabajando en las coordenadas de la sustracción continúan practicándola (Pedro Costa, Wang Bing, Kelly Reichardt, Hong Sangsoo), otros han muerto (Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Agnès Varda), hay quien ha dejado de hacer cine (Béla Tarr), otros han explorado nuevos caminos (Bruno Dumont, Jia Zhang-ke, Claire Denis), algún viejo resistente ha modificado ciertos parámetros (Philippe Garrel) y otros buscan sin cesar caminos diferentes. La mayoría de los autores más radicales del cine contemporáneo continúan



Hou Hsiao-hsien



Tsai Ming-liang



Hong Sangsoo

cotizando en el mercado de los festivales, pero hoy han surgido nuevas tendencias, nuevos nombres y nuevas formas. Veinte años después, quizás ha llegado el momento de preguntarse si la modernidad continúa resistiendo. Y, si resiste, es preciso saber qué es lo que se ha perdido con el paso de los años y qué es lo que sigue vigente. ¿Es posible hoy en día un cine de la no reconciliación con el mundo, tal como proclamaron Jean-Marie Straub y Danièle Huillet?

Si intentamos reflexionar desde la estética sobre qué imágenes resisten debemos partir de la idea de que en la última década el audiovisual ha vivido en un período de desconcierto. Mientras con el advenimiento del nuevo milenio era preciso definir nuevas líneas para un nuevo soporte, hoy estamos ante un tiempo de incertidumbre. La creación artística ha ido buscando nuevos caminos frente a un cine que se ha deslocalizado, sin hogar propio, y ante un espectador fragmentado y terriblemente despistado. El impacto de la ➔

pandemia no ha hecho más que agravar las cosas. La inexistencia de una nueva cosecha cinematográfica fuerte y la nueva función de las plataformas han creado un paisaje desconocido que nos puede marcar el futuro y puede convertir las reflexiones de nuestro presente en caducas apenas hayamos acabado de formularlas. Para pensar cómo la modernidad resiste en el cine actual no podemos partir de argumentos estables, sino de algunas figuras que nos permitan movernos con cierta comodidad. Nuestra propuesta consiste en pensar esta resistencia desde los umbrales y los pasajes del cine de autor actual.



Toni Erdmann (Maren Ade)

Los umbrales son los espacios en los que se refugian algunas obras para encontrar su adscripción a un género, una corriente, una autoría o una estética. Podemos considerarlos como un punto de partida hacia posibles caminos. Estos umbrales acogen propuestas que no pueden quedarse en un estadio de ensayo, sino que deben consolidarse para buscar su futuro. En los últimos años, por ejemplo, se ha hablado mucho de la existencia de un cine neobarroco que ha puesto en crisis el cine sustractivo de la década anterior. Es cierto que jóvenes –y discutibles– autores como Xavier Dolan o Gaspar Noé han propuesto un cine con una nueva formulación estética. Son conscientes de que han de asumir la crisis de la estética posmoderna en la que se formaron, pero no saben cómo hacerlo. Su deseo pasaba por prescindir de la modernidad, pero han sido atrapados por el peso de un legado que todavía resiste.

Las películas más interesantes que ha rodado Xavier Dolan, desde *Laurence Anyways* (2012, sobre un guion propio) hasta *Solo el fin del mundo* (2016; a partir de una obra teatral de Jean-Luc Lagarce) establecen un proceso de hiperdramatización. La puesta en escena juega con cierta opresión visual para hallar una reubicación de lo dramático. Dolan se opone al silencio del ‘cine minimalista’, pero no acaba de encontrar

un camino que lo lleve más allá del umbral hacia algo que nunca termina de concretarse. Esta misma incertidumbre está en *Climax* (2018), de Gaspar Noé, donde su director busca la persistencia del ‘todo vale’ posmoderno, pero debe recurrir a una teatralidad –materializada en este caso por la danza– que conecta con ese cine moderno en el que todo venía del teatro, reivindicado por Jean Renoir, Jacques Rivette, Manoel de Oliveira o Hans Jürgen Syberberg, entre otros.

Toni Erdmann (2016), de Maren Ade, también está en un umbral cercano a la teatralidad a partir de la reformulación de la idea del disfraz y de la puesta en crisis de los límites de la comedia verosímil. Su modelo juega con los cambios de tono y de ritmo, y con una serie de transformaciones. Desde el absurdo hace una crítica al presente. La importancia de la gestualidad exagerada y de las rupturas de tono también están presentes en un film como *Sinónimos* (2019), de Nadav Lapid, o en *Emma* (2019), de Pablo Larraín. Si intentamos cruzar estas películas con lo que está pasando en el teatro contemporáneo, con alternativas tan diferentes como las de Angelica Liddell, Christiane Jatahy, Alain Platel, Àlex Rigola, Thomas Ostermeier o Krzysztof Warlikowski, encontraremos alguna pista interesante. Para los autores más radicales del teatro actual ya no existe el distanciamiento brechtiano sino la autopsia. El director debe colocar el bisturí en la representación para que estallen las contradicciones entre los personajes. La puesta en escena debe funcionar como un laboratorio. En el cine de Jacques Rivette, la puesta en escena era ya un laboratorio de movimientos, formas e improvisaciones. Es evidente que algo queda de este legado, pero con la diferencia de que el cine actual ignora la herencia del teatro. ¿Son las coreografías de *Climax* o de *Emma* el resultado de una vieja reflexión que arranca en las coreografías de Pina Bausch, o son solo un camino más de los que recorre el audiovisual contemporáneo? Sea como fuere, algo queda de la modernidad.

Los pasajes nos permiten ir más allá de los umbrales, ya que abren caminos de tránsito hacia espacios nuevos, que a veces pueden fracasar y desembocar en callejones sin salida. El deseo de superar el eclecticismo posmoderno ha llevado a algunos realizadores a establecer una mirada más íntima hacia su acto creativo. No es ninguna casualidad que *Dolor y gloria* (2019), de Pedro Almodóvar, surja como un deseo de autoconciencia, de ruptura interior. Pero debemos preguntarnos si este deseo tiene algo en común con la autoconciencia interna que estableció una modernidad en la que el autor buscaba sus propios caminos de autorreferencia. Entre *Dolor y gloria* y la autoconciencia de *Fellini 8 1/2* (1963), de Federico Fellini, hay una distancia pero también hay algo cercano. Almodóvar surge de otra herencia cultural, la de la posmodernidad, pe- ➔


SEMINCI
CINE DE AUTOR
VALLADOLID
SEMANA INTERNACIONAL DE CINE


Karlovy Vary
International Film Festival
Globo de Cristal
a la Mejor Película

UNA COMEDIA DE LOS DIRECTORES DE
"UN MINUTO DE GLORIA"



THE FATHER

ESTRENO EN CINES

11 DE SEPTIEMBRE





Cate Blanchett en dos películas de Todd Haynes: *I'm Not There* (2007; izqda.) y *Carol* (2015)

ro en su madurez comparte la reflexión autoconsciente con cineastas tan dispares como Nanni Moretti, Olivier Assayas o Alice Rohrwacher. Esta reflexión sobre el acto creativo también está presente en *The Souvenir* (2019), el trabajo más reciente de Joanna Hogg, donde la cineasta crea un mosaico de epifanías a partir de la memoria y la creación. En este caso, en el acto creativo está muy presente la herencia de las primeras obras de Alain Resnais.

Los pasajes también son un camino por el que transitan algunos directores y directoras que se mueven entre el gusto por un viejo clasicismo eclipsado y el deseo de encontrar una nueva poética del reciclaje que rompa con la herencia del pastiche posmoderno. Si nos situamos en este pasaje veremos que la apuesta por la poética del gesto y por la recreación abre una vía por la que se sienten seguros cineastas como Todd Haynes o Paul Thomas Anderson. En el caso del primero, es evidente que hay una compleja evolución entre la lectura fragmentaria de la estética de Bob Dylan en *I'm Not There* (2007) y el calculado neoclasicismo de *Carol* (2015). Esta misma tensión la podemos encontrar en el tránsito que lleva a cabo Paul Thomas Anderson desde la escritura alucinada de *Puro vicio* (2014), surgida de los despojos del *underground* californiano, y la serenidad de una obra tan magnética como *El hilo invisible* (2017), que recupera un cierto formalismo clásico. Este viaje desde los territorios de la modernidad a los del clasicismo funciona en unos cineastas que han consolidado una trayectoria amplia y cuya obra viene a ser un contenedor de formas.

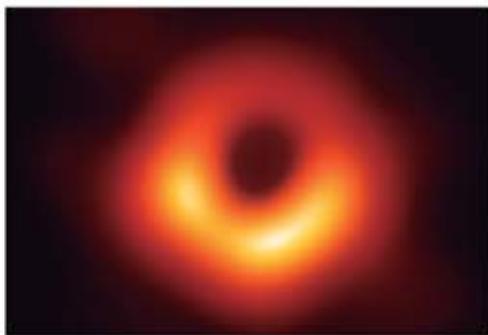
Uno de los grandes actos de no reconciliación de la modernidad fue la provocación moral. Es evidente que una película como *Saló* (1975), de Pier Paolo Pasolini, estableció un límite en lo decible desde la pantalla. En el cine actual nos hemos encontrado con películas como *El desconocido del lago* (2013), de Alain Guiraudie; *Spring Breakers* (2012), de Harmony Korine, o *Liberté* (2019), de Albert Serra, que buscan en la imagen un hedonismo capaz de proponer la resurrección de un

modelo dionisiaco que ha sido apartado de una cultura contemporánea marcada por el puritanismo moral. La apuesta por el vicio frente a la virtud es un acto de resistencia, pero cabe cuestionarse si esta resistencia posee la misma dimensión política ahora que tenía en la propuesta de Pier Paolo Pasolini.

Para entender los pasajes del cine de autor contemporáneo necesitamos también tener muy presentes los cruces. El cine establece cruces y contactos con las artes y con la política. ¿Cuáles son los cruces que se han producido entre el cine y la literatura más allá de las adaptaciones canónicas? Podemos considerar que ha habido una serie de obras como *Misterios de Lisboa* (2013), de Raúl Ruiz, o *La flor* (2019), de Mariano Llinás, que han explorado el placer de reencontrar el peso de lo novelesco. ¿De qué modo estas películas de larga duración proponen una resistencia frente a la serialidad televisiva para cuestionar o revisar sus límites?

El cine actúa a veces con cierto retraso respecto a las otras artes, y en otras con sincronía. En cualquier caso, hay un sistema de vasos comunicantes que cada vez es más intenso. Las imágenes filmadas que se exhiben en las exposiciones de arte contemporáneo y las pantallas que se utilizan en numerosos montajes teatrales cada vez están más cerca del cine del presente. A lo largo de la década anterior teníamos muy claro que la llegada del digital había creado nuevas formas, que el ensayo se había refugiado en el documental y que un cierto cine más plástico podía encontrar su lugar en los museos. Cuando definíamos estas ideas, ¿estábamos solo en el umbral de algo o ya nos habíamos adentrado en los pasajes de un cine que apostaba por la resistencia de la modernidad? En los últimos años se han producido cortes que nos obligan a repensar muchas cosas. Muchas formulaciones han continuado, pero han surgido nuevas propuestas estéticas que ponen en cuestión todo lo que hace algunos años considerábamos conquistas y que ahora, probablemente, solo podemos entender como simples propuestas en las que la modernidad todavía sigue resistiendo. ▲

SOY
CÁMARA



Imágenes, un dominio público

Es la publicación digital que recoge 10 años de reflexiones de Soy Cámara, el programa audiovisual del CCCB.

**Andrés Hispano / Félix Pérez-Hita / Ingrid Guardiola /
Joan Fontcuberta / Fernando de Felipe e Iván Gómez /
Jorge Luis Marzo / Daniel Pitarch / Xiana do Teixeiro
y Emilio Fonseca / Eulàlia Iglesias**

www.cccb.org

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona





Angela Schanelec

LOS RESISTENTES

EULÀLIA IGLESIAS

La inclusión de *Estaba en casa, pero...*, de Angela Schanelec, en la sección oficial del pasado Festival de Berlín supuso una gran noticia. Películas como la de la directora alemana encuentran lugar sin problema en la competición de certámenes como Locarno, pero si hablamos de los tres grandes clásicos, Berlín, Venecia y Cannes, es más habitual que acaben en las secciones paralelas que acogen el cine de autor menos acomodaticio y/o reconocido. En el panorama actual, la obra de Schanelec, con su narrativa oblicua y elíptica, y ese rigor formal que evoca a Robert Bresson y Yasujiro Ozu, representa una singularidad. La renovación de la cinefilia que tuvo lugar en el cambio de siglo acompañó la aparición o confirmación de una serie de cineastas que, a su manera, entroncaban con la herencia de los nuevos cines de los años sesenta, la mayoría desde coordenadas más personales que nacionales o generacionales. Estas prácticas que resultaban casi tendencia hace veinte años han devenido resistencia en la actualidad.

Algunas características que configuraron los nuevos cines de la modernidad desde finales de los años cincuenta y durante los sesenta están más que asumidas por el cine de autor contemporáneo, la estética posmoderna y el nuevo paradigma digital. La conciencia del yo y las temáticas vinculadas a la esfera íntima pueblan los nuevos formatos de no ficción *online* y nutren las narrativas de autoficción; la autorreferencialidad se ha convertido por momentos en un lugar común de complicidad irónica con el espectador más que en una puesta en crisis del propio medio; los jóvenes funcionan como *target* preferente de la industria desde los años ochenta del pasado siglo, aunque eso no implica la existencia unívoca de un cine 'joven'.

Por el contrario, la estandarización en el audiovisual contemporáneo de la sobrecarga de estímulos margina progresivamente las formas de representación espacio-temporal que proponen experiencias basadas en la sustracción, la suspensión o la contemplación. Además, el *boom* de las series ha supuesto en parte un retorno al vasallaje a las servidumbres del relato clásico, aunque ➔



Bruno Dumont

sea en una versión expandida: la relación causa-efecto como base del engranaje, la construcción de personajes con roles y motivaciones claras y subordinadas a la narrativa, la necesidad de concluir las tramas...

En este panorama, sin embargo, todavía podemos detectar algunas resistencias de la modernidad cinematográfica...

BRESSON, OZU, GODARD

Por sus padres los reconoceréis. El legado de la modernidad se manifiesta desde múltiples filiaciones, de la *Nouvelle Vague* (y sus vástagos revolucionarios, como Philippe Garrel) a los grandes del cine italiano como Federico Fellini o Michelangelo Antonioni (que ha encontrado a su mejor discípula en Joanna Hogg). Pero la impronta más persistente proviene de dos figuras que trabajaron al margen de corrientes y movimientos. La herencia de Robert Bresson y/o Yasujiro Ozu se hace presente en casi todos los cineastas



Lav Diaz



Mariano Llinás

contemporáneos que militan en prácticas estéticas ligadas a la modernidad, de Kelly Reichardt a Ira Sachs, de Aki Kaurismäki a Bruno Dumont. En otra dimensión, entre la omniinfluencia y la galaxia propia, Jean-Luc Godard sigue siendo pasado, presente y futuro de cualquier cartografía de la modernidad.

SERIALES VS SERIES

El serial era una de las debilidades de Alain Resnais, uno de los padres del cine moderno. Frente al formato actual de serie, el retorno al concepto primigenio de serialidad supone un desafío y no una acomodación a los moldes de producción en la era de la reproductibilidad global. Raúl Ruiz supo plasmar la pulsión surrealista que encierran las estructuras seriales. Lav Diaz abraza la tradición del melodrama serial de su país en sus películas-río 'inestrenables'. Como Jacques Rivette, Mariano Llinás reconecta a través del serial con tradiciones literarias y teatrales que incorpora de forma heterodoxa en sus filmes. En sus proyectos televisivos, David Lynch o Nicolas Winding Refn llevan a cabo estrategias más cercanas al extrañamiento o a la enajenación de la audiencia que a su 'enganche'.

NOS QUEDA PORTUGAL

En *La venganza de una mujer* y *La portuguesa*, Rita Azevedo Gomes subvierte la idea tradicional del tiempo de espera y de inacción al que se ha circunscrito históricamente a las mujeres como una experiencia negativa, pasiva o marginal. En la fundamental *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman firmó al mismo tiempo un hito de la modernidad y un pilar del cine feminista, a partir de poner en imágenes el ciclo alienado de una ama de casa. El tiempo de las mujeres como una vivencia alternativa a la acción tradicional está incluso presente en las manifestaciones más modernas del melodrama clásico. Por otro lado, el cine portugués contemporáneo y de autor es de los pocos que se configura



Pedro Costa

desde cierta idiosincrasia nacional que parece identificarse también con una forma concreta de experimentar su tiempo, a espaldas de las tendencias del *mainstream* europeo. En la magistral *Vitalina Varela* (de próximo estreno), Pedro Costa conforma una dimensión espacio-temporal específica para su protagonista, esa mujer que llega a Portugal tras décadas de espera. ➔



Lucrecia Martel



Bi Gan

CUESTIÓN DE TIEMPO

También Lucrecia Martel desactiva los relatos de conquista en un film sobre la espera y el inmovilismo como *Zama*. El cine independiente norteamericano convirtió la actitud *slacker* en su forma de resistencia a los motivos rectores del *mainstream* estadounidense, acción y progreso. De la misma manera, la obra de Hong Sangsoo –a través de sus estructuras experimentales invisibles– atiende a la idea de variación más que a la de avance. El tiempo dilatado del cine de Béla Tarr o Aleksandr Sokúrov encuentra herederos en Gus Van Sant, Hu Bo, Kantemir Balagov o Bi Gan, y también cierta implantación en un cine de autor comercial que ha sabido conectar con ciertos tempos digitales a través del (ab)uso del plano secuencia.

CINE A ESCALA HUMANA

Los cimientos neorrealistas del cine moderno redimensionaron las películas para ponerlas al servicio del ser humano ordinario. De aquí proviene la quiebra primigenia con las formas de representación y con la experiencia del tiempo propias del cine institucional. Abbas Kiarostami y los hermanos Dardenne son los principales reactivadores de este mandato en el cine contemporáneo. En su órbita y en latitudes más próximas, podríamos situar al cine de Isaki Lacuesta, Carla Simón o Belén Funes.

LA IMAGEN EN CRISIS

La cinefilia del cambio de siglo situó en el centro prácticas del cine de no ficción, desde la docuficción al vi-

deoensayo (Angela Ricci Lucchi & Yervant Gianikian, Jean-Gabriel Périot, Carolina Astudillo...) que tradicionalmente se habían visto obligadas a moverse en los márgenes de la producción, la exhibición y la crítica. Sin embargo, las mutaciones en el panorama digital contemporáneo parecen volver a arrinconar los formatos que experimentaban, escudriñaban o ponían en crisis las imágenes desde las imágenes.

LA ELOCUCIÓN DE LOS CUERPOS

Del hieratismo de los modelos de Robert Bresson a la gestualidad visceral de una nueva generación de intérpretes en la década de los sesenta, la modernidad también supuso una ruptura con la concepción clásica de interpretación, de verosimilitud psicológica y equilibrio realista. Los no-actores han dado sentido al cine de Albert Serra, que también convirtió en rey absoluto al actor más paradigmático de la *Nouvelle Vague* (Jean-Pierre Léaud). En la obra de Claire Denis, la elocuencia emana de los gestos de los personajes más que de sus palabras, y sus cuerpos devienen textura y paisaje. Lee Kang-sheng, un actor que evoca la centralidad del cuerpo y del rostro en el cine primitivo, es el centro de gravedad permanente de la filmografía de Tsai Ming-liang.

LA RESISTENCIA EN LAS SALAS

Sería interesante disponer de un estudio científico sobre los cambios en la percepción de nuestros vínculos con las imágenes en el siglo XXI: ¿existe un mayor déficit de atención? ¿el nuevo ecosistema de pantallas caseras y móviles dificulta la visión de ciertos modos de cine? En la era de Netflix y en plena guerra de las plataformas por consolidar su poder en ese nuevo espacio de la centralidad audiovisual que es el *streaming*, las películas que no se pliegan a las estéticas adecuadas para este tipo de consumo encuentran su lugar más que nunca en los cines y en un circuito conformado por distribuidoras independientes, salas alternativas y festivales que, con el complemento de ciertas iniciativas digitales, se configuran como los ámbitos propicios para acoger estas resistencias de la modernidad en el cine contemporáneo. ▲



Claire Denis



- Luis Martinez, EL MUNDO

70^a Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Generation

“LA PELÍCULA ESPAÑOLA DEL AÑO”

- Andrea G. Bermejo, CINEMANÍA

GANADORA
23 FESTIVAL DE
MÁLAGA

MEJOR PELÍCULA ESPAÑOLA
MEJOR FOTOGRAFÍA



PREMIO FERROZ
PUERTA OSCURA

Las niñas

Natalia de Molina

Andrea Fandos



“UN LÚCIDO RETRATO DE UNA ÉPOCA QUE DEFINIÓ A LAS MUJERES DE HOY”

- Beatriz Martínez, EL PERIÓDICO

4 DE SEPTIEMBRE EN CINES

Vidas en proceso

JAIME PENA

Un perro persiguiendo a un conejo; un burro entrando en una casa abandonada; en esa misma casa, el perro devorando el conejo; el burro asomándose por una ventana; ya de noche, el perro tumbado al lado del burro, que sigue en la misma posición de antes. Hay pocos comienzos tan desconcertantes como el de *Estaba en casa, pero...*, sobre todo porque este prólogo no guarda relación aparente con el resto de la película, ni con su argumento, ni con su ambientación, ni siquiera desde una perspectiva, digamos, metafórica. Si acaso, este desconcierto no es menor que el que provocan otras películas de Angela Schanelec, sin ir más lejos su anterior film, *The Dreamed Path* (2016), con sus dos historias que se bifurcaban al comienzo y tardaban una eternidad en volver a cruzarse, provocando que nos preguntásemos una y otra vez por las razones de los dos relatos paralelos. Si por lo general la crítica de cine tiene como objetivo la deconstrucción de una película, con Schanelec la tentación casi inevitable es la de reconstruir su puzzle narrativo, darle un sentido a lo que hemos visto. Gran contradicción: la crítica como forma de desactivar la puesta en escena en lugar de explicarla, de potenciar sus virtudes.

De eso y de nada más tratan las películas de Schanelec, de forzar los límites de la puesta en escena, de comprobar qué o cuánto podemos contar o simplemente sugerir con una serie de personajes y planos que rehuyen por sí solos la causalidad y lo explicativo y que solo tienen sentido en su conjunto, precisamente aquello que conforma la diégesis: una serie de pistas y claves diseminadas a lo largo de todo el

relato que con sus digresiones, empezando por la del mismo prólogo, y con sus rupturas de tono acaban por conferir un (cierto) sentido a aquello que vemos en la pantalla. La puesta en escena de Schanelec es profundamente bresoniana, habría que decir, de ahí que las imágenes y los sonidos nunca sean redundantes y que sus elipsis puedan provocar algo de desconcierto (como su combinación de realismo y antinaturalismo) hasta que somos conscientes de que el relato no deja de avanzar y de enriquecerse. En este sentido resulta hasta divertido comprobar cómo la sinopsis oficial de *Estaba en casa, pero...* contradice la propia estructura del relato. Esa historia de Astrid (Maren Eggert) que vive en Berlín con sus dos hijos, Phillip (Jakob Lassalle) y Flo (Clara Möller) y que intenta superar la reciente muerte de su marido, hasta que este equilibrio se rompe cuando Phillip escapa de casa, no es más que un prefacio explicativo que seguramente sirvió de punto de partida a Schanelec, pero que ella misma se encargó de dinamitar con su puesta en escena. 

ENTREVISTA

ANGELA SCHANELEC

El camino hacia lo verdadero

ANDREA MORÁN FERRÉS

La película aborda cuestiones como el duelo, la superación, la maternidad... ¿Cómo se planteó explorar esos temas desde el guion? Antes que los grandes temas de la película, lo primero que tuve fue una imagen a la que volvía de manera recurrente: un niño de unos trece años, estando en un cruce de carretera, sucio, esperando. Supe que sería la historia de un niño que se ha perdido. Pero no quería contar dónde estaba, sino ese momento en el que vuelve sin saber dónde había estado antes. Al pensar en alguien así de pequeño tuve claro que eso me llevaría a hablar también de la familia y la maternidad. 



© JOACHIM GERBER

ESTABA EN CASA, PERO...

ANGELA SCHANELEC



Sabemos, por ejemplo, de la muerte del marido de Astrid muy avanzada la película y eso nos ayuda a entender sus cambios de humor, su fragilidad emocional; Phillip no rompe ningún equilibrio al escaparse de casa, pues la pe-

lícula arranca con el regreso de Phillip, por lo que nunca sabremos nada de ese equilibrio previo, pero sí de las consecuencias de su fantasmal retorno. Y si digo fantasmal es precisamente porque Schanelec hace aparecer a Phillip del

bosque, de la nada, de un estadio previo del relato que el espectador desconoce. Esta forma narrativa se explica mejor quizás en la sucesión de escenas que se acompañan de *Let's Dance* en la versión de M. Ward y que comienza con As- ➔

La narrativa es un tanto abierta y elíptica. Junto a la trama principal del hijo y de la madre, nos encontramos, por ejemplo, con esa joven pareja que charla sobre el futuro de su relación... Es cierto, es una situación que no estaba planeada. A veces sucede que una cosa te lleva a otra... Cuando me puse a escribir sobre la reunión de profesores y traté de imaginarlos, empezaron a surgir estos otros elementos: la noche, el profesor, el bebé, su novia... Por un lado, esta trama surge simplemente por mi deseo de seguir a este hombre y descubrir más sobre él. Por otro lado, pienso que inconscientemente lo hice para introducir una suerte de espejo y presentar dos opciones: en la película tenemos a la madre y al hijo, pero también se incluye a una mujer que no está preparada para ser madre, que quizá nunca lo esté.

Ha intervenido como intérprete en varias de sus películas. En *Nachmittag* (2007), de hecho, daba vida a una actriz... ¿Cómo diría que ha influido su formación de teatro en su manera de entender la dirección de actores en el cine? No lo pensé cuando paré de interpretar, pero luego entendí que estaba muy influenciada por haber actuado unos siete años en el teatro. Ahora pienso que está claro que en un escenario tienes que interpretar de manera diferente. Es distinto estar frente a un público en un gran espacio, tienes que llegar a la última fila con tu voz, con tu cuerpo. Estoy pensando en voz alta, pero... ¿quizá fuera por mis propias dificultades a la hora de hacer las cosas 'grandes'? En el teatro estás obligado a expresarte de manera obvia para que puedas ser visto desde la distancia. Con la cámara hago lo contrario. Tengo la posibilidad de ir muy

cerca, para mostrar una mano, un pie, o una cara, por ejemplo, que es muda. Piensa que la respiración es la única señal de vida que tiene el cuerpo, no tiene por qué hacer más sonidos. Otra muestra de esa influencia es que, una y otra vez, tengo el deseo de convertir el teatro en un tema de estudio en mis películas, pensar en lo que significa, como hago con *Hamlet* en este film.

En una escena de la película la protagonista se encuentra con un director de cine y, en un tono muy vehemente, le explica que "actuar siempre supone mentir". ¿La voz de ese personaje es la suya también? ¿Se trata de un momento autorreferencial? Por encima de todo, en esta escena yo quería mostrar algo sobre el estado de este personaje: ella no quiere ser dura, es consciente de su actitud y de su sonido, pero no puede evitar ➔

trid en el cementerio acostándose sobre la tumba de su marido, para seguir con lo que parece un *flashback* (Astrid y sus dos hijos bailando en el hospital ¿para su padre enfermo...?) y acabar en un museo que visita Astrid y donde también se encuentran otros dos personajes, Lars (Franz Rogowski) y Claudia (Lilith Stangenberg), a los que la cámara sigue durante un buen rato, como si la historia hubiese cambiado de protagonistas. En este caso es la canción la que une las partes y la que camufla una discontinuidad que es la norma en la película.

“No hay una palabra para ese estado de ser algo y estar en proceso a la vez”. Astrid está hablando de su hijo, pero pudiera parecer que alude a la propia película. *Estaba en casa, pero...* es tam-

bién una película en proceso o, más bien, una película que ha desmontado todo su andamiaje narrativo, prescindiendo de las transiciones, de las intersecciones, de los engranajes que deberían unir sus partes, un puzzle en el que, de repente, se puede presentar al nuevo novio de Astrid, un tenista, con una simple conversación telefónica en *off*; o puede hacer acto de presencia un personaje como el que interpreta el cineasta Dane Komljen, simplemente

Alemania, Serbia, 2019
Dirección: Angela Schanelec
Intérpretes: Maren Eggert, Franz Rogowski, Lilith Stangenberg, Jakob Lassalle, Clara Möller
Distribución: Numax
Estreno: 4 de septiembre

para ser el inopinado receptor de un monólogo de Astrid (que le reprocha tantas cosas sobre la película que ha dirigido y de la que solo ha visto un fragmento, a la par que confiesa otras muchas sobre ella misma).

Nada parece responder a una lógica causal en esta película y, sin embargo, todas sus partes suman y se encadenan en un todo que, con su humor tan excéntrico como absurdo (sus referencias al universo de *Star Wars*, con su lucha con espadas entre los profesores y su particular Darth Vader), nos conducen a un lugar de plácida calidez emocional. De todas su muchas o aparentes digresiones, la que tiene más peso es la representación de *Hamlet* que acometen Phillip y sus compañeros de clase. Son también las escenas más ‘straubianas’ (particularmente la que se representa en un parque) de una película que tampoco esconde sus deudas con Bresson o, desde su mismo título, con Ozu. Y nada hay en esta película que una más a estos tres cineastas que esos planos en los que Schanelec parece dejar que sus personajes salgan de cuadro mientras espera que el viento agite las ramas de un árbol. ▲



refrenarse. Y sobre lo que dice, aunque cuando escribí la escena simplemente estaba pensando en este personaje, creo que no lo habría escrito si no hubiera entendido esa postura. Sin embargo, al mismo tiempo, si esa fuera mi opinión (“actuar es mentir”), no podría trabajar con actores e intento hacerlo... Es lo que me gusta de escribir diálogos: siempre tienes la reacción del otro, el otro punto de vista. En esa secuencia es importante también lo que ella dice a continuación de esa frase: “Al actor nunca no le pasa nada, siempre decide hacer algo”. Para mí es posible tener una puesta en escena en la que de verdad

le pase algo al actor frente a cámara, que este reaccione a lo dado. Hay que tener en cuenta, además, que actuar es solo una parte de toda la película, todo se mezcla en el camino para poder encontrar algo verdadero.

¿Cómo llevó a cabo ese planteamiento en las distintas escenas de los niños que escenifican el texto de Shakespeare? En ese caso no es que los niños hagan algo con el texto, el texto hace algo con ellos. Es muy diferente. Cuando les veo, no tengo esa sensación de mentira que comentábamos. Es completamente obvio que están

jugando, pero lo que vemos es lo que es, no mienten. Ese *casting* fue muy complicado. Hicimos pruebas por toda Alemania a niños con cierta experiencia y, da igual lo jóvenes que sean, ya tienen una idea de lo que debe ser actuar, ya piensan demasiado. Es imposible hacer que un niño o un adulto piense sobre el texto, el cuerpo tiene que reaccionar a las palabras, no el cerebro. El cerebro no puede descubrir nada.

Esta película se encuentra muy lejos de ese cine mimético que se basa en la identificación. Usted parece confiar más en las imágenes y en los propios cuerpos que en la empatía...

No sé si tiene sentido describirlo como directora, voy a intentar hacerlo como espectadora. Cuando veo una película que funciona en el modo en el que has descrito, sé que si quiere hacerme llorar, lloraré. Cuando eso ocurre,



(s8)^{XI}

MOSTRA
DE CINEMA
PERIFÉRICO

27/09-03/10 2020
A CORUÑA SPAIN

www.s8cinema.com

EDICIÓN **DUAL** EDITION

Imagen: The Hummingbird Wars (2014) Jamie Geiser

EL JARDÍN SECRETO

PROYECCIONES · PERFORMANCES · TALLERES · INSTALACIONES · ENCUENTROS PROFESIONALES



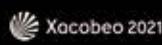
PRESENCIAL
ON-SITE



EN LINEA
ON-LINE

Organiza

eSe8



Con la financiación del GOBIERNO DE ESPAÑA



al final me siento muy cansada, vacía. En cambio, cuando me encuentro con una película que trabaja de manera distinta, que no trata de utilizar todos los recursos, al final estoy despierta. Estoy ahí. Me hace querer seguir pensando, escribiendo, deseando entender algo. Estoy llena. No me gusta en absoluto que me roben la energía mientras estoy sentada en la butaca. Creo que hay muchas posibilidades de cazar al espectador y de hacerle sentir algo.

En *Estaba en casa, pero...* hay una secuencia musical que precisamente atrapa al espectador de manera muy conmovedora... No suelo encargar composiciones para mis trabajos. Esta canción ya existía y está claro que no necesita mi película, es preciosa sin lo que estoy haciendo. La cuestión era encontrar su verdadera función dentro del film. Cuando rodamos la escena de los tres personajes bailando en el hospital quería que hubiera una desincronización entre la música que ellos están escuchando y la que oye el espectador. Al mismo tiempo no quería destruir el movimiento, quería que su coreografía y el ritmo fueran juntos. Fue durante el montaje cuando probé varios temas, y al poner esta versión de *Let's Dance*, de M. Ward, descubrí que debía

empezar bastante antes, cuando la mujer está escalando el muro. La alargué porque básicamente quería, necesitaba, escuchar toda la canción.

Ese pasaje introduce un cambio de ritmo en la película, que hasta ese momento está muy marcada por su puesta en escena tan precisa... Debo decir que con la planificación no pienso en lo que quiero generar o no me marco ningún objetivo a priori. No es que tenga una idea y luego me pregunte cómo puedo alcanzar eso. Sucede al revés: siempre pienso en imágenes, y es en el proceso de hacerlas cuando descubro lo que significan, pero solo tal vez en algunas ocasiones no llego a saberlo del todo. Como no pienso en términos de significado, me concentro en la forma en la que quiero mostrar un rostro o presentar un movimiento. No es que esas imágenes que ves funcionen como una forma de entender algo que yo tenía en mente de forma previa.

¿Rueda siempre con tanta exactitud? Ruedo lo mínimo, sí. Cuánto rodar es una decisión muy personal, resulta común esta idea de tener muchas opciones en el montaje, no lo juzgo en absoluto, pero para mí, durante el rodaje, es necesario saber que quiero mostrar esa precisa

imagen y no otra. Es cierto que, en los momentos más difíciles, cuando tengo dudas, siempre está la posibilidad de cubrirme las espaldas y grabar más opciones, pero paradójicamente eso me hace sentir muy insegura: ¿es eso lo que veré, o tal vez es eso otro? ¿Lo acabaré utilizando...? Aunque rodando lo mínimo luego tengo menos opciones, siento que en la edición las decisiones sobre ritmo siguen siendo muy decisivas. Con dos o tres meses de montaje me es suficiente.

Aunque había participado en el montaje de sus películas anteriores, aquí firma la edición en solitario...

Así es. Como directora, guionista y montadora me siento la autora de la película, es un hecho, es así como lo siento. Pero al hacer cine entendí muy pronto el rol decisivo que juega el equipo, por su trabajo, pero también por ese sentimiento de felicidad que sentimos a lo largo del proceso tan largo que es hacer un film. Cuando miro atrás y repaso las películas, siempre recuerdo al equipo. Yo trabajo para crear una experiencia y eso depende de quién está a mi alrededor, con quién estoy trabajando. Definitivamente es lo más importante. ▲

Entrevista realizada por teléfono, Madrid-Berlín, el 3 de marzo de 2020.

El 25 de SEPTIEMBRE el genio del suspense vuelve al CINE
DISFRUTA DE LA MAGIA DE ALFRED HITCHCOCK COMO NUNCA ANTES LO HABÍAS HECHO



CARY GRANT EVA MARIE SAINT JAMES MASON

UNA PELÍCULA DE
ALFRED HITCHCOCK

CON LA MUERTE EN LOS TALONES

M-G-M PRESENTS CARY GRANT EVA MARIE SAINT JAMES MASON IN ALFRED HITCHCOCK'S "NORTH BY NORTHWEST"

CO-STARRING JESSIE ROYCE LANDIS WRITTEN BY ERNEST LEHMAN

DIRECTED BY ALFRED HITCHCOCK IN VISTAVISION TECHNICOLOR® AN M-G-M PICTURE



SOUNDTRACK ON TURNER CLASSIC MOVIES MUSIC/RHINO HANDMADE MOVIE MUSIC CD

© 1995 Warner Bros. Entertainment Inc. All rights reserved.



ESTE AÑO SE HA CONMEMORADO EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE ÉRIC ROHMER (TULLE, 1920 / PARÍS, 2010), EN ESPAÑA ACABA DE APARECER UNA VALIOSA EDICIÓN EN BLU-RAY DE LOS 'CUENTOS DE LAS CUATRO ESTACIONES', ENRIQUECIDA POR ALGUNAS PIEZAS CORTAS DEL CINEASTA INÉDITAS HASTA AHORA EN NUESTRO PAÍS, Y LA FILMOTECA DE CATALUNYA PROGRAMA EN SEPTIEMBRE UN AMPLIO CICLO QUE INCLUYE MUCHAS DE SUS REALIZACIONES PARA TELEVISIÓN. CON ESTOS PRETEXTOS, VOLVEMOS A PONER EL FOCO SOBRE LA OBRA INAGOTABLE DEL CINEASTA FRANCÉS PARA DAR NOTICIA DE NUEVOS Y REVELADORES TRABAJOS SUYOS QUE HAN SALIDO A LA LUZ EN LAS ÚLTIMAS PUBLICACIONES SOBRE SU OBRA Y PARA VOLVER SOBRE LA GÉNESIS CREATIVA DE *LE GENOU DE CLAIRE*.



ÉRIC ROHMER

“EL COSMOS EN UNA TAZA DE TÉ”

CARLOS F. HEREDERO

Como si fuera una galaxia inagotable, la obra de Éric Rohmer se muestra a cada día que pasa más y más poliédrica, más compleja y más secreta. O al menos esa es la sensación que se tiene cuando descubrimos los nuevos materiales que siguen apareciendo año tras año desde que, tras

el fallecimiento del cineasta en enero de 2010, sus archivos personales (depositados en el Institut Mémoire de L'Édition Contemporain, IMEC) se han hecho accesibles a investigadores e historiadores.

De la indagación en esos archivos (auténtica gruta del tesoro) surgió en 2014 una imprescindible y 

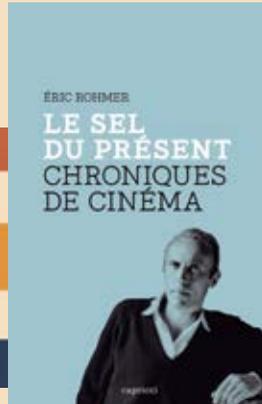
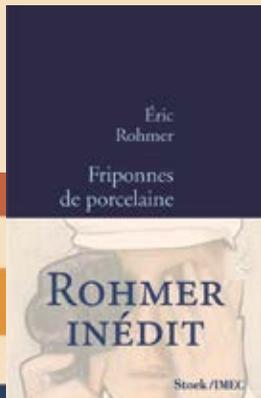
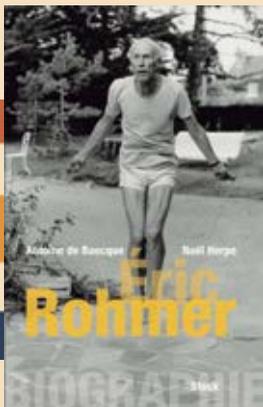


Le Genou de Claire

apasionante biografía escrita por Antoine de Baecque y Noël Herpe (*Éric Rohmer. Biographie*; ed. Stock, París), en cuyas más de seiscientas páginas descubrimos fascinantes facetas y rincones del cineasta que reverberan de forma retrospectiva sobre sus películas y que nos ayudan a encontrar en ellas nuevas resonancias que las enriquecen y que las vuelven todavía más sugerentes.

En esos archivos descansan también materiales que desvelan varios proyectos inconclusos, algunos de ellos relacionados con reconocibles querencias de Rohmer: *La Tempête* (1948/49), una novela sobre “el valor de una mujer frente a varios hombres que, de una

manera o de otra, la hacen cantar”, según figura en su primera página; los guiones de *La Fille de McGregor* (a partir de *Catriona*, de Robert Louis Stevenson; 1960-1989) y *L'Homme de trente ans* (1949), los intensos preparativos para el documental *Paris 1930* (1972-1975; que incluyen el dossier ‘Mon idée sur Paris’ y una muy detallada sinopsis) y otros guiones de cortometrajes igualmente no realizados: *Poucette ou la légende de Saint-Germain-des-Prés* (1952-1955), *La Sportive* (1968) o *La Petite cousine*, un quinto episodio –o quizás boceto– de lo que figura en su archivo como ‘Nouvelles aventures de Reinette et Mirabelle’ (1980-1989). ➔



FRIPOTTES DE PORCELAINE

También en 2014 Baecque y Herpe rescataban nada menos que siete novelas cortas escritas por Maurice Schérer (verdadero nombre de Rohmer) entre 1943 y los primeros años sesenta. Novelas que, reunidas en un volumen esencial (*Fripottes de porcelaine*; título de la primera versión del guion de *Pauline en la playa*; ed. Stock; París), se desvelan, además, como el germen y la semilla de varias películas suyas posteriores. Así, *Une journée* (1943) anticipa el trío amoroso y los enredos sentimentales de *La mujer del aviador* (1980), un film que retoma también algunos elementos de *La Demande en mariage* (1944), donde ya es visible una figura esencial del cine de su autor: “Un personaje masculino en actitud vigilante buscando con su mirada la forma de tomar posesión del espacio por el que evoluciona la mujer deseada”, en palabras de Baecque y Herpe.

Igualmente, *Ma nuit chez Maud* (1969) aparece casi completamente prefigurada en las páginas de *Rue Monge* (1944/45), donde Maud es ya una mujer se-

ductora, libertina y culta, aunque la acción transcurre en París (el film la trasladará después a Clermont-Ferrand). El relato de *Le Révolver* (1949) presenta personajes y situaciones que luego Rohmer recupera –con algunas transformaciones no sustanciales– para filmar en 1963 *La Carrière de Suzanne*. Y *Chantal, ou l'Épreuve* (1949) anticipa a los dos dandis que, aislados en una pequeña villa, giran alrededor de una joven atractiva que despierta sus deseos, inequívocos protagonistas posteriores de *La coleccionista* (1966).

Otro relato de 1949 (*Qui est comme Dieu?*) ofrece una perla de valor incalculable, pues se trata de un nuevo esbozo –entre los ya conocidos hasta ahora– de lo que después se convertirá en *Le Genou de Claire* (1970) mediante una larga y fructífera génesis que reconstruye Antonio Santamarina en el artículo siguiente (véase pág. 38). Y el protagonista de *Un fou dans le metro* (ca. 1962) bien podría hacer pensar en el atribulado Jean-Marc que recorre en círculo la *Place de l'Étoile* (1965), aunque en este caso la acción de la novela es muy diferente.

El hallazgo de estos relatos cortos (acompañados por un argumento de diez páginas titulado *Une femme douce*, un proyecto de adaptación de la novela de Dostoievski que Rohmer no pudo llevar a cabo y que finalmente filmaría Robert Bresson en 1969) permite descubrir a un escritor que todavía no se concibe a sí mismo como cineasta y, a la vez, a un cineasta maduro que rescata para sus películas su obra literaria de juventud, en un viaje de ida y vuelta en el tiempo tan singular como del todo excepcional y único en la historia del cine.

LE SEL DU PRESENT

A principios de 2020 se ha publicado *Le Sel du présent* (ed. Capricci, París), una jugosa recopilación –editada por Noël Herpe– de los textos escritos por Éric Rohmer en la revista *Arts*, bajo la dirección de François Truffaut, entre 1956 y 1959; es decir, en el mismo período durante el que dirige *La Sonate à Kreutzer* (1956; una pieza breve ahora rescatada en la edición de A 



La mujer seductora, libertina y culta de *Ma nuit chez Maud*



tiff

«Viñetas de profunda
verdad humana.
Elegante y exquisita»
Guy Lodge, VARIETY

«Una de las películas más
hermosas de los últimos años»
Roger Koza,
CON LOS OJOS ABIERTOS



Un viaje a la raíz del amor



Estaba en casa, pero...

Una película de Angela Schanelec

MAREN EGGERT JAKOB LASSALLE CLARA MÖLLER FRANZ ROGOWSKI LILITH STANGENBERG ALAN WILLIAMS JIRKA ZETT DANE KOMLIEN

DIRECCIÓN, GUION Y MONTAJE Angela Schanelec — DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Ivan Marković — MÚSICA DE FONDO Rainald Goetz — MEZCLAJE DE SONIDO Matthias Lempert — SONIDO Andreas Mücke-Niesytka — VESTUARIO Birgitt Kilian
MAQUILLAJE Monika Münnich — AYUDANTE DE DIRECCIÓN Stefan Nickel — CASOS Ulrike Müller — PALMARE Dirk Meier — DISEÑO DE PRODUCCIÓN Reinhild Bläshke — PRODUCCIÓN DELEGADA ZDF/3sat, Ingrid Gränz, Maik Platten
PRODUCCIÓN EJECUTIVA Jana Cisar — PRODUCCIÓN Angela Schanelec, Nataša Damjanović, Wladimir Vidic — DIRECTORAS Nachmittagsfilm, Dart Film & Video Doo — DISTRIBUCIÓN EN ESPAÑA NUMAX Distribución

Nachmittagsfilm



ESTRENO EN CINES 4 DE SEPTIEMBRE

contracorriente; véase pág. 41) y el cortometraje *Véronique et son cancer* (1958).

Sale a la luz así un ‘nuevo Rohmer’ casi paralelo al Rohmer cahierista: un crítico algo más dogmático y severo, más intransigente con todo lo que no le gusta, pero en cuyos textos de ocasión, escritos a veces con cierta precipitación, podemos detectar ya su concepto del cine como un arte capaz de capturar mejor que ningún otro lo natural y lo físico, así como su férreo convencimiento –mantenido contra viento y marea en todas sus películas posteriores– de que lo real y lo visible son la materia prima que permite al cine penetrar en lo inmaterial y lo invisible.

CONTES DES MILLE ET UN ROHMER

Más recientemente aún ha surgido un nuevo tesoro: las memorias personalísimas de Françoise Etchegaray, quien fuera la insustituible mano derecha, persona de confianza y cerebro gris de la producción en todos los filmes dirigidos por Rohmer entre 1984 (*Las noches de luna llena*) y 2007 (*Los amores de Astrea y Celadón*), en los que trabajó, alternativa y a veces simultáneamente, como productora, directora de producción, intendente, operadora de cámara, ingeniera de sonido, figurante, asesora, cocinera, psicóloga y, en cierto modo, incluso como ‘modelo’ inspirador de algunos de sus personajes, según confesión del propio cineasta.

Las páginas de *Conte des mille et un Rohmer* (ed. Exils; París) producto de la escritura culta y refinada, autoirónica y autocrítica en no pocas ocasiones, de una erudita experta en artes clásicas) nos ofrecen una multitud de anécdotas, situaciones, momentos de rodaje y peripecias de todo tipo que arrojan nueva y reveladora luz sobre la personalidad del cineasta. Nos enteramos así del grave encontronazo de Rohmer y su aliada con la poderosa Margaret Menegoz –la gran ‘patrona’ de



Los dos dandis que giran alrededor de *La coleccionista*

Les Films du Losange– durante la preparación de *La inglesa y el duque* (una guerra que llegó a producir la ruptura definitiva del director con la empresa que él mismo había creado junto a Barbet Schroeder); o por qué, entre los ‘Cuentos de las cuatro estaciones’, el de primavera es el preferido de su autor, y esto a pesar de la esquizofrenia clínica que padecía la actriz protagonista (Anne Teyssère) y que les ocasionaba continuas pérdidas de tiempo durante el rodaje.

Y descubrimos también que el cineasta idealista y asceta por excelencia, para quien “*lo real existe para ser puesto en escena*”; el director que cada día preparaba el té de forma tan minuciosa como ceremonial para sus técnicos y sus actores, que se negaba a tener asistente personal (“*Odiaba que le tuvieran que ayudar*”, dice su colaboradora) y que rodaba siempre con el mínimo equipo posible (*Cuento de otoño* se filmó con solo siete personas detrás de las cámaras, y *El rayo verde* todavía con menos), dejó inconclusos dos últimos proyectos: un guion que había escrito a petición de Arielle Dombasle para ser dirigido por la propia Etchegaray (una historia que ha tenido tres títulos sucesivos: *Mars et Mercure / Karmas croisés / Étoiles, étoiles*, 2008-2009) y un ensayo escrito que llevaba por título *La Grande Comtesse modèle*, sobre su admirada Comtesse de Ségur, de la que ya había adaptado *Les Petites filles modèle* en su largometraje inacabado de 1952.

La calidoscópica radiografía trazada por Françoise Etchegaray se adentra igualmente en las siempre conflictivas y esquivas relaciones entre Éric Rohmer y Jean-Luc Godard, pero lo hace con empática distancia en el retrato de ambos y con la suficiente amplitud de miras como para regalarnos este memorable párrafo: “*Godard, el acróbata, el tenista, las confrontaciones. La colisión, la fractura, la ruptura, el anatema. Rohmer, el corredor de fondo, el ping-pong. La fluidez, el vínculo, la pedagogía. La línea quebrada contra la línea recta. Pero desdén y humildad en ambos lados. Match nulo y las mismas distancias en la mirada. Godard, una galaxia en una taza de café. Rohmer, el cosmos en una taza de té*”. Nada que añadir. ▲



Anne Teyssère, protagonista de *Cuento de primavera*

CICLO LAV DÍAZ

Season of the Devil - A Lullaby to the Sorrowful Mystery - The woman who left

Estreno
04.09.20

FILMIN





El momento clave de *Le Genou de Claire*

ÉRIC ROHMER

VARIACIONES SOBRE *LE GENOU DE CLAIRE*

EL ESLABÓN PERDIDO

ANTONIO SANTAMARINA

En 1995 la revista *Viridiana* (nº 9) reconstruía la génesis creativa de *Le Genou de Claire* a partir del visionado de la película y de las tres piezas literarias en las que se fundaban sus imágenes: ‘El idilio del huerto de los cerezos’ de *Las confesiones* (libro IV), de Jean-Jacques Rousseau

(fuente primigenia del proyecto), el relato *La Rose-raie* [La Rosaleda], del escritor y guionista Paul Gégauff y Éric Rohmer, y la novela corta *Le Genou de Claire*, incluida en el volumen *Seis Cuentos Morales* (1974). El análisis comparado de los tres textos (estableciendo sus contactos, variaciones y diferen- ➔)

cias) con el film proporcionaba una visión poliédrica sobre la gestación del film que es necesario revisar hoy tras la publicación de un nuevo relato hasta ahora desconocido, *Qui est comme Dieu?*, en el volumen *Fripottes de porcelaine* (2014).

Su aparición permite una datación más exacta de la creación del guion, que se inicia a partir de este nuevo texto (escrito en 1949, pero rechazado por la editorial Gallimard en 1950), continúa con *La Roseaie*, redactado ese mismo año, pero publicado en *Cahiers du cinéma*, nº 5 (septiembre de 1951), y finaliza con el relato novelado de *Le Genou de Claire*, finalmente publicado veinticinco años después, en 1974.

A la vista de todos estos materiales descubrimos ahora que *La Roseaie* representa un estadio intermedio entre *Qui est comme Dieu?* y el cuento moral que da origen a la película. Así lo demuestra el hecho de que ambos textos inaugurales compartan el nombre de la novia del protagonista (Lucile), asociado a lo 'ligero', en vez del mucho más connotado de Lucinde de *Le Genou de Claire*. Un nombre, este último, cuyo significado ('la portadora de la luz') se sitúa en el mismo campo semántico que Aurora y Claire frente al de la 'oscuridad' representado por Jérôme, el narrador y protagonista.

En idéntico sentido camina la síntesis que Gégauff y Rohmer realizan, en *La Roseaie*, de las largas escenas en las que el señor H se divierte con las pelotas de tenis perdidas por sus dos jóvenes vecinitas, de las cuales el protagonista se siente atraído por una sola, "la mayor y mejor formada" (Claire), que es la encargada de buscar la pelota en su casa. Esta justificación argumental de su primer encuentro se refuerza en *Qui est comme Dieu?* con el parecido de Claire con otra chiquilla de la que el protagonista estuvo prendado diez o quince años antes. Esta doble motivación del azar desaparecerá del todo en la película final siguiendo las pautas habituales del cine de Rohmer, que detestaba utilizar estos artificios literarios para justificar la andadura de sus héroes, simples marionetas de un azar inmotivado en la mayor parte de su filmografía. Igualmente, Gégauff y Rohmer acortan las largas disquisiciones del protagonista acerca de su novia mientras, como sucede en *Las confesiones*, mantienen inalterable la edad de las dos muchachas en torno a los quince años (en el texto del relato novelado se omite este dato), si bien en la película Claire parece mayor que su hermanastra Laura.

De los tres textos, *Qui est comme Dieu?* es el más conectado con la literatura francesa de finales del XIX y comienzos del XX y con obras de corte psicológico como *A la sombra de las muchachas en flor* (1919), de Marcel Proust. Un aroma que se mantiene en *La Roseaie*, aunque se supriman muchas de las descripcio-

EL TEMA PRINCIPAL DE *LE GENOU DE CLAIRE* ESTÁ YA COMPLETAMENTE PREFIGURADO EN LAS PÁGINAS DE LA NOVELA CORTA *QUI EST COMME DIEU?*, QUE AHORA DESCUBRIMOS Y QUE ANTECEDE INCLUSO A *LA ROSEARIE*, EL RELATO ESCRITO POR ÉRIC ROHMER Y PAUL GÉGAUFF QUE DESPUÉS DARÍA LUGAR AL GUION DEFINITIVO DE LA PELÍCULA



nes anteriores y las largas disquisiciones del narrador alrededor de su próximo casamiento con Lucile. En este aspecto el relato de Gégauff y Rohmer se acerca mucho más a la estructura de un guion que el texto precedente, ya que elimina adherencias literarias y se muestra mucho más seco, conciso y concentrado en el tema principal de la acción. Con ese giro narrativo, el tono decimonónico de *Qui est comme Dieu?* desaparecerá del todo en el relato postrero de *Le Genou de Claire* (incluido en el volumen de los Seis Cuentos Morales), que resulta mucho más moderno y cercano a la literatura americana del primer tercio del siglo XX (John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway) que a la francesa. Su behaviorismo vendrá, por su parte, un elemento capital en la cinematografía de Rohmer, que basará su estilo en la necesidad de suscitar lo invisible a través de lo visible, como finalmente sucede en la película.

A pesar de todo, el tema principal de *Le Genou de Claire*, que da título a la película, está ya completamente prefigurado en las páginas de *Qui est comme Dieu?* En este relato primigenio que ahora descubrimos el protagonista se siente ya irremediabilmente atraído por la rodilla de Claire (la hermana pequeña; no la mayor como en el film) cuando contempla cómo se posa en ella la mano indiferente de Jacques, su joven amigo. Es ahí donde nace el deseo del protagonista por acariciar también esa rodilla como expresión sublimada de su amor por Lucile (su prometida), como expresión de un deseo que no se alimenta más que de sí mismo y cuya belleza no puede arruinarse con la búsqueda de una imposible posesión del objeto deseado. Y es que, como afirman Paul Gégauff y Eric Rohmer en *La Roseaie*, "el deseo no puede contentarse con la posesión".





El narrador desdoblado: la novelista Aurora (Aurora Cornu) y Jérôme (Jean-Claude Brialy)

En la película esa atracción se ve reforzada por la secuencia en la que el joven Gilles (el personaje que se llama Jacques en *Qui est comme Dieu?*) recoge cerezas en lo alto del árbol y la rodilla de Claire se sitúa enfrente de la mirada embelesada de Jérôme. Una imagen que procede sin duda del ‘Idilio del huerto de los cerezos’, si bien aquí es el propio Rousseau quien está encaramado en el árbol y echa ramitos al escote de una de las jovencitas. La fragmentación del cuerpo de Claire y el fetichismo del narrador se dan cita así, en la película, para que el posterior contacto físico con la rodilla destruya, como es habitual en la filmografía de Rohmer, toda posibilidad de avance en la relación amorosa entre ellos.

El deseo del narrador se cumple, en *Qui est comme Dieu?*, en un día de lluvia dentro de su vehículo mientras Claire estalla en sollozos ante el retrato demolidor que el protagonista realiza de Jacques. Una situación que se repite en la película, pero en este caso con los dos personajes sentados en un banco a resguardo de un chaparrón inoportuno. Una imagen, esta última, basada en un recuerdo de la infancia de Rohmer, tal y como confesaría en 1971 a Rui Nogueira: “Una niña pequeña llorando en un granero o debajo de un cobertizo mientras llovía en el exterior y su hermana la consolaba”. En ese desenlace asoma también el reflejo de un breve párrafo de *Las confesiones*: “Cierta señora de Apagny decía que el último favor para él [un tal señor Simón] era besar a una mujer en la rodilla”.

La Roseraie (el relato de Gégauff y Rohmer) supone en este punto un paso atrás en la creación del guion de la película, pues aun cuando se mantenga el moti-

vo de la lluvia, el objeto de atracción se traslada de la rodilla a la nuca de Claire como eco del beso en la mano de la señorita Galley por parte de Rousseau (en el ‘Idilio...’). A su vez el suicidio de Claire instigado por las palabras del señor H conduce el desenlace de la historia por unos derroteros más cercanos a Gégauff que a Rohmer, cuyo cine repele este tipo de soluciones dramáticas. En sentido contrario, la aparición en *La Roseraie* por primera vez de un segundo personaje (la señora B) que actúa como confidente de sus devaneos amorosos anticipa la creación posterior del personaje de Aurora en la película.

Su presencia en ambos relatos supone una variación importantísima dentro del esquema de los ‘Cuentos Morales’, donde por primera y única vez, el narrador de la serie se desdobra en dos: Jérôme (como protagonista) y Aurora (interpretada a su vez por la escritora rumana Aurora Cornu), una madura novelista que promueve e instiga las relaciones de su amigo con Claire y que actúa como una especie de *alter ego* de Rohmer dentro de la ficción. Su desdoblamiento convierte a *Le Genou de Claire* (el film) en el cuento moral más moderno de toda la serie homónima, puesto que le permite al cineasta proponer un ingenioso juego metalingüístico en su construcción, donde Rohmer observa a Aurora, que observa a Jérôme, que observa a Claire y Gilles y a Laura y Vincent. Fuera de estas variaciones sustanciales, el resto son ya modificaciones de poca monta entre los tres textos (el piano, las rosas, el tenis...), lo que viene a confirmar hasta qué punto la película de 1970 estaba ya prefigurada en el relato de 1949. ▲

'CUENTOS DE LAS CUATRO ESTACIONES', DE ÉRIC ROHMER

UNA EDICIÓN IMPRESCINDIBLE

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES



Éric Rohmer (con gorra) en el rodaje de *Cuento de verano*

A partir de las restauraciones en alta definición realizadas bajo el amparo del CNC francés en 2013, A contracorriente edita en formato Blu-ray las cuatro películas que integran los 'Cuentos de las Cuatro Estaciones'. Una serie de relatos donde la estacionalidad y la climatología juegan un relevante papel tanto formal como narrativo, y en los que las fatuas ilusiones y esperanzas de índole sentimental conviven con un sabio sustrato de distancia narrativa y de reflexión filosófica. Cuatro trabajos que podrían ser definidos a partir de la descripción que Carlos F. Heredero hace de *Cuento de verano* en el libreto de 76 páginas que acompaña al pack, y que bien podría servir para definir la tetralogía: "Una entusiasta declaración de principios y de confianza en los poderes del cine, capaces de convertir el azar propio de lo maravilloso y de la imaginación en prosaica contingencia real preñada de magia".

Un juego entre el azar y el control férreo de la puesta en escena en el que se profundiza a partir de una serie de contenidos adicionales que sustentan la edición, entre los que destaca *La Fabrique du Conte d'été* (2005; 90 min.), donde Jean-André Fieschi y la mano derecha de Rohmer, Françoise Etchegaray, registran el rodaje de *Cuento de verano*. Un documento tan libre y naturalista como la obra del cineasta y que permite al espectador ser testigo de la disciplina y del rigor con los que Rohmer buscaba la autenticidad y la naturalidad ante las cámaras, como puede verse en la secuencia de la discusión en la playa entre los personajes de Melvil Poupaud y Aurélia Nolin. Una brillante tozudez que también re-

cuerda el crítico e historiador Jean Douchet en una de las entrevistas que acompañan a la edición, al recordar el empeño de Rohmer para volver a capturar el rayo verde durante el rodaje de *Cuento de verano*, dado que no pudo conseguirlo en la película homónima, cuando tuvo que recrearlo mediante la posproducción.

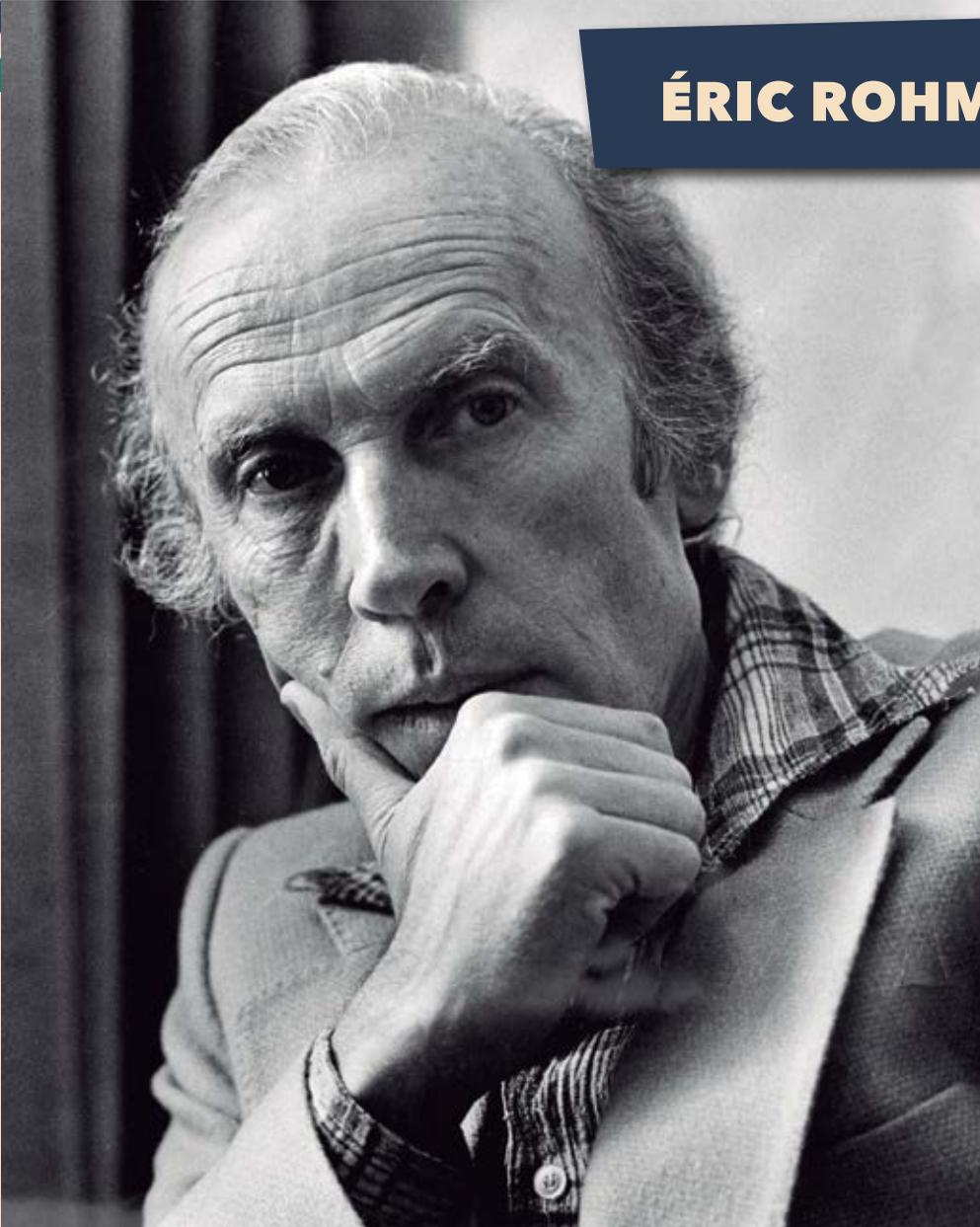
El pack ofrece también entrevistas a algunos miembros del equipo artístico y técnico de Rohmer, como el actor Melvil Poupaud, la actriz Florence Darel, la montadora Mary Stephen, la productora Margaret Ménégoz o el ingeniero de sonido Pascal Ribier, que confirman el control absoluto de todos los elementos de la puesta en escena por parte del director, como cuando este descubrió, en el rodaje de *Cuento de invierno*, que el diseñador de producción había decidido cambiar el color y el material de una de las paredes de uno de los interiores, o cómo hasta las tareas de promoción de los filmes, incluida la cartelería, estaban igualmente supeditadas a la aprobación del cineasta.

La edición se completa con dos obras hasta ahora inéditas en España: el medimetraje *La Sonate à Kreutzer* (1957; 45 min.), singular adaptación de la novela homónima de Lev Tolstói protagonizada por el propio Rohmer en el papel de Poznycev, pagada por Jean-Luc Godard con el dinero que gana como responsable de prensa de la Fox!, fotografiada por Jacques Rivette (no acreditado), montada por Rohmer y Rivette y con sendos cameos de Claude Chabrol, François Truffaut y André Bazin en las oficinas de *Cahiers du cinéma*; y el corto *Fermière à Montfaucon* (1968; 13 min.). Trabajos que sirven como complemento y mirada oblicua a lo representado en los Cuentos. El primero, como anticipo en negativo de aquello que vislumbran los opacos finales de los cuatro relatos estacionales, y el segundo, como precursor en clave documental del personaje de Magali en *Cuento de otoño*. ▲



Francia, 1990-1998
A contracorriente.
Incluye 238 minutos
de contenidos adicionales
y libreto de 76 págs.
39,95 €





ÉRIC ROHMER

EL MAESTRO DEL ‘SUSPENSE’

DE HITCHCOCK EN ROHMER

MARCOS UZAL

CAHIERS
CINEMA

El libro que Claude Chabrol y Éric Rohmer consagraron a Alfred Hitchcock en 1957 fue el primero que se escribió sobre el director de *Vértigo*, que después pasaría a ser el cineasta más comentado y analizado del mundo. Si la influencia de Jean Renoir y Roberto Rossellini, cineastas de lo real y de la epifanía (por decirlo brevemente), sobre la obra de Rohmer es bastante sencilla de discernir, la del formalista y manipulador Hitchcock es menos evidente, más oculta. Las raras ➔



Bérénice (Éric Rohmer, 1954)



La Sonate à Kreutzer (Éric Rohmer, 1956)

veces que se abordó el tema, Rohmer fue variando su respuesta, pero en 2009 afirmó claramente (en *passionforcinema.com*): “Aún me considero como un director hitchcockiano”.

Si la idea de un Rohmer hitchcockiano no resulta flagrante es porque su cine presenta diferencias esenciales con el de Hitchcock. El golpe de genio de este último, sobre todo por influencia del expresionismo alemán, consistió en multiplicar los puntos de vista (tanto en la imagen como en el sonido), sabiendo incluir el del espectador como un elemento de su puesta en escena. Todo punto de vista es posible en Hitchcock, incluido el de un pájaro volando sobre un pueblo. Y, como escribía Rohmer, eso se sostiene porque ninguna elección se hace gratuitamente (por más que esta afirmación pueda ser matizada a la vista de la encantadora facilidad de sus películas inglesas), sino en nombre de una coherencia casi matemática. Por el contrario, Rohmer está del lado de la puesta en escena transparente y ‘a la altura del hombre’ de Howard Hawks. Detestaba hasta tal punto adoptar un punto de vista subjetivo o inverosímil que incluso se mostraba reacio a hacer *travellings* en retroceso puesto que, decía, nunca se mira a alguien caminando hacia atrás.

UNA JUVENTUD HITCHCOCKIANA

Dos cortometrajes durante mucho tiempo invisibles y ahora recuperados demostrarán, sin embargo, que Rohmer tuvo unos inicios más claramente hitchcockianos: *Bérénice* (1954), a partir del cuento de Edgar Allan Poe, y *La Sonate à Kreutzer* (1956), según el relato de Lev Tolstoi, realizados en 16 mm en condiciones de cine *amateur*. Él mismo interpreta el papel principal en las dos películas, en ambos casos un asesino. Egaeus en la adaptación de Poe, obsesionado con los dientes de su prima Bérénice hasta el punto de arrancárselos con un martillo cuando ella está en plena crisis de catalepsia; en *La Sonate à Kreutzer*, un hombre posesivo que termina por apuñalar a su mujer. Es sorprendente descubrir un Rohmer actor en papeles tan oscuros. Y aún sorprende más ver en *Bérénice* una puesta en escena que multiplica los efectos de luz, los movimientos de cámara ostentosos, los

picados y contrapicados, y otros tantos recursos tan poco rohmerianos. Esto sucede porque aquí la forma se adapta al punto de vista del narrador, traduciendo sus pensamientos obsesivos y mórbidos. En esto, Rohmer permanece fiel al principio mismo de la mayor parte de los cuentos de Poe: nos hace entrar por el texto –cuyo estilo varía en cada relato (las traducciones de Baudelaire nos hicieron olvidar un poco la capacidad de Poe para el pastiche)– en la conciencia atormentada del narrador. En *La Sonate à Kreutzer* la distancia entre el narrador y la puesta en escena es ya mayor, Rohmer juega con la distancia entre la percepción de su antipático personaje y la realidad que resiste a su obsesión.

El cambio que se opera entre *Bérénice* y *La Sonate à Kreutzer* anuncia el principio de la serie de los cuentos morales (de *La Boulangère de Monceau*, 1962, a *L'Amour, l'après-midi*, 1972), donde encontramos personajes masculinos más o menos narcisistas y obsesivos, que se expresan generalmente a través de una voz en *off*, pero en los que contrariamente a *Bérénice*, la puesta en escena ya no se adapta a su subjetividad, sino que, al revés, marca la separación entre su percepción y la realidad, entre sus palabras y los hechos, no sin una cierta ironía. La única excepción sería la escena del fantasma en *L'Amour, l'après-midi*, cuando el protagonista imagina poseer el talismán que le hará irresistible a las mujeres, pero la secuencia está filmada como una parodia un poco ridícula. Podríamos decir que entre *Bérénice* y *La Boulangère de Monceau* (vía esa película intermedia que es *La Sonate à Kreutzer*) Rohmer pasó del formalismo hitchcockiano a la neutralidad hawksiana, con lo que esto puede producir de distancia hacia los personajes, pero también de cara a un espectador cuyo punto de vista está menos sometido a la puesta en escena. Así se defendía Rohmer en 1970 de una atrevida comparación que había hecho Noël Simsolo entre *Ma nuit chez Maud* y *Vértigo*, que consideraba excesiva: “Hitchcock hace películas sobre la mente del espectador. ¡Juega con eso! [...] Las historias que yo ruedo son mucho más libres. No puedo saber –y menos aún manejar– la reacción del público. Y ni siquiera lo intento.”





Ma nuit chez Maud (Éric Rohmer, 1969)

LAS ESFERAS DE POE

Pero volvamos a *Bérénice*, realizada tres años antes de la publicación del libro sobre Hitchcock donde Rohmer, en la parte que redactó (la dedicada a las películas americanas, mientras que Chabrol se encargó esencialmente del período inglés), precisamente compara al cineasta con Poe. No los asocia solo por su gusto por las historias criminales, sino de manera más profunda porque los considera como dos grandes artistas platónicos, es decir que se interesan primeramente por las ideas: “*La idea, aquí –solo sería la idea pura, del Espíritu, el Tiempo o el Deseo–, precede a la existencia y la funda*”, escribe en un pasaje en que asocia a los dos. Es la tesis de un Hitchcock metafísico, muy audaz para la época, pero admitida después: “*Ideas y formas siguen el mismo camino, y como su forma es pura, bella, rigurosa, sorprendentemente rica y libre, por eso podemos decir que las películas de Hitchcock, y Vértigo en primer lugar, tienen como objeto –aparte de cautivar nuestros sentidos– las ideas, en el sentido noble, platónico, del término*”. Dicho de otra forma, sus historias en apariencia simplemente policíacas están atravesadas por una idea del mundo, la de una gran unidad perdida, un gran Todo que el arte puede intentar reencontrar.

¿Cómo hace Hitchcock para dar cuenta de esta armonía perdida? En el guion, a través de la locura de sus personajes, cuando intentan recomponerla según sus deseos, por la manipulación o el crimen. “*El miedo nace de la simple idea de la prolongación cósmica de las*



La mujer del aviador (Éric Rohmer, 1980)



Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958)

cosas cotidianas”, dice Rohmer de Poe en la película didáctica que le dedica en 1965 (*Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe*, en la que inserta fragmentos de *Bérénice*, haciéndola pasar por la obra de un oscuro cineasta inglés), lo que podría aplicarse enteramente a Hitchcock. Y de la forma, por el rigor matemático de la construcción de sus relatos y de sus planos, que pasa por el uso regular de figuras geométricas, de los círculos de *El ring* (1927) a las espirales de *Vértigo* (1958). En su *Bérénice*, que podemos ver pues como un lazo de unión consciente entre Poe y Hitchcock, Rohmer declina toda una serie de motivos y figuras circulares, a través de los desplazamientos de los personajes, ciertos movimientos de cámara u objetos en primer plano (tocadiscos, tazas). Todos estos círculos remiten a la obsesión del personaje por la muy insostenible y casi cósmica perfección de los dientes de su prima, tanto como al giro malvado de su pensamiento. Más tarde, el católico Rohmer continuará, de manera más discreta y sosegada, estableciendo una armonía a lo largo de sus películas a través de asociaciones de colores o de motivos geométricos sutilmente introducidos en los planos, como otra forma de volver a ligar la realidad y el azar a un equilibrio primigenio, del que la vida cotidiana nos hace inconscientes.

SOSPECHA Y VIGILANCIA

Igualmente, Rohmer seguirá siendo ‘un director hitchcockiano’ a través de elementos de ficción esenciales en Hitchcock, que retomará para sí en un modo menor. Así, encontramos varias escenas de investigación o de vigilancia, pero aplicadas a un relato sentimental más que policíaco. En *Ma nuit chez Maud*, por ejemplo, ➔



Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958)



Triple agente (Éric Rohmer, 2004)

el largo momento en que el protagonista sigue a una joven en bicicleta tras haberla visto en una iglesia recuerda ampliamente al seguimiento que hace James Stewart en *Vértigo*. Cuando Simsolo se lo señaló, Rohmer respondió así: “*Tiene razón en lo que respecta a Vértigo, pero se me había olvidado ese plano, y cuando hago una película, nunca pienso en citar o en hacer referencias a otras obras cinematográficas*”. En *La mujer del aviador*, el protagonista sigue mucho tiempo al que sospecha que tiene una aventura con la mujer a la que él ama. Durante su vigilancia encuentra a una joven que le ayuda en su investigación y le anima a ir más lejos, encantada de jugar a detectives (“¿*Qué habría hecho Sherlock Holmes?*”, pregunta). Estos dos jóvenes hacen pensar en todas las parejas hitchcockianas a las que las circunstancias fuerzan a convertirse en detectives (de *Blackmail* a *Con la muerte en los talones*, pasando por *Inocencia y juventud*), y sus investigaciones se vuelven una forma de recorrer espacios y unirse en una búsqueda común.

Encontramos también en Rohmer numerosos ejemplos de cosas mal vistas, mal oídas, mal interpretadas, que influyen en el relato: lo que Pierre (Pascal Gregory) cree ver tras una ventana lejana en *Pauline en la playa*, un nombre de ciudad mal escrito en *Cuento de invierno*, un robo de billetes en *La Carrière de Suzanne*, la pérdida de un collar en *Cuento de primavera*, etc. Tantas pequeñas sospechas, vagas certezas y *macguffins* a partir de los cuales se desarrollan los relatos, se desplazan las relaciones afectivas y se construye el suspense. “*Prefiero el término de ‘suspense’ y dejar el de ‘suspense’ a Hitchcock*”, afirmaba sin embargo Rohmer. ¿Cuál es la diferencia? Podría decirse que el suspense hitchcockiano es una expectativa ligada a algo que sabe el espectador antes que el personaje, mientras que el ‘suspense’ rohmeriano sería una expectativa ligada a una incertidumbre o a una duda compartidas entre el personaje y el espectador. Con Hitchcock, sabemos ‘demasiado’ lo que podría suceder; con Rohmer, sabemos solo que algo puede pasar, pero depende de la realidad decidir la naturaleza, el lugar y la hora de lo que haya de ser. *El rayo verde* es el ejemplo más evidente,



Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958)

puesto que está centrada en una chica joven cuyo presente está totalmente pendiente de una expectativa que aún no tiene nombre y que se cumplirá en forma de pequeño milagro. En la especie de antítesis de *El rayo verde* que es *La buena boda*, en la que una joven sabe de forma muy precisa y voluntaria lo que quiere (casarse) para que suceda, Serge Daney veía otra definición del ‘suspense’ rohmeriano: la manera en que el espectador queda atrapado entre el rechazo a un personaje al que es imposible seguir (e incluso soportar) y el deseo de que de todos modos alcance sus fines. “*Al espectador solo se le da la libertad de ser tentado, teología cristiana obliga. Tentado de creer en lo increíble, de ir contra lo que ve en la pantalla*”, escribe Daney.

“MI VÉRTIGO”

En el libro que acaba de dedicarle, Françoise Etchegaray cuenta que a Rohmer le gustaba repetir que *Triple agente*, su única película realmente de espionaje, era su *Vértigo*. La distancia formal de la película y su relación con una verdad que nunca podemos captar del todo –ya que aquí los hechos solo son evocados por palabras, que los interpretan, los confunden, los contradicen– le acercaría más bien a Fritz Lang. Por el contrario, su forma de apoyar todo un relato sobre la sospecha, e incluso sobre una proliferación de sospechas que contaminan hasta la esfera de la intimidad, es muy hitchcockiano. *Triple agente* se parece sobre todo a *Vértigo* por el hecho de estar centrada en un personaje obsesivo, en torno al cual todo el mundo gira (incluido el espectador) sin comprender nunca realmente su naturaleza, y que se vuelve cada vez más misterioso a medida que le escuchamos. Lo que Rohmer escribía en *Arts* a propósito de *Vértigo* también es válido para *Triple agente*, una de sus mejores películas: “*Vértigo es siempre algo más de lo que se nos muestra: un acercamiento nuevo se cierne en cada perspectiva*”. En ambos casos, el sentimiento que se crea es de vértigo: físico y metafísico en *Vértigo*, histórico y moral en *Triple agente*. Dos relatos que giran en una espiral infernal, dos vertiginosos simulacros de los que lo único tangible que saldrá será un cadáver de mujer. ▲

Traducción: Natalia Ruiz

© Cahiers du cinéma, n° 767; julio-agosto, 2020.

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:



DOS HOMBRES Y UN DESTINO

Suele decirse, con razón, que si quisiéramos saber qué parámetros permiten definir una cierta sociedad en un momento concreto del siglo XX, lo mejor que podríamos hacer es recurrir a un estudio en profundidad de su cine de ficción. Afirmación válida, al menos, mientras el cine ha sido el motor sustancial de nuestro imaginario colectivo, cosa que ahora no es seguro que sea cierta. Pero cuando lo ha sido, y pese a las reticencias con que lo ha mirado tanta crítica estrecha de miras, el cine americano tiene mucho que enseñarnos en este campo. Traeré a colación dos ejemplos que me parecen significativos de este papel del cine para detectar y sacar a la luz los aspectos más conflictivos de la sociedad de la que brota, así como las mutaciones que se producen por el cambio de las circunstancias históricas en la forma en que esa sociedad se piensa a sí misma.

Pare ello partiré de un film de 1932 que puso en escena la odisea de un soldado que, a su retorno de la I Guerra Mundial, no encontró en su país la acogida que parecían merecer los jóvenes que dejaron en las trincheras europeas lo mejor de su juventud. *Soy un fugitivo* (I am a Fugitive from A Chain Gang; Mervyn LeRoy) cuenta la historia real de un joven (Paul Muni) al que una serie de contingencias sociales (insolidaridad familiar, falta de perspectivas vitales, desempleo, hambre) acaban arrojando al infierno de los presidios y, finalmente, a una fuga interminable. Hasta que, cuando la película termina y el protagonista emprende de nuevo esa huida para la que no parece haber fin, solo podrá contestar a la pregunta angustiada de su amada (“¿Cómo vives?”) con un escueto “Robo”. El robo como única forma de supervivencia en una sociedad injusta. El último e inolvidable plano de la película muestra a Allen sumergiéndose, aterrado, en una oscuridad que resume el juicio que sus autores vierten sobre la sociedad americana [foto 1].

Apenas doce años después la oscuridad nos devuelve a otro personaje a quien el sueño americano va a mostrar su cara menos amable en el arranque de un pequeño film de serie B llamado *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945) [foto 2]. Al Roberts (interpretado por Tom Neal), es un joven pianista que sueña con tocar música clásica en

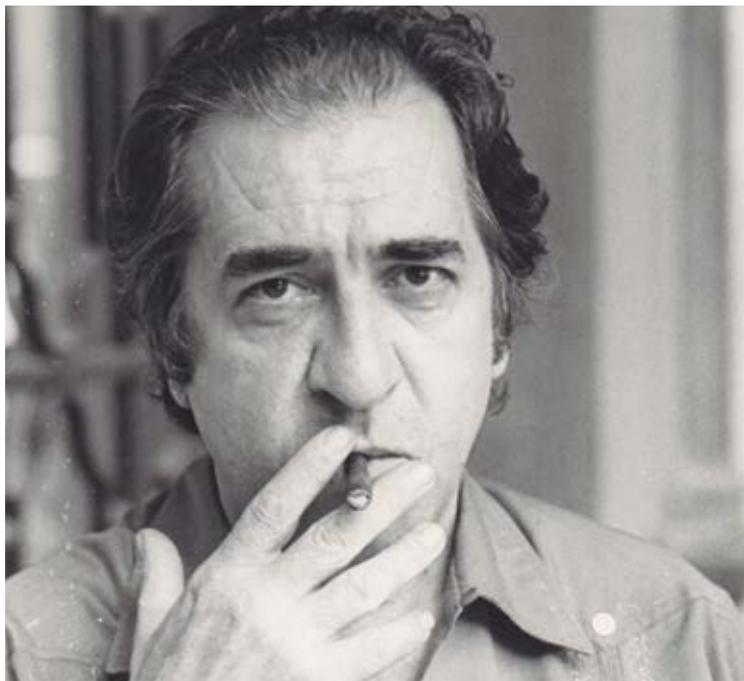
el Carnegie Hall, pero malgasta su talento en un garito del Riverside neoyorquino. Cuando decide seguir a su amada hasta Los Ángeles para buscar una oportunidad, ese viaje, que remeda el que millones de pioneros hicieron en la misma dirección, le va a sumergir en una pesadilla de la que no encontrará salida. Si la película de LeRoy se anclaba firmemente en un caso real, aquí estaremos de lleno en la ficción. Pero que nadie se llame a engaño: en un momento de su soliloquio que acompaña *over* las imágenes de su peripecia de autoestopista, le escucharemos decir “*Si esto fuera una ficción...*”. Para entonces Al ya habrá tenido dos encuentros azarosos relacionados entre sí, con un jugador de fortuna y con una mujer llamada Vera (creación memorable de Ann Savage) a la que definirá de esta manera: “*Una belleza que casi asusta por ser tan real*”. Y es que a diferencia de tantas *femmes fatales* del noir (aceptemos que *Detour* pertenece a este género) lo más reseñable de Vera no es su capacidad de seducir al macho sino de esclavizarlo, de hacer valer su ostensible vulgaridad (“*Seré la primera en usar el baño*”), sus modales de chica de pueblo sin nada que perder, su



férrea voluntad de imponerse para salir adelante en un mundo hostil que no le ha concedido ni le va a conceder ninguna oportunidad en una vida que se presenta corta. Diríamos que *Detour* es la primera película de la posguerra en mostrar una mujer de verdad, entendiendo por tal aquella que quiere su parte del pastel (aun a sabiendas de que está envenenado) y lo quiere ya.

Mientras tanto, Al se verá inmerso en dos muertes accidentales, una de las cuales (precisamente la de Vera) permitirá al cineasta mostrar el desplazamiento que el cine americano ha sufrido tras la recién concluida Segunda Guerra Mundial. Ante el joven, causante involuntario de la muerte de la mujer, el mundo se descompone. Las imágenes del film se desenfocan, la realidad se diluye en formas abstractas a las que no podemos devolver su sentido. El mal ya no está en el exterior social, en un sistema que quizá pueda ser reformado. El mal habita en nuestro interior. Así lo explicitará la voz de Al en el plano que cierra *Detour*: “*Lo sé (...). Sí, el destino o cualquier fuerza misteriosa puede poner su dedo sobre uno sin que exista una buena razón para ello*”. ▲

En esta nueva entrega de la serie dedicada a poner en valor el trabajo de algunos de los más importantes críticos e historiadores cinematográficos, le llega el turno al magisterio del gran Lino Micciché: una figura fundamental de la crítica, el análisis filmico, la historiografía y la programación durante toda la segunda mitad del siglo XX. Sus estudios sobre el cine italiano, sobre el Neorrealismo y sobre cineastas fundamentales de la Modernidad nos señalan un camino de rigor metodológico que tiene mucho que enseñarnos.



Lino MICCICHÉ

CRÍTICA E HISTORIA

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE

Si asumimos la tradicional división entre el ‘hecho cinematográfico’ y el ‘hecho fílmico’, podemos deducir las variantes del discurso que tienen como objeto de atención bien sea el Cine, bien los filmes. Esos discursos se dividen a pares entre ambos ‘hechos’: el teórico y el historiográfico, referidos al Cine; el analítico y el crítico, en relación a cada film, o a conjuntos de ellos; y esa diversidad ampara cierta especialización, radical para muchos. Así parecería que el historiador o el teórico se inscriben en una tradición solo circunstancialmente atenta a las propias películas; en el primer caso, con especial incidencia del contexto fílmico y, en el segundo, más cercano a los paradigmas de pensamiento en curso. Por su parte, el analista parecería estrictamente centrado en el texto fílmico, más o menos descontextualizado, mientras que el crítico se supone el ser más libre ante los filmes, más o menos sujeto a su valoración, pero con un amplio margen para la subjetividad, reflejada en su dimensión literaria, sea creativa o ensayística (y por tanto estilística). Es esta una más aparente que real separación de funciones que se vio potenciada cuando, salvo la crítica, las otras tres se infiltraron en el ámbito universitario, creando una aureola académica muchas veces despreciada desde la perspectiva del crítico o cronista ‘puro’ (y viceversa).

¿Por qué esta introducción al aproximarnos a uno de los grandes exponentes de la cultura cinematográfica italiana? Precisamente porque lo más característico de Lino Micciché (Caltanissetta, 31/07/1934; Roma, 01/07/2004) es la conjunción de las cuatro variantes discursivas mencionadas. Él fue tanto crítico como historiador, teórico como analista... y mucho más. Vayamos, pues, por partes para presentar a alguien olvidado o casi desconocido en nuestro ámbito, mucho más fascinado este por las pompas de jabón de cierta crítica francesa o anglosajona. En verdad



la trayectoria de nuestro protagonista es ejemplar, no solo en el sentido de su relevancia en el marco del cine italiano (y como veremos en el internacional), sino también como modelo de lo que años más tarde ha sido la evolución de la mayor parte de aquellos que arrancaron a través del ejercicio crítico.

Desde mediados de los años cincuenta, Micciché se inició en la labor crítica más tradicional, tras haberse licenciado en Ciencias Políticas; en las décadas sucesivas escribió en publicaciones periódicas como *Il Nuovo Corriere*, *Bianco e Nero*, *Cinemasessanta* (como miembro del comité de dirección), *Cinema & Cinema*, *Cinecritica* (como su director tras su fundación en 1978) y *La Scena e lo schermo*, sin mencionar otras intervenciones más puntuales en varias publicaciones. A eso añadamos cerca de treinta años de ejercicio en las páginas cinematográficas del diario *Avanti!*, portavoz del PSI (Partido Socialista Italiano); por tanto, su acreditación en el ámbito de la crítica de estrenos es indudable, creando opinión sobre el devenir del cine, especialmente el italiano. Una acreditación reconocida por su condición de presidente del Sindacato Nazionale dei Critici Cinematografici (SNCCI) y de la

FIPRESCI, que le permitieron introducir la ‘Semana de la Crítica’ en la Mostra veneciana a partir de 1984.

Pero la dedicación a la labor crítica se alió en su caso con un creciente interés historiográfico, originando unos trabajos que abarcan prácticamente la totalidad del cine sonoro italiano, desde el cine bajo el fascismo, hasta el final de siglo. Algunas de sus aportaciones –como autor, promotor o coordinador– han sido básicas en el campo historiográfico¹, especialmente en relación al Neorrealismo y a los ‘nuevos cines’ de los años sesenta. Ahora bien, ➔

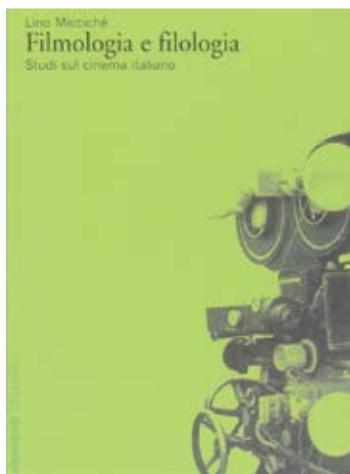
(1) No podemos dejar de mencionar la serie de libros firmados o coordinados por Micciché y editados por Marsilio: *Il Neorealismo cinematografico italiano* (a partir de las actas del decisivo congreso realizado en Pésaro en 1974, por cierto traducido al español por la valenciana Mostra de Cinema del Mediterrani); *Il Nuovo Cinema degli anni '60*; *Cinema italiano. Gli anni '60* (ed. Española: *El cine italiano de los años sesenta*; Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1989); *Cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969-78* (integrado por las sucesivas críticas realizadas durante la década); *Il cinema del riflusso. Film e cineasta degli anni '70*; *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*; etc.

Historia(s) del cine

esas miradas al pasado son ajenas a la nostalgia (“Tengo el culto a la memoria; difiero de las sociedades desmemoriadas, estoy convencido en que conocer el pasado es el necesario viático para entender el presente, pero no cultivo la nostalgia”); se apoyaron de una parte en el concepto de ‘crítica histórica’ y, de otra, en el desarrollo del análisis textual.

Micciché asume que la revisión histórica no es ajena al empeño crítico²

cuando el historiador selecciona las películas que prioriza en su aproximación a un período acotado en el pasado, aunque este nunca sea inerte respecto al presente. Por ejemplo, al comprender el Neorrealismo como punto de partida no ya de los ‘nuevos cines’, sino de la modernidad cinematográfica (o del fin del clasicismo, si queremos decirlo de otra manera) tal como años después planteará Gilles Deleuze; de la misma manera que rechazó la negación absoluta que, la crítica primero y la historiografía después, venían haciendo del cine del período fascista, al deslindar el valor e interés de los textos filmicos de las circunstancias de un contexto claramente determinista. Pensemos por un momento en una operación posterior parecida, como la efectuada por algunos de los mejores historia-



dores españoles actuales (caso de Julio Pérez Perucha, Santos Zunzunegui, José Luis Castro de Paz, etc.) respecto al cine español de los años cuarenta: ¿caso la revisión historiográfica no se apoya en una nueva valoración crítica?

O incluso al revés, ¿no es la revisión de las películas desde una nueva óptica la que conduce a la renovación historiográfica? En definitiva, el autor de *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema* (donde, junto a Antonioni, Visconti o De Sica aborda también la obra de Ozu, Buñuel, Bresson, Rocha o Angelopoulos) ejemplifica esa conexión entre crítica e historiografía que acompaña la progresiva incursión académica de numerosos críticos, algo que el propio Micciché experimentó cuando en 1973 comenzó a dar clases en la Universidad de Trieste, proseguidas luego en Siena, Paris-Sorbonne y Roma Tre, donde impulsaría la creación de su DAMS, y en sus cuatro años al frente del Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), entre 1998 y 2002, donde impulsó un importante incremento de

sus archivos (en un 30%) y la restauración de más de 200 títulos.

La antedicha revisión historiográfica no solo se apoyó en el desarrollo de esa ‘crítica histórica’, sino en las posibilidades del análisis filmico a partir de la dimensión textual del film. El abandono de la subordinación ideológica, o de cualquier otro tipo, aplicado a esa ‘crítica histórica’ implica una cierta –aunque nunca absoluta– capacidad de descontextualización del film, para aplicarse en la atención al propio texto filmico, algo que ejemplifica su magnífico trabajo sobre la trilogía neorrealista de Visconti, donde el minucioso análisis de *Osessione*, *La terra trema*

y *Bellissima* ocupa las 250 páginas del libro³. Ahora bien, esa labor analítica se ajusta a una concepción expuesta en su tardía *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano* (2002), donde junto a ajustadas reflexiones sobre diversas películas italianas, plantea brevemente cómo cualquier operación analítico-crítica debe sustentarse en un trabajo filológico, capaz de restituir la naturaleza original del texto filmico, semejante al campo literario, no tanto en nombre de cualquier ‘pureza’, sino en la atención hacia las múltiples modificaciones y alteraciones que permite la propia labilidad del material cinematográfico: “La crítica tiene su base, su recta impostación y su preliminar operación en la filología; la filología tiene su punto de llegada, su coronamiento, en la plena comprensión del texto.”

Hasta aquí la labor crítica, historiográfica y analítica escrita de Lino Micciché, pero su labor fue ‘mucho más’ que el amplísimo bagaje ➔

(2) “... Mientras que el crítico-recensor tiene la obligación de la actualidad, el crítico-historiador tiene por su parte la obligación, al menos en principio, de un razonable distanciamiento: la labor del primero se coloca de hecho en la crónica de época de la obra, de su eventual éxito, del peso que virtualmente asume –incluso por efecto de la crítica– en el panorama de conjunción de los discursos ‘actuales’; la actividad del segundo se coloca en una perspectiva histórica, válida no virtual sino efectivamente el peso de la obra, la remite al Zeitgeist del que forma parte cuando los fenómenos generales son interpretables por ya concluidos o encaminados a conclusiones, o cuando menos caracterizados por una menor incandescencia.”

(3) *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venecia, 1990.

CURSO ONLINE

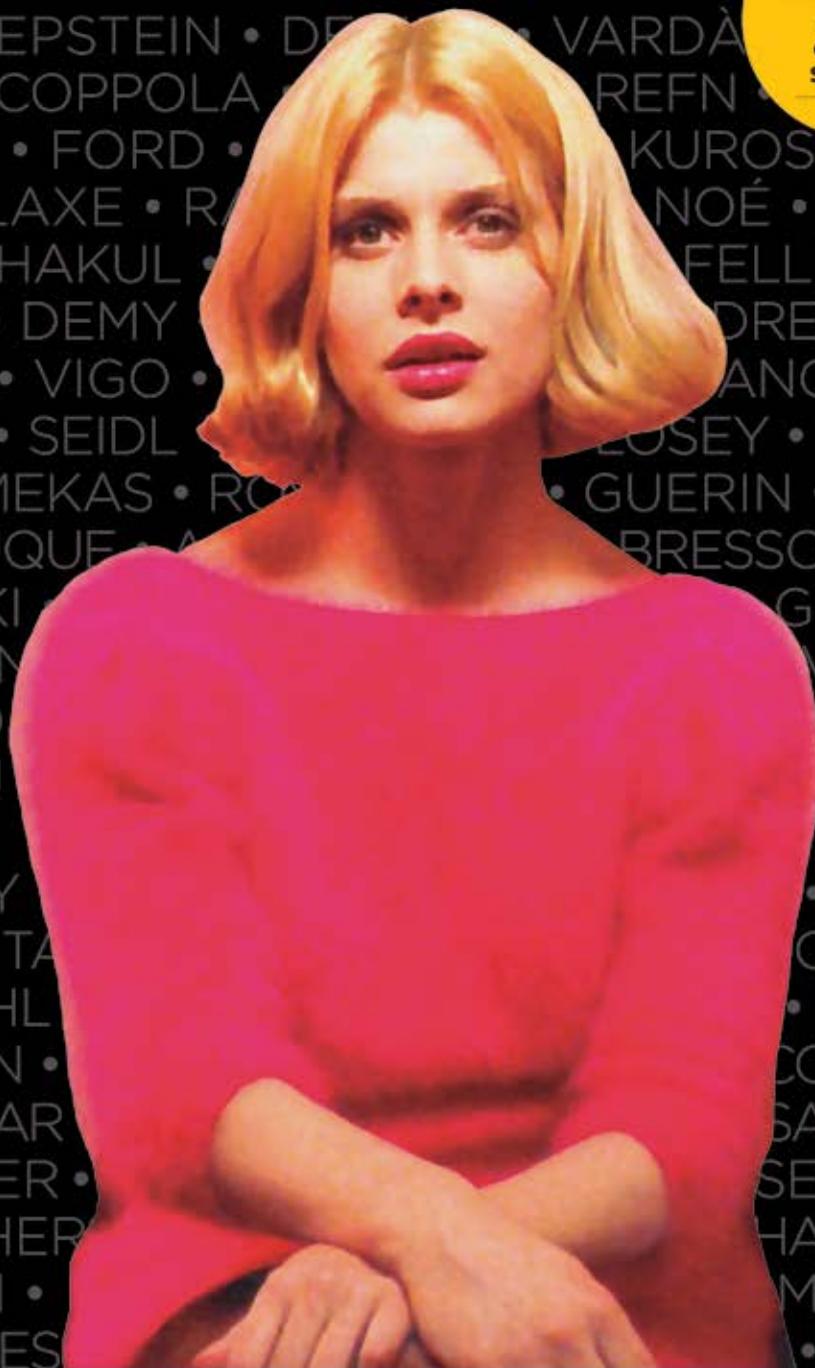
CINE DE AUTOR Y EXPERIMENTAL

PROFESORADO
JAVIER URRUTIA
ANDRÉS DUQUE
MIREIA INIESTA
ADRIÁN SILVESTRE
ADRIÀ NARANJO

IMPARTICIÓN A DISTANCIA (ONLINE)
PLATAFORMA MEET

INCLUYE
SUSCRIPCIÓN A

FILMIN
CAIMÁN
SOLARIS



educa tu mirada
escuela de cine

www.educatumirada.com

colaboran

caimán
cuademosocine

FILMIN S
SOLARIS

Historia(s) del cine

escrito que nos ha legado. No me refiero aquí a sus incursiones en la realización cinematográfica, sea en los ignotos cortometrajes realizados en sus comienzos⁴, sea en su codirección –junto a Lino del Fra y Cecilia Mangini– del montaje documental *All'armi, siam fascisti!* (1962), sea en su participación en *I misteri di Roma* (1963), promovido por Zavattini y con participación de dieciséis realizadores, o en algunas emisiones televisivas sobre Roberto Rossellini

o Michelangelo Antonioni. Me refiero a otra forma de ejercer la crítica, en la medida en que un trabajo de selección de películas implica siempre una perspectiva crítica; y cuando esa labor se desarrolló al frente de un acontecimiento tan relevante como la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema que él fundó –junto a Bruno Torri– en Pésaro, entre el 29 de mayo y el 6 de junio de 1965 y que en alguna forma dirigió hasta 1989, estamos ante palabras mayores⁵.

Esta nueva modalidad de ‘festival’ de cine se situó muy distante de certámenes como Cannes, Venecia, Berlín o San Sebastián, no solo porque tras las convulsiones de mayo del 68 renunciase a los premios, sino por dos motivos básicos: su carácter impulsor de los ‘nuevos cines’ de los años sesenta, según un espíritu mantenido a lo largo de toda su posterior trayectoria, y su desdoblamiento entre el seguimiento de la más innovadora actualidad, como promotora de cineastas, tendencias y focos nacionales novedosos o desconocidos en Europa, y como espacio de revisión historiográfica



y reflexión teórica. Resulta evidente que la apertura

hacia los nuevos cines socialistas, el nuevo cine alemán o el *Cinema Novo* brasileño, de actualidad en las primeras ediciones, abrieron el camino para posteriores lanzamientos de cinematografías tan desconocidas como importantes, sean latinoamericanas, asiáticas o africanas. Y todo ello acompañado por el interés hacia cineastas al margen de los circuitos reconocidos, como los vanguardistas estadounidenses. Así, el empeño de Micciché se sitúa en una precritica; es decir, ofreciendo a la crítica el acceso a títulos y cineastas que en cada momento han significado la renovación cinematográfica.

Al mismo tiempo, la alianza entre la crítica de lo inmediato, la reflexión teórica y la revisión historiográfica volvieron a demostrarse en el devenir de la Mostra. Comenzando por lo ‘Encuentros’ que acompañaban a los ciclos de películas (por ejemplo, en el caso del cine latinoamericano en 1968, encabezado por el estreno de *La hora*

de los hornos) y siguiendo por los básicos simposios organizados en sus tres primeros años: ‘La crítica e il nuevo cinema’ (1965), ‘Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico’ (1966) y ‘Linguaggio e ideología del film’ (1967), en los cuales participaron figuras tan notables como Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Galvano Della Volpe, Emilio Garroni, Pio Baldelli, Glauber Rocha

o Julio García Espinosa⁶. Más adelante, la Mostra desarrolló una amplia labor editorial y el abordaje de ciclos monográficos y encuentros de carácter tanto de actualidad como historiográficos. Recordemos las grandes retrospectivas dedicadas al Neorrealismo (1974), a la España que vivía en plena Transición política (1977) o al cine chino (1978).

Tal vez al recordar a Lino Micciché no nos podemos centrar en malabarismos estilísticos, brillantes subjetivismos, excentricidades cinéfilas o dependencias de la última moda y del gusto por el malditismo. Apostamos por la solidez de su juicio crítico, en relación a lo ‘actual’ en cada momento, a su capacidad de ‘crear’ actualidad mediante su labor como programador, a su manera de revisar la historia desde un espíritu siempre crítico, a su intensidad analítica capaz de manejar los instrumentos pertinentes, pero sin subordinarse a cualquier tendencia teórica o a su carácter muchas veces provocador en el ámbito de la cultura cinematográfica. Eso también puede ser un ejemplo. ▲

(4) Al parecer algunos títulos son: *I maggioriati*, *Nuddu pensa a nostri*, *Inchiesta a Carbonia* y *La barca*.

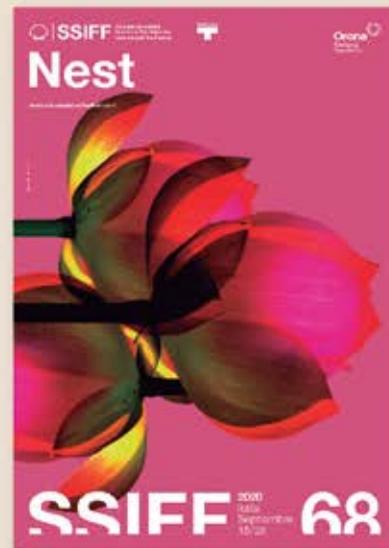
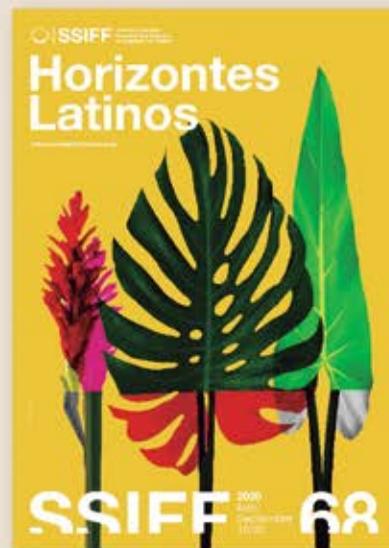
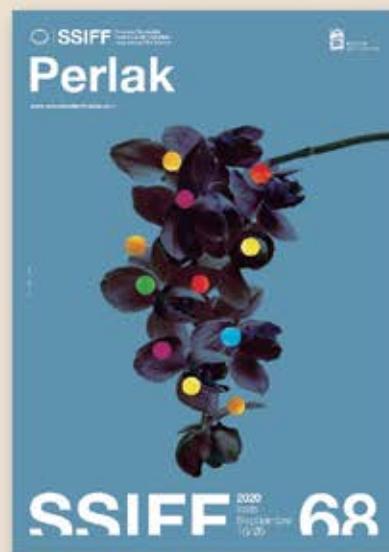
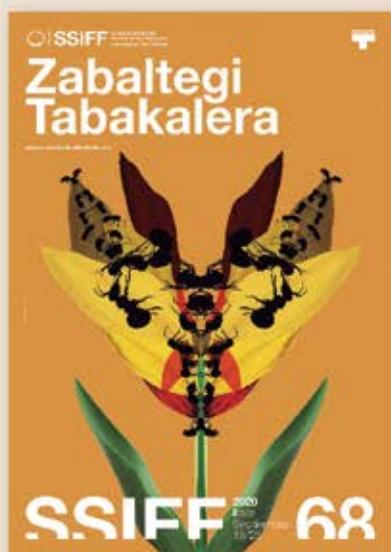
(5) Tras la senda de Pésaro llegarían después Bérghamo, Turín, Edimburgo, Rotterdam, Locarno, Porretta Terme, etc.

(6) Una parte de las comunicaciones presentadas en Pésaro fueron doblemente editadas en España: *Comunicación I: Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón ed., Madrid, 1969; y *Problemas del nuevo cine*, Alianza ed., Madrid, 1971. Este último viene acompañado por un extenso y muy interesante prólogo de Manuel Pérez Estremera ejerciendo de compilador de los textos.



Donostia Zinemaldia Festival de San Sebastián International Film Festival

www.sansebastianfestival.com



SSIFF

2020
Iraila
Septiembre
18/26

68

La feliz recuperación del Festival de Málaga, tras la obligada suspensión a la que se vio abocado en marzo, ha permitido celebrar finalmente con cautela y seguridad –y esto ha sido ya en sí mismo su gran triunfo– un cita imprescindible para el cine español.



Las niñas (Pilar Palomero): Biznaga de Oro

SÍ, SE PUDO

ENRIC ALBERO

La vida antes que el cine. La 23ª edición del Festival de Málaga, postergada por la virulenta infiltración del coronavirus, supuso la reanudación de los grandes eventos culturales asociados al cine, frenados por el alud pandémico que empezó a extenderse el pasado mes de marzo. Las medidas de control sanitarias impuestas desde la organización que dirige Juan Antonio Vigar y su impecable ejecución por parte de los empleados del festival ayudaron a fabricar una confortable sensación de seguridad quebrada únicamente por algunos comportamientos propios de esa tipología de personas que pide a gritos la creación de una policía individual, como si sin la vigilancia de un agente no fueran capaces de ocupar la butaca que, por prevención y no por gusto, se les ha asignado o como si no hubieran asistido a la escuela el día que explicaron el sistema métrico decimal.

Uso obligatorio de la mascarilla, tomas de temperatura previo paso a cualquier sala (de cine o no), entradas personalizadas para tener censados a los asistentes (acreditados incluidos), dispensadores de gel hidroalcohólico en los puntos de acceso a los recintos cerrados también de uso obligatorio, protocolos de salida, suspensión de actos susceptibles de convocar multitudes, reducción de la programación para ampliar el tiempo entre sesiones y permitir la correcta desinfección de las instalaciones, supresión de cualquier tipo de documento en papel así como de catálogos y libros, y un largo etcétera de disposiciones destinadas a atajar

cualquier posible contagio. Pese a lo delicado de la situación y a los mandatos sanitarios, el público de la ciudad respondió hasta completar, casi en cada pase, el aforo máximo permitido por las autoridades. Finalmente, sí, se pudo; es decir, se puede.

No obstante, las consecuencias de la andanada vírica sí tuvieron repercusión sobre la programación. El obligado receso de cinco meses que se produjo entre las fechas inicialmente previstas para la celebración del festival (del 13 al 22 de marzo) y en las que, finalmente, ha podido llevarse a cabo (del 21 al 30 de agosto), provocó la salida de la Sección Oficial de títulos como *Orígenes secretos* (David Galán, 2020), *Uno para todos* (David Ilundain, 2020), *Hogar* (Álex Pastor & David Pastor, 2020) o la cinta uruguaya *Alelí* (Leticia Jorge, 2019). Sin apenas margen de maniobra, con un reducido catálogo de obras seleccionables y con las distribuidoras cambiando sus estrate- ➔

gias en función de los acontecimientos, el comité de programación completó su parrilla con la inclusión de tres filmes que, en parte, ayudan a detectar ciertas tendencias del cine industrial/comercial español no precisamente halagüeñas. Lo aparatoso de *Hasta el cielo* (Daniel Calparsoro, 2020), con un arranque con reminiscencias del cine quinqué que se desvirtúa cuando trata de convertirse en un remedo de *Ocean's Eleven* (Steven Soderbergh, 2001) y la saga *Fast & Furious*, o la previsibilidad e inconsistencia de *Black Beach* (Esteban Crespo, 2020) ejemplifican el mal estado que atraviesa el *thriller* nacional, causado principalmente por la endeblez de unos guiones que parecen no estar sometidos a ningún tipo de escrutinio; una ausencia de vigilancia perceptible en obras que van desde *El desconocido* a *El silencio del pantano*, pasando por *Toro*, *Quien a hierro mata*, las creaciones de Oriol Paulo e incluso *Que Dios nos perdone*. Lo único rescatable de estos dos *acti-ner* son las vibrantes interpretaciones de Candela Peña –cuyo estado de gracia quedó confirmado por su apabullante trabajo en *La boda de Rosa* (premio especial del jurado; crítica en la página 74)– y Carolina Yuste, cuyos ecos resuenan en las actuaciones de Clara Lago en *Crónica de una tormenta* (Mariana Barassi, 2020) y Kiti Manver en la premiada por el público *El inconveniente* (Bernabé Rico, 2020), acartonadas traslaciones fílmicas de sendas obras teatrales que sobreviven gracias al talento y esfuerzo de estas dos actrices. Manver, además, compartió la Biznaga de Plata a la mejor interpretación femenina con la brasileña Regina Casé por su papel en *Tres veranos* (Sandra Kogut, 2019). Otro tanto sucede en *Un mundo normal* (Achero Mañas, 2020), salvaguardada por la presencia de la incombustible Magüi Mira hasta que la conversión de la muerte de su personaje en el resorte que activa la peripecia iniciada por su hijo y su nieta, legatarios de un cadáver que han de lanzar al mar de acuerdo con las últimas voluntades de la finada, desarbola esta película arbitraria, todo un álbum de perplejidades. Más consistente, pero igualmente

plagada de irregularidades, es *A este lado del mundo* (David Trueba, 2020) indagación sobre las consecuencias de la inmigración con menos *punch* que algunas de las columnas de opinión que regularmente firma su autor. La escasa entidad del protagonista, un ingeniero enviado a Melilla para diseñar la remodelación de la valla que nos separa de Marruecos y la nula aportación de algunos personajes (su antecesor), contrastan con las complejas disyuntivas morales que encierra la guardia civil brillantemente encarnada por Anna Alarcón.

La línea argumental utilizada para ordenar la presente crónica, en la que el acto heroico que supone organizar un festival en mitad de una pandemia y los contratiempos derivados se mezcla con la identificación de tendencias,

sacrifica la preeminencia informativa e incurre en una pequeña crueldad al anteponer lo prescindible a lo valioso. Presentadas las disculpas, apuntemos que el prestigio del cine español tuvo sus defensores en la incontestable *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020) –Biznaga de Oro a la mejor película española– y en *Los europeos* (Víctor García León, 2020), las dos ampliamente comentadas en otras páginas de este número [páginas 62 y 68 respectivamente], y, en menor medida, en *La boda de Rosa* (Icíar Bollaín, 2020). Se ahonda así en una divergencia que empezó a manifestarse desde el momento en el que el certamen amplió su ventana geográfica y dejó que el aire latinoamericano ventilase sus apartados competitivos. De los quince títulos que conformaron la Sección Oficial, seis procedían ➔

DOCUMENTALES: DIVERSIDAD Y RIGOR

La Sección Oficial de Largometraje Documental del festival de Málaga puso de manifiesto que el eclecticismo no está reñido con el rigor, que explorar las producciones del año y tratar de encender los ojos del público con aproximaciones al formato tan distintas como *El secreto del doctor Grinberg* (Ida Cuéllar) o *Mirador* (Antón Terni) no implica un descenso cualitativo. El máximo galardón de la competición recayó en *Partida* (Caco Ciocler), ejercicio metalingüístico en el que el viaje que emprende un equipo de producción desde Brasil hasta Uruguay tras la victoria electoral de Bolsonaro es un pretexto para profundizar, sin renunciar a la emoción, en las complejidades políticas que atraviesan este momento convulso. *A media voz* (Heidi Hassan & Patricia Pérez), premio a la mejor dirección, hace de la compulsión por filmar una necesidad fisiológica, el único acto posible para hacer frente a la adversidad y reconstruir una amistad perdida, un trabajo que junto con esa filigrana de la edición que es *Sanmao: la novia del desierto* (Marta Arribas & Ana Pérez de la Fuente) y la pun-

zante metonimia que a propósito de su país plantea *Érase una vez en Venezuela*, *Congo Mirador* (Anabel Rodríguez Ríos), constituyeron las cimas de esta impecable edición.

Cabe no olvidar que la sección lleva años siendo un escaparate para jóvenes talentos: las presentaciones de *Salir de aquí* (Jiménez, Vidal, Aguilar & Pérez) o *La mami* (Laura Herrero Garvín), salidas, respectivamente, de la ECAM y de la Pompeu Fabra, afianzaron una tendencia refrendada con los premios de dirección y actuación que *Les dues nits d'ahir* (Pau Cruanyes & Gerard Vidal), una *road movie* de corte existencial que expone las cicatrices causadas por la pérdida surgida también de la Pompeu, se llevó en ZonaZine. E. A.



Partida (C. Ciocler): Biznaga de Plata

Descubriendo a...

MARCO FERRERI

LOS LUNES DE SEPTIEMBRE A LAS 22.00

- DILLINGER HA MUERTO
- LA GRAN COMILONA
- HISTORIA DE PIERA
- EL FUTURO ES MUJER



8madrid TV
nuestrocine

Consulta toda la programación en 8madrid.tv





El diablo entre las piernas (A. Ripstein)

de fuera de nuestras fronteras y salvo *Malpaso* (Héctor Valdez, 2019), una mirada preciosista sobre un entorno mísero y hostil situado en la frontera entre la República Dominicana y Haití, a la que le falta mordiente para elevarse como retrato del lumpen de tan inhóspita zona; y *El silencio del cazador* (Martín Desalvo, 2019), duelo 'testosterónico' con ramalazos de *western* ambientado en Misiones, que les valió a Alberto Ammann y Pablo Echarri el galardón *ex aequo* a la mejor interpretación masculina; el resto de películas podría haberse colgado alguno de los laureles del palmarés sin prender la chispa del desacuerdo.

Mención especial merece *El diablo entre las piernas* (Arturo Ripstein, 2019), Biznaga de Plata a la mejor dirección, sórdida lucha entre una pareja de septuagenarios en la que la implacabilidad del autor de *Profundo carmesí* (1996) viene dada por el encadenado de planos secuencia, por una milimétrica escenografía barroca (¡qué iluminación y qué diseño de interiores!) y por una complejísima dramaturgia —obra de Paz Alicia Garcíadiego— sobre las relaciones de dominación conyugales y extramaritales. Se le pueden achacar algunos problemas (repetición de situaciones que derivan en un exceso de metraje o el escaso recorrido del personaje de la asistenta), pero no hubo otra película en todo el festival en la que la maestría de su artífice fuera tan evidente, hasta el punto de transmitir esa sensación de que alguien nos está imponiendo su visión del mundo sin negarnos nuestra libertad como espectadores (la película es una fuente inagotable de debate, y las justificadísimas decisiones que toman los personajes implican un sinfín de lecturas incómodas cuando no ciertamente dolorosas).

Fue, sin embargo, el retrato de otra relación entre heterodoxa y enfermiza el que se llevó la Biznaga de Oro a la mejor película latinoamericana. En *Blanco de verano* (Rodrigo Ruíz Patterson, 2020), Rodrigo (Adrián Ross) asiste a la quiebra de los estrechísimos vínculos emocionales que le

atan a su madre, toda vez que ella inicia un romance con un hombre al que solo cabe aplicarle el calificativo de bueno (Fabián Corres se llevó el premio al mejor actor de reparto por este papel). Con la llegada de Fernando se inicia un desplazamiento en el que el espacio funciona como metáfora de los afectos: Rodrigo contemplará la mudanza de Fernando al hogar familiar desde el techo, límite último de la casa y antesala de la huida hacia una autocaravana abandonada cuya rehabilitación no puede leerse sino como un intento de reforma existencial, de búsqueda de un espacio propio lejos de la madre. Una película rigurosa y dura que, en ningún caso, busca explicaciones a los enigmas de la adolescencia.

Los filmes ultramarinos a concurso desprendieron un halo de conocimiento de las realidades y los temas abordados del que apenas hubo rastro en la mayoría de unas producciones españolas que parecen estar escritas de oídas. *Piola* (Luis Alejandro Pérez, 2019) posee una estructura de historias cruzadas que no aspira a la cuadratura del círculo y deja cabos sueltos como admitiendo que la vida es más grande que el cine y que hay cosas que escapan a nuestro control, un andamiaje consecuente con una propuesta en la que la captura de un ambiente (el barrio de Quilicura, con sus familias de clase baja, sus floreciente escena *hip-hop* y esos repentinos brotes violentos) está por encima de una crítica social que solo aparece como corolario de esa aproximación humanista a un entorno que el autor lleva metido en las venas. Aunque en un tono muy distinto, engañosamente próximo a la comedia ligera, la ya mencionada *Tres veranos* relata en forma de tríptico el descalabro sufrido por Brasil en los últimos años. Las celebraciones navideñas correspondientes a 2015, 2016 y 2017 que se organizan en la casa de

una familia adinerada son el escenario elegido para armar esta crónica de un desastre desde el punto de vista de los criados, comandados por Madá (Regina Casé), la ama de llaves. La conquista de las estancias propias de los 'señores' por parte del servicio, la sutil introducción de los desmanes cometidos por las élites del país y el optimismo que emana de las soluciones que el personal asistencial encuentra para sobrevivir sin abandonar la mansión valen como ejemplos de la lucidez de Sandra Kogut.

Con un panorama marcado por esos desequilibrios, la edición 2020 del Festival de Málaga tiene algo de oportunidad perdida, sobre todo si se repara en tres películas presentes en la sección ZonaZine que podrían haber ayudado a elevar el nivel de la ciclotímica competencia principal. La inclusión en la Sección Oficial de títulos como *Lúa vermella* (Lois Patiño, 2020) —mejor película española— o de *En medio del laberinto* (Salomón Pérez, 2019), un *coming of age* tan sencillo como luminoso que muestra una parte de Perú apenas vista en el cine contemporáneo y que utiliza el formato con rigor extremo; o como *La botera* (Sabrina Blanco, 2019) —mejor película latinoamericana y premio a la mejor actriz para Nicole Rivadero—, el viaje iniciático de una joven de catorce años que tiene que abrirse paso en un suburbio tan asfixiante como su puesta en escena, hubieran supuesto un ligero golpe de timón hacia corrientes menos exploradas. Se percibe cierto temor a desamarrarse de un noray asociado a un clasicismo mal entendido (a presentar demasiadas películas 'fáciles' de leer), hecho que denota una concepción muy rígida del público, y esos tres proyectos —quizá excesivamente innovadores para el rumbo fijado por la dirección— hubieran podido abrir el horizonte de posibilidades de un festival que ha demostrado una furibunda capacidad de crecimiento que, sin embargo, no se ha visto reflejada en un proceso de selección que permanece cerrado a otras maneras de entender el fenómeno cinematográfico. Una lástima. ▲



Knight of Cups

JAIME PENA

Danzas para la música del tiempo

***Knight of Cups* y *Song to Song*, de Terrence Malick**

De una forma u otra, las cuatro películas que Terrence Malick rueda después de *El árbol de la vida* (2011) pueden entenderse como derivaciones de aquella. Está muy claro en el caso de *Voyage of Time: Life's Journey* (2016), una extensión del episodio del origen del universo en *El árbol...*, pero también pueden rastrearse las huellas del que protagonizaba Sean Penn, el más afectado por la extrema labor de poda que constituyen todos los montajes de Malick. Si esas breves escenas de Penn deambulando por edificios de cristal y lujosas casas constituían el primer acercamiento del cineasta al mundo contemporáneo, en *To the Wonder* (2012), *Knight of Cups* (2015) y *Song to Song* (2017) reincidirá en él, hasta que

con *Vida oculta* (2019) vuelva al pasado, al tiempo que culminaba una década muy prolífica (seis largometrajes frente a los cuatro que había rodado en los cuatro decenios anteriores).

Más que eso, a partir de *El árbol de la vida* Malick parece desentenderse de la narración abrazando estructuras más abstractas, o musicales, si se quiere. Sucedió en *To the Wonder*, una película cuya narración Malick destruye en el mon-

taje; y alcanza su cénit en *Knight of Cups*, rodada sin guion y, por consiguiente, la que menos sufre los desequilibrios entre las partes más narrativas y las derivas paisajísticas y abstractas de algunas de sus películas anteriores, y que tanto molestaban a los nostálgicos del Malick más clasicista (el de *Malas tierras*, de 1973, y para de contar). En *Knight of Cups* no hay un relato propiamente dicho, apenas un personaje, Rick (Christian Bale), y el trasfondo de una ciudad, Los Ángeles. Rick es un guionista que, por lo que podemos intuir, vive algo atormentado tanto su vida profesional como la sentimental, pasando por la familiar. Lo sabemos por los retazos que la película nos muestra (los “fragmentos y partes de un hombre” de los que habla una voz al comienzo), pero no existe →

Knight of Cups

EE UU, 2015

Dirección: Terrence Malick

Intérpretes: Christian Bale, Brian Dennehy, Cate Blanchett, Natalie Portman

Distribución: Avalon

Estreno: 18 de septiembre



Song to Song

un verdadero hilo dramático. En su mayoría se trata de momentos de introspección, de escenas entrecortadas e improvisadas en las que la sincronía entre las imágenes y los diálogos es siempre la excepción, todo amalgamado por una polifonía de voces y piezas musicales. Al fondo está la ciudad de Los Ángeles, que siempre parece atraer la atención de la cámara de Emmanuel Lubezki, desviándose de los personajes y filmando a veces lo más anecdótico, con un estilo cercano al documental, como si *Knight of Cups* no pretendiese otra cosa que emular las sinfonías urbanas del cine mudo.

Libertad narrativa

Al no estar sometida a la dictadura de los diálogos, ni siquiera de los personajes, la cámara alcanza una libertad insólita en el cine industrial 'narrativo', algo que solo diríamos que estaba al alcance del cine experimental (o del lenguaje publicitario). Algo de todo esto hay en el Malick de esta etapa y en particular en *Knight of Cups*, cuyo perfecto equilibrio y extraordinaria fluidez se alcanzan gracias a una estructura tan simple como orgánica. Distintas cartas del tarot nombran los diferentes capítulos, cada uno centrado en uno de los personajes con los que se va relacionando Rick, ya sean el padre (Brian Dennehy), amigos (la fiesta en casa de Antonio Banderas) o las diferentes mujeres de su vida, relaciones que parecen ocasionales (citando por las actrices: Imogen Poots, Cate Blanchett, Teresa Palmer, con la escapada a Las Vegas) o, quizás, el gran amor de su vida (Natalie Portman). Lo que nunca

Song to Song

EE UU, 2017

Dirección: Terrence Malick

Intérpretes: Ryan Gosling, Rooney Mara, Michael Fassbender, Cate Blanchett

Distribución: Avalon

Estreno: 25 de septiembre

no dejará saber la cinta es el orden cronológico de estas pequeñas historias sin historia. ¿Son recuerdos desordenados o hay una relación causal entre ellas? Las continuas rupturas espacio-temporales que propicia el montaje nos inclinan a considerar más bien la primera opción.

Si *Knight of Cups* está ambientada en el mundo del cine, *Song to Song* lo está en el de la música, ahora ya en Austin, Texas. En el fondo son dos proyectos paralelos, aparentemente rodados uno tras otro en 2012¹. La gran paradoja es que, en última instancia y pese a su tema y escenario, *Song to Song* es una película menos 'musical' que *Knight of Cups*. El *leitmotiv* musical de esta era *Exodus*, de Wojciech Kilar, un tema que propulsa las imágenes y les proporciona una sensación de inminencia, al tiempo que se corresponde con su elemento formal dominante, el *travelling* frontal que se dirige a los personajes, a las ventanas o por esas autopistas que nos llevan hasta el desierto, planos que cumplen la fun-

(1) Las fechas oficiales de ambas películas son muy posteriores, las de su estreno público: 2015 para *Knight of Cups* (Festival de Berlín), y 2017 para *Song to Song* (South By Southwest), por más que entren en contradicción con sus *copyrights*, 2014 y 2015, respectivamente.

ción de un ostinato musical. El *leitmotiv* de *Song to Song* es una pieza orquestal de Zbigniew Preisner, *From the Abyss*, cuya forma de *adagio* apenas encuentra una correspondencia en el montaje. Al contrario, la música en *Song to Song*, en gran parte diegética (los conciertos del Austin City Limits), es mero papel pintado, por más que los personajes sean productores (Cook; Michael Fassbender) o compositores (BV; Ryan Gosling) o intérpretes (Faye; Rooney Mara).

A diferencia de su película gemela, en *Song to Song* los personajes sí importan y tienen cierta entidad. O al menos son sus circunstancias las que conforman su arquitectura dramática: una relación a lo *Jules y Jim* en la que cada uno de los miembros del trío tiene una aventura con otra mujer. Si Gilberto Perez decía que *El árbol de la vida* era un melodrama con muy poco drama (y *Knight of Cups* exacerbaría esa tendencia), *Song to Song* recupera las esencias del melodrama al narrarnos, en una historia de arribismo, los desamores de sus tres protagonistas, su profundo malestar y desencanto vital.

Filmada de nuevo por Lubezki con una cámara en constante movimiento, pero ahora en gran angular, y con un montaje menos abrupto y más atento a los diálogos, por mínimos que sean, la película es de nuevo una sucesión de rostros famosos (el cameo como esqueleto narrativo), desde músicos como Patti Smith, Iggy Pop o Lykke Li, a las mujeres que se relacionan con el trío protagonista: Bérénice Marlohe o unas Cate Blanchett y Natalie Portman cuyos personajes parecen recién salidos de la cinta anterior (en particular el de Portman, ligado en las dos películas a la muerte). Mientras la estructura de *Knight of Cups* tiene algo de bucle o espiral, el arco dramático de *Song to Song* es mucho más lineal, el que nos lleva desde el éxtasis amoroso de los inicios de una relación hasta la redención y vuelta a las esencias del final. Si *Vida oculta* deja claro no tanto el agotamiento de una fórmula como la difícil adecuación entre un drama tradicional y una forma esencialmente antidramática (*El árbol de la vida* fue la excepción, un milagro), *Song to Song* nos alerta de esa contradicción, un callejón sin salida. ▲

Los pliegues

Tenet, de Christopher Nolan

El cine de Christopher Nolan parece una maraña espesa, enredada, inaccesible. Sin embargo, entre el ramaje siempre se atisba un claro. A Nolan le gusta dar vueltas y más vueltas en torno al tiempo, ya sea en relación al tiempo (la furgoneta suspendida en el aire de *Origen*) o a las dimensiones temporales (*Interstellar*). En este sentido, *Tenet* es una nueva muestra de la coherencia rematada de su director, un autor entre los confines del cine más *mainstream*.

Hacia el final de la película, el personaje interpretado por Robert Pattinson le dice al 'Protagonista' (John David Washington) que lo que acaban de vivir es una pinza temporal sobre su vida. La idea de la pinza, o del pliegue, define perfectamente la puesta en escena que Nolan pone en práctica en *Tenet*, y que a su vez había probado ya en *Origen*:

no conoce la tregua, ni las transiciones, pues los personajes se plantan en un lado y otro en un brusco corte.

Apenas corre el aire entre las escenas. Nolan no solo dinamita cualquier posibilidad de narración lineal, sino que también elimina la noción de pausa. En *Tenet*, el pasado, el presente y el futuro conviven todos a la vez, plegados unos sobre otros como los edificios parisinos de *Origen*. Y en esta pila de capas temporales, el tiempo no respira. Se ha comparado *Tenet* con James Bond, quizá por su trabajo en torno a unos arquetipos vaciados; sin embargo, hay algo que recuerda a *Misión Imposible: Fallout*, otra película en la que las transiciones apenas existen.

En *Origen* (un film que a la luz de *Tenet* se confirma como la piedra de toque

de la filmografía de Nolan), Joseph Gordon Levitt desafiaba la gravedad en un pasillo boca abajo, en una escena que reafirmaba la fisicidad del actor y que resultaba eminentemente coreográfica. En *Tenet*, el 'Protagonista' se tiene que adaptar a un mundo en el que el tiempo va al revés que él, generando una sensación de extrañeza. El tiempo percute así en los cuerpos. Pero esta fisicidad convive con el tratado sobre física.

Nolan apuntala el discurso sobre el diálogo, que densifica el poso intelectual de la película. No se trata de algo nuevo: en *Interstellar*, ya había dado rienda suelta a sus aspiraciones de profesor de física por boca del personaje de Matthew McConaughey. *Tenet* se mueve entre el cine de acción, la experimentación estética y la verborrea científica.

El músculo teórico contrasta con la construcción canija de los personajes. En *Tenet*, la *femme fatale* revela un infantilismo egotista, y el villano tiene una agenda parecida a la de un personaje como Thanos u otro más cercano a Nolan como Bane, de *El caballero oscuro: La leyenda renace*. Luego está el llamado 'Protagonista', cuyo deseo es, precisamente, convertirse en personaje principal de la historia que le ha tocado vivir. Esto tampoco es nuevo: mediante sus tratados sobre la magia (*El truco final*), los sueños (*Origen*) o la memoria (*Memento*), Nolan no deja de dar vueltas sobre la construcción de otra dimensión, de otra capa, que bien puede ser la de la ficción.

Conocedor precisamente de los recovecos de las fábulas *mainstream*, se permite en *Tenet* jugar incluso con la serialidad, esa fórmula tan en boga en el cine de Hollywood: hacia el final, todo confluye, como si en apenas una película se pudieran condensar todas las entregas de una misma saga, apiladas mediante un pliegue temporal. ▲

Tenet

EE UU, 2020

Dirección: Christopher Nolan

Intérpretes: Robert Pattinson, John David Washington, Elizabeth Debicki

Distribución: Warner Bros Pictures

En salas





35 MOSTRA DE VALÈNCIA

Cinema del Mediterrani

22 oct. – 1 nov. 2020

#LaNostra

CRISTINA APARICIO

Con voz propia

Las niñas, de Pilar Palomero

CUADERNO CRÍTICO



mirar, así como la elección del formato académico (que potencia la sensación de angustia y asfixia); el nerviosismo de la cámara en mano, reflejo de la inestabilidad que acompaña a la preadolescencia; la absoluta fidelidad al punto de vista, quedando fuera de campo todo lo que Celia no presencia o incluso aquello a lo que no presta atención... Un hermoso ejercicio de síntesis, en definitiva, que sitúa al espectador en la incertidumbre que ella experimenta, sobre todo en su entorno familiar.

Quizá lo más hermoso de este hallazgo que resulta ser *Las niñas* se encuentre en la manera en que la cineasta se compromete con la verosimilitud de su historia, desde la apuesta por el mencionado formato de cuatro tercios (el habitual en los televisores de la época) o el uso de la música diegética como único acompañamiento sonoro. Así, a pesar de los encuadres antropocéntricos, el contexto se filtra, poco a poco, en las imágenes. En ellas conviven elementos propios de la España católica (los crucifijos, la presencia de las religiosas) con aquellos que representan las preocupaciones sociales del momento (que cristalizan aquí en la omnipresente imagen del preservativo), como dos partes de una misma educación: la moral dictada en el aula y el bombardeo sexual televisivo.

“*Como todos los jóvenes / yo vine a llevarme la vida por delante*”. Con las palabras de Gil de Biedma cerraba la realizadora su cortometraje *Horta* (2018). Algo de esta esencia se aprecia en *Las niñas*: en la importancia del presente cuando el futuro no se intuye todavía y en la necesidad de vinculación emocional, de formar parte de una generación pero también de saberse único, distinto. Porque perder la inocencia a veces es el primer indicio de que uno ha encontrado su propia voz. ▲

Gesticular moviendo los labios. Vocalizar exageradamente sin articular ninguna palabra como quien murmura una plegaria.

Así comienza *Las niñas*, con un grupo de alumnas que ensaya una canción para una actuación del colegio. De rostro en rostro, la cámara va registrando el afán de todas ellas por simular la mejor de las interpretaciones: bajo la batuta de la autoridad, es preferible guardar silencio antes que pronunciar una nota disonante.

Hay una contundente fuerza expresiva en el debut en el largometraje de Pilar Palomero, una sólida confianza en la elocuencia de sus imágenes, en la transparencia de sus emociones, en la capacidad del rigor formal para sustentar todo el relato. El lenguaje del film irradia un naturalismo que por momentos recuerda a *Verano 1993*, de Carla Simón, cinta con la que comparte una narrativa sencilla y una depurada puesta en escena,

la naturalidad de las interpretaciones de las niñas (entre el juego y la improvisación) o un exhaustivo cuidado por el detalle que se traduce en una precisa ambientación que, en ambos casos, sitúa el relato a comienzos de los años noventa.

Pero, si bien los ecos del film de Simón resuenan con fuerza, la impronta personal de Pilar Palomero se hace palpable, entre otras cosas, en la precisión con que compone la imagen. Así, las formas quedan en todo momento al servicio del retrato emocional de Celia (una asombrosa Andrea Fandós): la planificación de los encuadres que privilegian su rostro, su pelo y su reveladora forma de

Las niñas

España, 2020

Dirección: Pilar Palomero

Intérpretes: Andrea Fandós, Natalia de Molina, Carlota Gurpegui

Distribución: BTeam Pictures

Estreno: 4 de septiembre

El modo de contar

CRISTINA APARICIO

En la película hay una imagen recurrente: la de los labios que gesticulan sin emitir sonido. ¿Se puede entender *Las niñas* como un relato sobre la importancia de decir, de no callar? Sí... La imagen inicial con el coro es verídica, me ocurrió en mi infancia y me parecía algo muy simbólico, que se relaciona también con mi propio aprendizaje como cineasta: me costó mucho encontrar mi voz porque quería hacer cine pero no sabía de qué manera. Quizá tiene que ver con haber recibido una educación en la que constantemente te mandaban callar. Así que para mí la idea es conseguir que la niña alce la voz.

El tratamiento del sonido va también en esa línea, con un contraste muy acentuado entre el silencio que impera en la casa de Celia y el alboroto de fuera... Quería crear mucho contraste entre cómo nos silenciaban para que no molestáramos (en mis recuerdos del colegio) y las ganas de reír y de gritar cuando nos juntábamos con las amigas. Y también el choque con los silencios que guarda la madre de Celia y que hay en esa casa. Madre e hija se comunican a base de silencios.

Y también prescinde por completo de la música extradiegética... Me daba miedo que una banda sonora extradiegética reforzara demasiado algunas escenas a nivel emocional. Quería que la emoción estuviera exclusivamente en los ojos de las actrices. La propuesta consiste en que toda la música que aparezca en la película surja a partir de un radiocasete, o de lo que escuchan las chicas en la discoteca. Además, en mi generación, era casi un rito iniciático grabar las cintas con tus canciones favoritas, era una manera de abrirte al mundo más allá de tu casa.

Hay decisiones formales muy arriesgadas que tienen que ver con la fidelidad al punto de vista: queda como elipsis o en fuera de campo todo lo que Celia no presencia, o a lo que no presta atención. Concretamente, se excluye a su madre una y otra vez del encuadre... Desde el principio la idea era plantear una cámara que estuviera siempre al servicio de Celia. Que nos acercara mucho a sus emociones. Fue una apuesta que me daba miedo, porque soy consciente de que a veces puede provocar que algunas cosas no se lleguen a entender del todo... pero no me importa, porque se trata de que el espectador pueda sentir esa confusión que siente Celia, y cómo poco a poco ella va entendiendo sin tenerlo del todo claro.

Y con su madre la idea desde el principio era separarlas. Que la madre estuviera casi siempre fuera de foco, en escorzo, como una presencia-ausencia. El formato académico también nos servía para eso: para estar siempre con Celia, aislarla del mundo y sentir esa soledad que ella vive en la película.

El montaje también juega un papel esencial, ya sea por contraste o, de pronto, rompiendo con la planificación predominante para mostrar un largo plano secuencia... El montaje fue un reto muy grande porque rodamos muchísimo material. Muchas veces partíamos de una improvisación, eso sí, muy trabajada y marcada. Y les dábamos mucho espacio a todas para empezar a construir la escena... Pero al final hemos sido muy fieles a lo que había en el guion. La premisa ha sido siempre que todo sirva para estar con Celia, para transmitir cómo se siente, cómo empieza a comprender las cosas. El plano secuencia es precisamente para eso. En él, ella tiene tres estados



de ánimo distintos: súplica, miedo y, finalmente, una ira que no puede contener. Me parecía que para poder contar bien ese proceso necesitaba un plano sin cortes.

Sin ser autobiográfica, la película da la sensación de ser en cierto modo un regreso a su propia infancia... Algo que ya exploraba en el cortometraje *Horta*. No hay nada inventado: todos los elementos que he utilizado son testimonios de gente con la que he hablado o experiencias que viví muy de cerca. Para mí hay un antes y un después de mi viaje a Sarajevo a estudiar con Béla Tarr. Aquella experiencia me ayudó a entender qué tipo de cine quería hacer y qué podía aportar. Y empecé a explorar historias más personales, que me tocan... En *Horta* me expongo totalmente tratando de explorar cómo mi experiencia personal puede ser universal, cómo comunicar eso desde una vivencia íntima. Y eso ha influido mucho en *Las niñas*. Por eso eran muy importantes para mí las improvisaciones, que las niñas estuvieran naturales: porque no se trataba tanto de qué contar como de cómo contarlo. ▲

Entrevista realizada en Madrid, el 24 de agosto de 2020.

EULÀLIA IGLESIAS

“Qué gran confusión, la puta corporación”*

Technoboss, de João Nicolau

CUADERNO CRÍTICO

La nueva película de João Nicolau arranca en un punto muerto. El protagonista Luís Rovisco (el debutante Miguel Lobo Antunes) se encuentra encallado en un estacionamiento esperando a la grúa porque su coche se niega a seguir funcionando. Es uno de los diferentes síntomas en *Technoboss* de que la vida y el trabajo de don Luís ya no fluyen con la precisión de antaño. Representante de una empresa de cámaras de seguridad, Rovisco ha entrado en esa zona gris de la última etapa de la trayectoria laboral en la que los achaques se hacen habituales. Su jefe también le recrimina que ya no se muestre tan ágil. Y a su alrededor, el mundo insiste en señalarle que todos somos prescindibles.

Como en *John From*, Nicolau aborda en *Technoboss* un período de transición en la vida. Pero si la adolescencia que centraba su anterior film es un territorio de sobras explorado en el cine, la prejubilación, que se aborda en este, sigue siendo una experiencia marginalizada. *Technoboss* es un musical crepuscular en torno a un personaje que jamás ha llevado una vida épica. Como también sucedía en *John From*, la película se mueve a medio camino entre el entorno realista, cuasi gris, vital y laboral de Luís, y una dimensión más propia del ensueño. En la película de 2016, la protagonista se transportaba a un imaginario melanesio desde su piso lisboeta. Aquí Luís integra en sus viajes comerciales de la oficina a tal o cual establecimiento una serie de interludios melódicos en los que caben desde las músicas



Technoboss

Portugal, 2019

Dirección: João Nicolau

Intérpretes: Miguel Lobo Antunes, Luísa

Cruz, Américo Silva

Distribución: Flamingo Films

Estreno: 11 de septiembre

tradicionales al *punk* o el *metal*.

El cine portugués reciente ya nos ha ofrecido otras incursiones heterodoxas en el musical, desde *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), de Miguel Gomes, a *La fábrica de nada* (2017), de Pedro Pinho. Aquí Nicolau construye una *road-movie* musical de proximidad en la que no se establece una frontera nítida entre la dimensión cotidiana del personaje y los momentos en que arranca a cantar. Los temas no son meras fugas de la rutina sino que transmiten los sentimientos del personaje en las situaciones más diversas: desde la añoranza porque la trabajadora del peaje ha sido sustituida por una máquina, a la furia tras sentirse arrinconado en su oficina.

El director portugués no renuncia al artificio propio del género, y en algu-

nas secuencias opta por recursos como los decorados teatrales en su versión más artesanal, telones pintados que se desplazan para simular movimiento en una localización concreta. Así se subraya al mismo tiempo cierto extrañamiento y una perspectiva artesanal que reivindica la posibilidad de una producción de bajo coste en un género tan ligado al gran formato de entretenimiento. La teatralidad como forma de distanciamiento e ironía se lleva al extremo en la escapada sevillana, en la que se llega a relatar un episodio disparatado con la pantalla totalmente en negro. Aquí cobra especial protagonismo la voz del narrador omnisciente que imprime una capa de leyenda a una historia de lo más prosaica. A pesar del tono crepuscular de buena parte del film, *Technoboss* se niega a concluir como una historia sobre el ocaso de un hombre normal. Su movimiento último de resistencia es un giro hacia una historia de amor recuperada, un gesto postro de vitalidad y descontrol frente a las inercias imperantes. ▲

(*) Verso de una las canciones.

CINES

VERDI

Síguenos en   
www.cines-verdi.com

UNA OPORTUNIDAD ÚNICA PARA REVIVIR EN
LA GRAN PANTALLA CON UNA PROMOCIÓN
MUY ESPECIAL, **TÍTULOS IMPRESCINDIBLES**
DE TODOS LOS TIEMPOS

3,90€ o **2,90€**
SI ERES AMIGO DEL VERDI

JUEVES DE IMPRESCINDIBLES

JUEVES 3 DE SEPTIEMBRE, 20:30 H

LA DUDA
DE RAFAEL GIL, 1972

JUEVES 10 DE SEPTIEMBRE, 20:30 H

ORO EN BARRAS*
DE CHARLES CRICHTON, 1951

JUEVES 17 DE SEPTIEMBRE, 20:30 H

OCHO SENTENCIAS DE MUERTE*
DE ROBERT HAMER, 1949

JUEVES 24 DE SEPTIEMBRE, 20:30 H

POSADA JAMAICA*
DE ALFRED HITCHCOCK, 1939



• DESCUENTA EN ESTOS CINES EL PRECIO DE TU ENTRADA EN LA COMPRA DE LOS DVD O BLU-RAY DE ESTAS PELÍCULAS

CINES VERDI MADRID
BRAVO MURILLO 28

CINES VERDI BARCELONA
VERDI 32


EUROPA CINEMAS
CREATIVE EUROPE - MEDIA SUB-PROGRAMME

*ESTOS TÍTULOS
YA A LA VENTA EN  
PLATAFORMAS DIGITALES
Y EN LOS PROPIOS CINES

Nunca podremos volver a casa

Tommaso, de Abel Ferrara

A veces olvidamos que Abel Ferrara fue uno de los cineastas más importantes del cambio de siglo. En los noventa redujo el cine negro a cenizas, se atrevió a mostrar sus ruinas al desnudo, dejó en primer término lo que el género siempre había ocultado, por mucho que fuera lo esencial: las raíces de ese Mal absoluto del que surgía todo, como desvelaron Nicole Brenez y Brad Stevens en sendos libros deslumbrantes sobre el autor de *El funeral*. Con *The Blackout* (Oculto en la memoria) y *New Rose Hotel*, rozó la experimentación, se introdujo en un universo abstracto e indescifrable del que le resultó muy difícil salir, como demostraron *Un cuento de Navidad*, *Mary* y *Go Go Tales*. Luego supo que ya no tenía cabida en el cine americano y se plantó en Europa, donde todavía sigue, aún a la búsqueda de nuevas formas para la ficción. Y de ahí surge *Tommaso*, su intento más articulado al respecto, hasta el momento, en el que otro toma su lugar para representar su estado de ánimo: Willem Dafoe es Tommaso, un cineasta norteamericano afincado en Roma, en vías de abandonar sus adicciones, al lado de su nueva pareja y su hija

pequeña, mientras trabaja en un guion que puede significar, por fin, su regreso.

Ese proyecto se titula *Siberia*, como la próxima película de Ferrara con Dafoe, que ya se anuncia. Y su mujer y su hija en la ficción están interpretadas por las dos mujeres que constituyen la actual familia del cineasta, Cristina Chiriac y la pequeña Anna Ferrara. ¿Quiere eso decir que *Tommaso* es una autoficción? Puede que sí y puede que no. Por un lado, se trata de una reescritura por lo menos en dos niveles: primero, la vida de Ferrara, ahora consumida por la culpa como lo estuvieron en su momento la de Harvey Keitel en *Teniente corrupto* o la de Lili Taylor en *The Addiction*; segundo, su leyenda, que a su vez coincide con toda una ilustre tradición del cine americano, la de los rebeldes, los expulsados del paraíso, de Samuel Fuller a Nicholais Ray, que igualmente aterrizaron en

el cine europeo en los setenta y ochenta del siglo pasado. Por otra parte, sin embargo, esa reescritura quiere situarse a una cierta distancia, contemplar las peripecias de Tommaso-Ferrara desde un lugar en el que puedan confundirse persona y mito, acción y metáfora, verdad y ficción. Y es en ese punto donde se ha dicho que la película se desequilibra, que unas veces peca de excesivamente prosaica y otras de desmesuradamente poética, esto último, sobre todo, en su parte final. ¿Importa, sin embargo, esa presunta inestabilidad?

Siendo *Tommaso* una película sobre la fragilidad del individuo y del mundo, y sobre la debilidad de los lazos que unen a ambos, no debería extrañar que se sitúe siempre, también, en la cuerda floja del relato y la representación. Y por eso hay que aceptarla como es, con sus cambios radicales de tono, su desverguenza y su exhibicionismo, su desmesura a la hora de representar todo eso en forma de apólogo y de fábula, más que de narración novelesca en primera persona. *Tommaso* es Ferrara, claro está, pero también un arquetipo universal. Tommaso es igualmente Fuller y Ray, y sobre todo es el artista atormentado en busca de una redención, esa figura del americano errante que se remonta a Bukowski, a Scott Fitzgerald, incluso a mucho más atrás. En el intento de sumergirse en su propia vivencia, Ferrara ha transitado de lo particular a lo general y ha filmado una *Odisea* al revés que habla, en fin, de la imposibilidad de volver a casa, al cine que uno quisiera filmar, a la ficción a la que querría pertenecer. ▲

Tommaso

Italia, Gran Bretaña, EE UU, 2019

Dirección: Abel Ferrara

Intérpretes: Willem Dafoe, Cristina Chiriac, Ana Ferrara

Distribución: Capricci Cine

Estreno: 25 de septiembre



Recuerdos, sueños, vida

VIOLETA KOVACSICS

¿De dónde surgió el impulso de hacer *Tommaso*? En aquellos momentos estábamos preparando *Siberia*, una película de mucho presupuesto, que se tenía que rodar en distintos lugares del mundo. Tuve la necesidad de rodar algo más pequeño, más sencillo, más íntimo. De esa necesidad surgió la idea de hacer *Tommaso*.

Hay ciertas similitudes y diferencias entre *Tommaso* y *Siberia*. La principal similitud es que yo he dirigido las dos, que Willem Dafoe actúa en ambas y que el equipo es similar. Supongo que esto hace que sean el reflejo la una de la otra. Venía de filmar documentales sobre gente de mi alrededor, y quizá era el momento de hacer películas sobre mí mismo. También hay un *zeitgeist* personal que está presente en ambas. Esto suele pasar cuando haces dos películas en un lapso de tiempo tan corto. En la vida se producen grandes cambios, pero estos no suceden en un espacio tan corto de tiempo, así que *Tommaso* y *Siberia* dan cuenta de algo parecido, participan de un mismo estado de ánimo.

¿Tenía claro que el papel de *Tommaso* era para Willem Dafoe? Si Willem me hubiese dicho que no, cosa que dudo, no habría realizado la película.

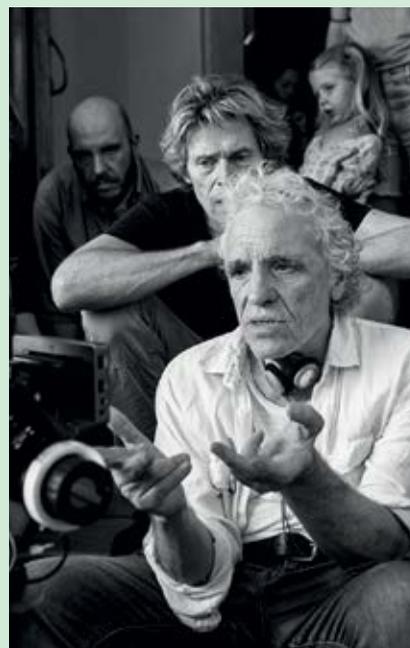
¿Qué rol jugó el propio Dafoe en las escenas en el taller de interpretación? Willem da algunas de las sesiones de mis clases de interpretación y es evidente que la manera que él tiene de dar clases es muy distinta a la mía. Decidimos filmar algunas de estas sesiones con los alumnos. Estaba todo guionizado en el sentido de que sabíamos que eso es lo que queríamos filmar, pero a partir de aquí él hizo lo mismo que haría en una clase.

Las escenas de las sesiones de *Alcohólicos Anónimos* suponen un ejercicio de honestidad poco común hoy en día en el cine. Gracias. En el fondo, elegimos historias y acontecimientos de mi propia vida, que Willem conoce de sobra, así que estaba muy preparado para contar mi vida y trasladarla al personaje de *Tommaso*.

En *Tommaso* se ve la capacidad de ir de la realidad a las fantasías. ¿Cómo organiza todo este material para que aparezca de manera tan orgánica? Así es la vida. Recuerdas, sueñas, vives. Y está todo mezclado. Se suele decir que, cuando despiertas de un sueño, sientes que lo que has soñado es más real que la cama sobre la que estás. En el budismo, por ejemplo, se considera que no hay diferencia alguna entre el sueño y la realidad. Además, pasamos el treinta por ciento de la vida soñando, e incluso a veces soñamos despiertos. Creo que el cine es el lugar para que se exponga todo esto.

En *Siberia* la pulsión del sueño se apodera de la película; en *Tommaso* la cotidianidad tiene más peso. En *Siberia*, no creo que haya algo así como un mundo real. En general, para mí, hay una diferencia principal que tiene que ver con la intención. *Tommaso* tiene un pie en el documental y cae en paracaídas en la imaginación.

¿Hay una diferencia en el acercamiento cuando hace documental y cuando hace ficción? Yo no hago tal distinción. En el documental es la filmación la que nos lleva a la estructura. En la ficción todo está más guionizado, quizá porque necesitas escribir algo para presentar de cara a conseguir un mayor presupuesto. En la ficción es la estructura la que nos lleva a los demás



© ALESSANDRO PENSO

sitios. *Tommaso* es una película muy escrita, en el sentido de que sabíamos exactamente qué íbamos a filmar y de que hay una historia muy clara: trata de cómo va cambiando una pareja.

Sin embargo, *Tommaso* no se centra en la pareja, sino en cómo el protagonista experimenta la relación de pareja.

Evidentemente. No trata de Christina, ni de la niña. De la misma manera que *The Addiction* y *Teniente corrupto* giraban alrededor de un personaje. A mí me gusta centrarme en una única perspectiva, porque yo tengo una sola perspectiva, y no treinta y tres diferentes. En fin... ¿cómo están las cosas por España? ¿Tiene miedo a contagiarse?

Procuro protegerme mucho y me preocupa la gente mayor a mi alrededor.

¿Qué tal en Roma? ¡Qué me va a contar! Yo tengo 69 años. Esto es una maldita pesadilla. Aquí las cosas están mejor, pero es todo extrañísimo. Imagine Roma sin turistas. La gente se está muriendo de hambre. Es una debacle económica. La gente, o bien enfermará, o se morirá de hambre. ▲

Declaraciones recogidas por Facetime (Sitges-Roma), el 12 de agosto de 2020.

ENRIC ALBERO

La hondura crítica

Los europeos, de Víctor García León

CUADERNO CRÍTICO



En uno de los primeros compases de *Los europeos*, cuarto largometraje de Víctor García León, aparece un chascarrillo basado en un error de asociación entre aspecto y nacionalidad, fotocopia de una broma contenida en *Cuidado con las señoras* (Julio Buchs, 1968), que ayudó a cimentar la chusca mitología de ese binomio hasta cierto punto icónico formado por José Luis López Vázquez y las suecas. Y es que esta película, basada en la novela homónima de Rafael Azcona, se presenta vestida de españolada, con un título que bien podría engrosar la filmografía compartida por Mariano Ozores, Andrés Pajares y Fernando Esteso (*Los bingueros*, *Los energéticos*, *Los liantes*) y con una premisa que parece entresacada de títulos como *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973) o *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973): la escapada veraniega de Antonio (Juan Diego Botto) y Miguel (Raúl Arévalo) a Ibiza a la caza de turistas foráneas a las que no les aprieta el corsé del franquismo (estamos en 1958).

Las conexiones entre aquel subgénero cómico y este título también alcanzan lo tonal: todo es aparentemente festivo y jocoso, hay escarceos sexuales, se bromea con los equívocos idiomáticos

Los europeos

España, 2020

Dirección: Víctor García León

Intérpretes: Raúl Arévalo, Juan Diego Botto, Stéphane Caillard

Distribución: Filmax

Disponible en Orange Series (Orange TV)

y los tópicos patrios, la fotografía es luminosa, los paisajes hermosos y la música de Selma Mutal, alegre. Sin embargo, desde una óptica formal, ese inicio salpicado de juergas mojadas en ausencia es puro impresionismo, con breves elipsis que interrumpen el *continuum* secuencial dando una idea de lo efímero del divertimento e impidiendo la solidificación de un retrato de costumbres al uso. La aparición de Odette (Stéphane Caillard) y el enamoramiento que experimenta Miguel abrochan la primera mitad de esta obra dual guillotizada por una cesura que devora dos semanas y nos transporta a un escenario nuevo, alterado por un embarazo.

Ahora bien, ni esa elipsis ni el paulatino ennegrecimiento dramático irrumpen con brusquedad porque ese impresionismo inicial ya nos ha acostumbrado a las rupturas y porque García León gradúa muy bien su paseo desde *Operación Cabaretera* hasta *El cochecito*, un trasva-

se genérico que, atendiendo al diseño de personajes, es también moral. Antonio (un Juan Diego Botto superlativo) es un *gentleman*, hijo de empresario, un tipo que tiene mundo, dinero y porte. Miguel es su amigo, un chico apocado, pobre y torpón. Será, no obstante, el galán cínico y paternalista el que aporte los consejos y la ayuda cuando el aborto se plantee como la única solución viable para Odette, revelando sutilmente la hipocresía de unas élites que se rigen por una 'estricta amoralidad' que, en un final desolador, Miguel adoptará como modelo de conducta (¿acaso no contamos en este país con una legión de príncipes del posibilismo?).

Esa transformación progresiva y profunda también se observa en la puesta en forma de un film que, con el traslado a Barcelona, va colmándose de composiciones frías que marcan la distancia que se va abriendo entre Miguel y Odette, rubricada por una secuencia en la que ella aparece reflejada en el espejo de la habitación de la pensión mientras él cierra la puerta del baño situado al final de un intrincado pasillo, premonición visual del corrosivo desenlace. Con su cambio de registro, *Los europeos* demuestra que, como ya nos enseñara Azcona, la hondura crítica no reside en el tema sino en la mirada. ▲

Entrevista **Víctor García León**

“España es un país violento”

ENRIC ALBERO

La película se divide claramente en dos partes y hay un evidente cambio de registro que, sin embargo, se produce de manera orgánica y que viene graduado por el montaje. ¿Cuál es la idea que subyace a esa manera de afrontar la edición? Lo que nos permite pasar de la comedia al drama y viceversa, el elemento transversal que lo une todo, es la violencia: la comedia es violenta y es violento el drama. Pienso que este es un país violento, rudo, hostil, agreste... Un país en el que debería haber campos de maíz y lo que hay son piedras y patatas. Es un país jodido, y esa violencia, de alguna manera, se traslada al lenguaje. El montaje de ese primer tramo funciona como una advertencia, te está diciendo que te rías pero que vayas con cuidado, que esto es duro. Y en la segunda parte, con la irrupción del drama, es cierto que la forma cambia, pero esa intención violenta persiste: los planos se alargan, pesan los silencios, lo que no se dice, las incapacidades de cada uno. Así que, a pesar de las variaciones de ritmo y de tono, el montaje de la primera parte está más relacionado de lo que pueda parecer con el de la segunda, porque estás buscando lo mismo enfrentándote a géneros distintos, quieres que se note el crujir de las bisagras.

Esas variaciones tonales y formales también están relacionadas con unos personajes llenos de aristas, ¿existe una premeditación por huir del estereotipo? Aunque tengas un guion muy esquemático, si lo afrontas con buenos actores y con ciertas ganas de ser honesto, se te va llenando de claroscuros. Quizá diga esto porque moralmente no creo en nada, me identifico

con esa expresión que utiliza Antonio (Juan Diego Botto) de la estricta ‘amoralidad’: no creo en Dios, no creo en el Partido Comunista... Estoy un poco falto de valores y eso me ayuda a la hora de construir personajes porque les entiendo a todos. Decía Ettore Scola que, pase lo que pase, tienes que querer a tus personajes, hasta a los malos.

¿Por qué decide abordar de manera casi subliminal cuestiones como la doble moral (señores de misa diaria que financian abortos) o la pérdida de conciencia de clase? Eso es complicado de afrontar. El cine es un arte popular y atiende a públicos muy diversos. A mí me atrae más lo sutil, lo fino, porque despierta mi interés como espectador, pero también asumo que habrá personas a las que todas esas cuestiones se les escapen. Lo que puedas imaginar siempre será más poderoso que lo que el director muestre: dicho de una manera muy pueril, el *Tiburón* (1975) de Spielberg funciona mejor porque no hay tiburón.

Hablábamos de gestos de puesta en escena, de cambios de tono y de pérdida de conciencia de clase, ¿la figura y la evolución del personaje de Miguel (Raúl Arévalo) resumirían esas transformaciones que también afectan a lo moral? Miguel es alguien que no quiere pertenecer a su clase. Hay un detalle interesante: cuando llega a Barcelona empieza a fumar

como fumaba Antonio, que es a quien desea parecerse. Esto es algo que explica muy bien Gerald Brenan en *El laberinto español*: Franco ganó la guerra porque el español medio quiere ser un señorito en un país de señoritos, aquí nadie quiere ser obrero en un país de obreros. El resultado práctico de esto es que todos somos obreros en un país de señoritos. Tenemos una moral que nos lleva a ser muy individualistas, solemos considerar que nosotros somos estupendos y los demás son gilipollas, y cualquiera que haya estado en la reunión de una comunidad de vecinos lo puede entender. Y eso me interesa, esa moral de encaje, una moral que nos convierte en periodistas de *El Mundo*. Vamos encajando las cosas donde nos conviene en función del momento. Es algo que resume muy bien la frase: “*Yo pienso lo que me interesa*”. Esa línea de pensamiento, que hace que las cosas sean muy complicadas, y que sería abyecta para una película de Hollywood, a mí me divierte mucho porque refleja nuestras debilidades, y yo quiero más a los personajes por su vulnerabilidad que por ser virtuosos: ahí hay más literatura y más profundidad que, pongamos por caso, en la figura de Superman, que es un personaje que carece de ambigüedad moral. ▲

Declaraciones recogidas el 28 de agosto de 2020, en el Festival de Málaga.



JAVIER H. ESTRADA

Mítica del terror

Abou Leila, de Amin Sidi-Boumédiène

CUADERNO CRÍTICO



Hijo de la Guerra Civil Argelina, Amin Sidi-Boumédiène (1982) pertenece a esa generación cuya infancia y adolescencia estuvieron marcadas por la ola de violencia que sacudió al país. Una década negra que dejó heridas de cicatrización imposible y un sentimiento de devastación todavía hoy palpable en la sociedad y en todo el cine realizado desde entonces.

Ópera prima de concepción lenta, cuyo origen se remonta a 2009, con un corto que se centraba en lo que después fue el final del largometraje, *Abou Leila* es una propuesta radicalmente diferente a cualquier otra surgida de Argelia en los últimos años. Una *road movie* con tintes fantásticos que atraviesa la nación empapándose del ambiente traumático de aquellos años. La acción se sitúa en 1994, momento especialmente cruento del conflicto entre el Ejército Islámico de Salvación y las fuerzas gubernamentales. S. y Lotfi, amigos desde la adolescencia, se lanzan a la carretera rumbo al desierto para buscar a un terrorista llamado Abou Leila. Alejados de la capital, donde se concentra el grueso de los atentados, descubren otra cara del país, más profunda, inhóspita y, si

cabe, todavía más aterradora. En esas entrañas de Argelia, penetrando en el Sahara, se desvelan otros cismas, identidades fragmentadas que iluminan la crisis de convivencia que sacudió a toda la sociedad. Un pueblo heterodoxo intentando hallarse a sí mismo en medio del fuego, como sucedió en la Guerra de Independencia contra Francia, como sigue sucediendo ahora. El personaje de S., absolutamente superado por el conflicto, sufre una paranoia crónica, atemorizado por cada una de las presencias que se cruzan en su camino, vislumbrando regueros de sangre antes incluso de que se desate la violencia. Pese a la virulencia con que se hace visible, su trauma ejemplifica el de todos sus compatriotas, manifestando el ambiente de desconfianza perpetua y desgarró emocional que guarda toda contienda fratricida.

El director evita la representación realista. Opta por un enfoque filosófico y antropológico para centrarse en una

particular fantasmagoría que bascula entre las penumbras de los interiores y la inquietante luminosidad cegadora del desierto. La propuesta visual es tan poderosa como inusual en el cine contemporáneo, basada en secuencias extensas que derivan por rumbos imprevisibles, manejando con habilidad la inclusión de elementos que se alejan de lo material sin resultar artificiosos.

La película, movida por el subconsciente más que por lo palpable, funciona como una imparable inmersión en las tinieblas que plagaban el país en toda su extensión, esa pesadilla diaria de la que los argelinos no pudieron despertar durante un decenio.

Sidi-Boumédiène plantea una sugerente noción del terrorista como figura mítica, un enemigo que nunca se hace visible, pero cuya sombra cautiva el imaginario colectivo hasta convertirse en una obsesión estremecedora y de un magnetismo incontenible. La imposibilidad de encontrar una definición rotunda del bien y el mal, de lo vivido y lo soñado, se encuentra en la base de este deslumbrante debut con el que Amin Sidi-Boumédiène se erige en una de las miradas más originales y prometedoras del presente. ▲

Abou Leila

Argelia, Francia, 2019

Dirección: Amin Sidi-Boumédiène

Intérpretes: Lyes Salem, S. Benouari

Distribución: Flamingo Films

En salas

CARLOS LOSILLA

Soliloquio y letanía

No creas que voy a gritar, de Frank Beauvais

Un director de cine rompe con su pareja y se queda solo en la casa que compartieron, en la región francesa de Alsacia, aislado de todo y de todos, con los atentados yihadistas de 2016 como telón de fondo. La tristeza y el tedio, pero también la necesidad de una cierta disciplina, lo llevan al cine visto en ordenador o DVD, su afición y su trabajo, su mayor adicción y su único mundo posible. Y las películas llenan su tiempo y su vida, hasta el punto de que todo ello lo conduce a experimentar el intenso deseo de hacer una más, en su caso sobre ese peculiar tiempo de duelo. Él estará afuera, en el exterior radical de la pantalla, que solo aceptará imágenes de las películas que vio, una detrás de otra, como en una alucinación acelerada por la obsesión y el frenesí. Y su voz sobrevolará ese puzle aparentemente inconexo, intentará explicar qué le hace gritar de esa manera, por mucho que el título lo niegue.

Pero esas imágenes no irrumpen en el vacío para enternecer o conmover, ni mucho menos para armar un fofo espectáculo cinéfilo. No se trata de dar a ver escenas famosas o que muevan al reconocimiento. Al contrario, aunque las películas escogidas, en su mayoría, forman parte del típico arsenal de la cinefilia, desde el mudo a la contemporaneidad, solo vemos de ellas sombras rápidas, veloces desplazamientos, apariciones deslumbrantes no por el placer que proporcionan sino por los choques que provocan. Y tienen que ver con lo

que narra la voz, sí, pero no en forma de mera ilustración o alusión fácil. A menudo chocan con ella, ofrecen una perspectiva inesperada de lo que desgranar las palabras, ese diario en primera persona, esa sucesión de pequeñas miserias y acciones nimias por las que desfilan todos los tópicos del desamor y la crisis depresiva: la rutina diaria que se hace insoportable, la soledad escogida pero también pesada como una losa, el frágil consuelo de la familia y los amigos que aparecen y desaparecen... No hay música, no hay efectos, no hay imágenes que cuenten más que otras. Solo un desfile de inanidades que se quiere hacer pasar por una cierta épica del desmoronamiento personal.

Por lo tanto, hablamos del cine como narcisismo del desastre emocional, incluyendo ahí la melancolía que

provoca el estado del mundo exterior, una injusticia que crece y se desborda, el gran suicidio del capitalismo que nos arrastra con él. Pero también hablamos del cine como algo que ya no nos pertenece, que tiene vida propia por mucho que queramos utilizarlo a modo de masturbación o terapia. El gran logro de Beauvais consiste, quizá, en algo que ni siquiera él detecta: el modo en que esas imágenes encabalgadas, sin actores ni actrices famosos, que muestran solo cuerpos o partes del cuerpo o de objetos, constituyen el reflejo invertido de su relato y se enfrentan a él como un inconsciente sublevado. Porque no hay diálogo posible, nada que sirva como lenitivo ante la venganza salvaje de todo el cine que hemos visto, convertido ahora en una energía arrasadora que no se sabe muy bien de dónde viene, que se parece a la fuerza ignota del movimiento en estado puro que intentó definir Jean-Louis Schefer. Y que, de alguna manera, infecta a Beauvais y lo transforma en ese monstruo que él mismo declara ser, en un momento dado, y que solo querría entregarse a la destrucción. Estamos ante la mejor película de terror del año. ▲

No creas que voy a gritar

Ne croyez surtout pas que je hurle.

Francia, 2019

Dirección: Frank Beauvais

Documental

Distribución: Capricci Cine Distribución

Estreno: 11 de septiembre



Los retos de narrar el abuso sexual

Podría destruirte, de Michaela Coel y Sam Miller

El último episodio de *Podría destruirte* imagina diferentes conclusiones posibles para el relato traumático abierto que se despliega a lo largo de la serie. En su nueva creación televisiva, Michaela Coel se inspira en una experiencia propia para reseguir el proceso incierto por el que pasa la protagonista, Arabella (a quien también interpreta), al darse cuenta de que unos desconocidos abusaron de ella una noche tras drogarla. Arabella es escritora, una joven autora de éxito que intentará verter en su nueva novela sus vivencias al respecto. Incluso recibe consejos de un colega experto en técnicas narrativas y coloca en la pared de su habitación el típico mural de *post-its* que dibujan la estructura de su obra. Sin embargo, *Podría destruirte* pone en evidencia las

dificultades para cerrar de manera satisfactoria un relato sobre este tipo de experiencia. Como sucede con 'American Bitch', el episodio de *Girls* que gira igualmente en torno al consentimiento y el abuso sexual, nos encontramos con un ejemplo de ficción televisiva que, a través de una protagonista escritora *alter ego* de la propia creadora, ante todo resalta las dificultades para reelaborar desde una voz propia las narrativas en torno a estos temas.

Lo primero que destruye Michaela Coel con su nueva serie son las posibles expectativas de continuidad surgidas de su obra anterior, la muy reivindicable *Chewing Gum*. En su primera creación televisiva, Coel entroncaba y al mismo tiempo renovaba la tradición de cierta comedia realista británica al dar vida a

una joven afrodescendiente de familia integrista cristiana que aspira a perder la virginidad lo más pronto posible en un entorno de barrio obrero multicultural. En *Podría destruirte* deja atrás ese contexto de suburbio lleno de colorido, precariedades y temáticas sociales para trasladarse al centro del Londres más joven, carismático y de moda. También aparca el tono de comedia sexual desenfadada para abordar las narrativas del trauma. Coel se ha convertido, en la ficción y en la realidad, en un nombre de moda, esa voz de su generación que además se adecúa a un perfil que las industrias culturales y mediáticas adoran encumbrar: mujer joven, de clase obrera y origen africano que triunfa en el nuevo ecosistema digital. Otro tema presente en la serie es el de la fama espuria y la presión por igualar un primer éxito que sufre una joven creadora, ella misma con cierta tendencia a emborracharse con su capacidad para obtener audiencia en las redes sociales.

Podría destruirte plasma las incertidumbres de una generación que dispone de incontables posibilidades de elección sexual. Un escenario ligado indiscutiblemente a la idea de libertad, pero mucho menos al de la responsabilidad que esta implica. La serie se apunta a deconstruir y repensar los códigos en torno a las relaciones sexuales que durante años se han dado por asumidos y estables. Al contrario de tantas otras series, una de las grandes virtudes de *Podría destruirte* es que no se sabe hacia dónde va a conducir. Michaela Coel no pretende dictar sentencia sobre el tema sino mostrar este proceso de continuo tanteo y necesaria redefinición de los vínculos sexoafectivos en los tiempos de las *apps* de citas, el feminismo, la diversidad sexual y cultural, las redes sociales y las nuevas manifestaciones de la fama. ▲

Podría destruirte

I May Destroy You; Reino Unido, 2020

Dirección: Michaela Coel, Sam Miller

Intérpretes: Michaela Coel

Weruche Opia, Paapa Essiedu

Disponible en HBO





CON A DE ANIMACIÓN

Revista semestral del
Grupo Animación UPV

EISSN (online) 2173-3511
ISSN (print) 2173-6049

Nº 11

SEPTIEMBRE 2020

Con A de animación es una revista semestral dedicada a la animación en todas sus facetas. El número *Animación y periodismo* aborda diversas perspectivas de lo real a partir de la animación, presentándose con un marcado sesgo iberoamericano y haciendo especial énfasis en la defensa de los derechos humanos y la lucha feminista. Los artículos incluidos en esta entrega demuestran que la animación, si se elabora sobre una investigación rigurosa, puede llegar a ser un instrumento iluminador para crear conciencia sobre los conflictos sociales y políticos, tratándose, en algunos casos, de verdadero *periodismo animado*.

Organiza:

Grupo Animación UPV
Departamento de Dibujo
Universitat Politècnica de València

Distribuye:

Nau Llibres
www.naullibres.com

www.conadeanimacion.upv.es

ANIMACIÓN
Y PERIODISMO

UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



dp
Departament de Dibujo

ANIMACIÓN
DE VALÈNCIA



NAULLIBRES



Adam

Maryam Touzani

Marruecos, 2019

Intérpretes: Lubna Azabal, Nisrin Erradi, Douae Belkhaouda

Estreno: 25 de septiembre

La modesta pastelería de Abla en Casablanca tiene una ventana que conecta la tienda con la ciudad. Ese lugar es también el hogar donde vive junto a Warda, su hija pequeña. Durante el metraje de *Adam* apenas salimos del (auto)enclaustramiento de los personajes en pequeños espacios, apenas transitamos las calles de Casablanca (las dos escenas al respecto destacan precisamente por este contraste), y a pesar de esto la cinta consigue trasladar al espectador cuestionamientos y realidades acerca de la mujer marroquí, gracias a este pequeño movimiento que va de dentro hacia afuera. La ópera prima de Maryam Touzani tiene el valor de la –aparente– sencillez de una puesta en escena naturalista, en la que el rostro se convierte en el recurso fundamental para su dispositivo narrativo. Los ojos de las protagonistas dialogan con esa ventana de la pastelería por la que se filtra la realidad.

Samia es una joven embarazada que busca trabajo y un lugar para dormir en la ciudad. Touzani se sirve del encuentro entre ella y Abla para construir la tensión, así como de las fricciones que la soledad provoca entre ambas. La directora demuestra mucha seguridad en su narrativa, al no recurrir al efectismo ni al subrayado; la información sobre los episodios que condicionan las vidas de las protagonistas aparece dosificada y sin artificios. El encuadre que busca los rostros le permite también apoyarse más en las imágenes que en los diálogos; el pelo liberado del velo en Samia o el momento en el que Abla decide pintarse los ojos serían dos ejemplos de esta eficaz apuesta. Hasta la sutileza del enigmático título de la película, que solo se revelará en los instantes finales, nos informa del cuidado y planificación del proyecto. De nuevo la ambigüedad aparece cuando comprendemos que Adam remite al futuro, mientras Samia y Abla están aprisionadas por su pasado. La última escena filmada en inquietante oscuridad, con todas las dudas que proyecta esa puerta que conecta de nuevo con el exterior, despejan la tentación de un desenlace cerrado. **JAVIER RUEDA**

La boda de Rosa

Icíar Bollain

España, 2020

Intérpretes: Candela Peña, Sergi López, Nathalie Poza, Paula Usero

En salas

–Yo no tengo problemas con la bebida / –Ni yo con la comida”. Ese diálogo entre los hermanos Violeta (Nathalie Poza) y Armando (Sergi López) resume los conflictos vitales que arrasan con las vidas de ambos –ella, una traductora que se ha quedado sin trabajo a causa de su adicción; él, un *workaholic* separado– y funciona como catarsis, en tanto en cuanto los dos reconocen públicamente y por primera vez sus debilidades, primer paso para poner remedio a sus tragedias cotidianas. Es una lástima que el potencial sintético contenido en esta breve escena sea una excepción. *La boda de Rosa* (el viaje liberador de una mujer atosigada por sus familiares, por su trabajo y por su excesiva generosidad) sobreexplica los conflictos de unos personajes que el espectador ya conoce (porque los ha visto desfilar ante sus ojos) y sutura las desavenencias entre ellos hilando palabras y más palabras, como si las imágenes carecieran de poderes sanadores. Además de partir de una premisa difícilmente sostenible –por más que ya existan agencias que se dedican a organizar casamientos con uno mismo– el guion que firman Alicia Luna y la propia Bollain asume la condición de *feel good movie* y deriva, sobre todo en su parte final, en el recitado de un manual de autoayuda.

Si la película no termina en naufragio es porque el trabajo detrás de la cámara de la directora de *Hola, ¿estás sola?* (1995) está muy por encima de las prestaciones del texto. En un film que tiene entre sus temas principales la incomunicación, Bollain trabaja hábilmente con el reencaudre y, a medida que Rosa (Candela Peña) completa su emancipación, también se ‘liberan’ los planos hasta llegar a ese cierre junto al mar. El *casting* y la dirección de actores hacen el resto, logrando que la emoción brote en secuencias que, con toda probabilidad, resultarían ridículas si no estuviesen interpretadas por Candela Peña (pura naturalidad, una actriz inimitable), Sergi López y su precisión para la réplica, Nathalie Poza, cuya versatilidad está al alcance de muy pocos, y una Paula Usero que se pasea con pasmosa desenvoltura entre tanto animal escénico. **ENRIC ALBERO**





La diosa fortuna

Ferzan Ozpetek

La dea fortuna. Italia, 2020

Intérpretes: Stefano Accorsi, Jasmine Trinca, Edoardo Leo

Estreno: 4 de septiembre

Ferzan Ozpetek es un realizador que transita desde la diferencia hacia lo común. Su obra, repleta de personajes con todo tipo de diversidades sexuales –particularmente gays– busca vocacionalmente superar marcos (como el del colectivo LGTBIQ+) para indagar en los desafíos de encajar la singularidad dentro de estructuras más plurales. La familia, natural o alternativa, se erige así en imprescindible objeto de observación para el director de *El hada ignorante* (2001), película con la que *La diosa fortuna* (2019) mantiene no pocas similitudes e intereses, esta última como ampliación y puesta al día de las constantes de una filmografía con personajes, como la sociedad, en profundos procesos de transformación. Si allí era una mujer que cambia sus convicciones al descubrir un mundo antes desconocido, aquí asistimos a la evolución de una madura pareja de hombres, en plena crisis, frente a una paternidad sobreenvenida al hacerse cargo de los dos hijos de una amiga hospitalizada. Y ambas comparten una mirada humanista que apela a los valores eternos para afrontar globalmente los retos de adaptación a las nuevas realidades.

También se podría calificar la aspiración del realizador turco de llegar a la mayor comunidad de público posible. Para ello Ozpetek no duda en utilizar toda la codificación del imaginario colectivo para difundir los mensajes que habitan en sus filmes: sentimentalismo básico, subrayados musicales o manidos recursos de melodrama atraviesan sin complejos su filmografía. Su última propuesta no es una excepción. Pero también sabe rubricar su obra con esmerada caligrafía visual (el plano secuencia de apertura), un optimismo que no elude dolorosas líneas de diálogo y la suficiente honestidad para madurar con sus personajes y proyectar sus más íntimas obsesiones. Un genuino universo propio reconocido este mes, en su país de adopción, con el premio SIAE de la *Giornale Degli Autori* en el Festival de Venecia y que se suma a otras distinciones, como el premio a su trayectoria con el que se anticipó *La Mostra de València-Cinema del Mediterrani* el pasado año. **JOSÉ FÉLIX COLLAZOS**

Un diván en Túnez

Manèle Labidi

Un divan à Tunis. Francia, 2019

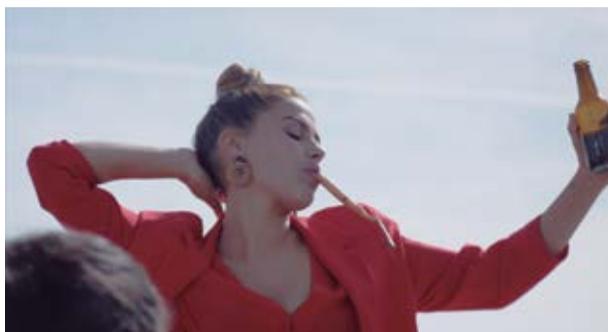
Intérpretes: Golshifteh Farahani, Majd Mastoura, Aïcha Ben Miled

Estreno: 11 de septiembre

La caída del presidente de Túnez, Ben Ali, tras la primavera árabe en 2011 es el punto de partida de *Un divan en Túnez*, la tan atípica como irregular ópera prima de la cineasta tunecina Manèle Labidi. Una comedia de tintes ‘allenes-cos’, que parte de una posmoderna mirada hacia una multitud de temas que van desde la reivindicación feminista, el conflicto de clases, el estigma del ejercicio de la psicoterapia o la dilatación de los procesos burocráticos en una democracia en ciernes, hasta la colisión entre tradición islámica y la poderosa influencia de la cultura popular occidental (aspecto que comparte con trabajos provenientes de Oriente Medio y estrenados recientemente, como *Papicha* o *La candidata perfecta*) desde la perspectiva y los códigos de la comedia romántica. La excusa argumental es el regreso de Selma, una psicoterapeuta que puede volver a su país a ejercer su profesión, tras una década trabajando en París. El estilo y las formas ofrecen un extraño equilibrio entre el *coming of age mumblecore* salido del cine de Noah Baumbach (con *Frances Ha* a la cabeza), la astracanada surreal en un punto medio entre los hermanos Marx y los hermanos Zucker (*Aterrizo como puedas*) y la inofensiva comedia burguesa de salón de té del cine francés.

Un equilibrio inestable que se sostiene sobre todo por las excelentes habilidades interpretativas de su protagonista (Golshifteh Farahani) y sus explosiones de humor surreal y absurdo, donde destaca por encima del resto la hilarante secuencia con un Sigmund Freud que se hace presente, al menos en la imaginación de la protagonista del relato. Pero ese desequilibrio tonal y formal (en su búsqueda de originalidad, la cinta no consigue integrar de manera orgánica la infinidad de referentes, tonos y estilos) más una puesta en escena excesivamente funcional, que no imprime ningún valor expresivo a lo narrado por el libreto, acaba llevando a la cinta, en la gran mayoría de su metraje, más hacia la bufonesca mirada de Roberto Benigni que a los referentes a los que pretende homenajear. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**





Mi gran despedida

Antonio Hens y Antonio Álamo

España, 2020

Intérpretes: Eloína Marcos, Carmen Vique, Rocío Marín

En salas

En esta película habitan la comedia y el espíritu festivo, animados por la premisa de una despedida de soltera. Ambas defienden el terreno ante un drama que no deja de colarse por todas las rendijas que encuentra. Algo así como lo que ocurre con la propia vida. *Mi gran despedida* no deja de viajar al pasado, de lanzar *flashbacks* sobre cada personaje femenino al que se acerca en esa fiesta, y con cada salto temporal y con cada esbozo de las vidas personales de estas mujeres parece más evidente que la comedia no es posible, que el espíritu festivo va a terminar marchándose en algún momento.

La película de Antonio Hens y Antonio Álamo retrata las presiones a las que son sometidas las mujeres en un mundo en el que las leyes han sido impuestas por hombres. Obedecer supone también renunciar a ser ellas mismas. Esta no es una película ambiciosa y, sin embargo, es capaz de darle la vuelta a ese mundo patriarcal en el que las protagonistas tratan de luchar por su espacio.

Sería importante hablar del ritmo vertiginoso que ha construido la comedia española, de los diálogos audaces, de su espontaneidad y del espacio generoso que se le otorga a las intérpretes y que es, en esencia, el gran pilar que sostiene estos relatos. *Mi gran despedida* tiene también esa espontaneidad, ese espacio para que las actrices puedan jugar y la mirada necesaria para que sean ellas las que se impongan al relato, y no al revés. Puede que buena parte de esa frescura se deba a una Eloína Marcos radiante, obligada a expresar con su rostro y con sus reveladores ojos el deseo de ser feliz y a la vez el temor a que los dramas internos hagan continuo acto de presencia.

La simpleza de las formas y la sencillez de la trama juega aquí a favor de ese ritmo, tan cercano a la energía de lo cotidiano. La película tiene además la valentía de lanzarse a los rincones más oscuros del relato, los más amargos, aquellos que exigen el perdón incondicional. En ese difícil salto a las tinieblas no hay simple rebeldía. También hay espacio para entenderse y perdonarse. **JONAY ARMAS**

Mirador

Antón Terni

Uruguay, 2019

Documental

Estreno: 11 de septiembre en Filmin

El reto que se impone Antón Terni es de una complejidad casi insalvable: expresar, a través de las imágenes, la manera que tienen los invidentes de captar la realidad. Convendrán que la ecuación adquiere los perfiles de lo irresoluble, porque utilizar las imágenes para transmitir cómo perciben su entorno los ciegos es una paradoja mayúscula. El director uruguayo logra una aleación sorprendente entre lo observacional –que a priori exige distancia– y lo sensorial –que pide proximidad y atención al detalle: el diseño de sonido es prodigioso– para aproximarnos a la vida de Pablo, alguien solo y aislado en un caserón en mitad del campo; una historia mínima que mudará en relato grupal cuando la reproducción del contenido de unas viejas cintas de casete active los mecanismos de la memoria y, a través de un trabajo de montaje digno de un editor con alma de orfebre, algunas de las experiencias comunes que el protagonista vivió junto a sus amigos, también ciegos, Óscar y Valeria, regresen a sus oídos y desfilen ante nuestros ojos.

Terni convierte el desenfoque en un recurso expresivo de primer orden: el entorno se volatiliza y la mirada queda obligada a concentrarse en los objetos, en las manos o en las partes del cuerpo que, mediante el contacto, dan forma a ese mundo que no ven (ese baño en la playa del que el espectador sale empapado). El rigor es tal, las ideas de realización son tan claras, que cuando se cuele algún plano general las composiciones se enmarañan y la observación no se produce nunca limpiamente. Como señala la canción final *Ves lo que no ven*, del grupo No somos nadie, se trata de tomar el lugar del otro para que, a través de las meditaciones decisiones de puesta en escena, podamos ponernos en los zapatos de aquellos que no pueden ver. No estamos, sin embargo, ante una obra de corte inspiracional, sino ante una reflexión sobre las dificultades cotidianas que comporta la pérdida del sentido de la vista y sobre la acechante presencia del fantasma de la soledad, todo ello planteado sin tremendismos y con suma honestidad. **ENRIC ALBERO**





El practicante

Carles Torras

España, 2020

Intérpretes: Mario Casas, Déborah François, Guillermo Pfening

Estreno: 16 de septiembre

Tras el reconocimiento recibido por *Callback* (2016), Carles Torras permanece fiel a las constantes que destacaron en su anterior película. Desde estas mismas páginas (*Caimán CdC*, nº 56/107), Enric Albero identificaba en aquella “la vertiente esquizoide de la dicotomía ser/parecer”. A través de *El practicante*, Torras plantea de nuevo un estudio de personaje, para explorar aquí la sociopatía de Ángel. El asistente de ambulancias protagonista es una figura que se camufla bajo los ropajes de su uniforme o en su relación de pareja con Anne; muy preciso el encuadre ubicándolo tras ella, sobre todo en la primera mitad. La aproximación a las circunstancias de este se enriquece con un amplio catálogo de recursos conductistas (cleptomanía, la esterilla del vecino o la paranoia tecnológica). La ausencia de psicologismos en el personaje está sustentada desde la eficaz y contenida interpretación de un sorprendente –aquí sí– Mario Casas. Y aunque su estribillo recuerde al de otros retratos, entre los que por cercanía se debe citar a *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013), su búsqueda del realismo sucio desde la puesta en escena valida el cómo por encima del qué.

Si bien la mayor parte de su metraje transcurre en un único escenario, el dinamismo del dispositivo se ocupa de dar cuenta de los múltiples círculos (las ruedas se convierten en uno de los ejes de la narración) que alimentan la patología del protagonista. La imagen inicial boca abajo, las sombras de Ángel proyectadas en la oscuridad de la noche camuflando la toxicidad del personaje (inteligente uso de la réplica), así como el costumbrista diseño de interiores apuntala una sobria apuesta formal. Dentro del tono general de terror, se percibe un puntual uso del humor que funciona por su excepcionalidad, mostrando un burlón juego con las referencias: la tienda de los trapicheos se llama Zabriskie (nombre de la productora), el extraño y divertido cameo de Martin Bacigalupo (protagonista de *Callback*) o esos Brincos que suenan cada vez desde un pentagrama emocional diferente. **JAVIER RUEDA**

Quiz (T1)

Stephen Frears

Reino Unido, 2020

Intérpretes: Matthew Macfadyen, Sian Clifford, Mark Bonnar, Aisling Bea

Estreno: 28 de septiembre en Movistar +

“*El arte es una mentira que nos hace ver la realidad*”. Citando a Picasso desde su inicio, *Quiz* advierte al espectador de los pliegues que se esconden bajo sus imágenes. Stephen Frears encuentra en el formato televisivo un espacio fértil para continuar con la mirada ácida, interpeladora y corrosiva tan representativa de su filmografía. Esta nueva miniserie se percibe como una prolongación natural de su estupenda *A Very English Scandal* (BBC, 2018), al fijarse en el mayor escándalo de la televisión inglesa: el bote de un millón de libras en el concurso *¿Quién quiere ser millonario?* entregado en 2001.

Los tres capítulos adaptan el texto de la homónima obra teatral de James Graham, quien firma también el guion. La miniserie es, pues, heredera de la dramaturgia de la obra: los tres actos de su guion proyectan una identidad propia para cada uno de los episodios. En el primero, el bisturí del director de *Las amistades peligrosas* (1988) compone una crónica social que da cuenta de la idiosincrasia británica, su fanatismo por los concursos y el perverso impacto de la cultura de la televisión en la sociedad. Que la producción de este relato sobre la trampa y la mentira corresponda a ITV, el mismo canal que desarrolló y creó el famoso concurso, no amortigua la punzante reflexión de Frears sobre el medio televisivo. El sueño de la televisión produce monstruos, parece decirnos.

El segundo acto es una exhibición de tensión, ritmo y manejo de los espacios narrando el programa en el que Charles Ingram (Matthew Macfadyen) alcanzó el histórico premio. Macfadyen compone un retrato de inseguridad y patetismo, comparable al memorable John Turturro de *Quiz Show* (R. Redford, 1994). El último tramo adopta las formas del género judicial. Al igual que en la obra teatral de Graham, donde cada asistente emitía su veredicto a la conclusión, el espectador acumula suficientes dudas y perspectivas como para replantearse estos hechos desde una sana ambigüedad. A veces las trampas y mentiras, Picasso *dixit*, son el más nítido de los espejos. **JAVIER RUEDA**





Sex (T1)

Amalie Næsby Fick

Dinamarca, 2020

Intérpretes: Asta Kamma August, Jonathan Bergholdt

Disponible en Filmin

Desde un primer momento, *Sex* hace evidente que no es una serie acerca de la sexualidad: una joven entra en la ducha donde se encuentra su novio e intenta seducirlo sin ningún éxito. Ella desiste y abandona la escena mientras la cámara la acompaña, registrando su frustrada tentativa y su desconcierto. En el centro de la narración queda Cathrine, protagonista absoluta de este relato sobre la identidad, la confusión como parte de un proceso de crecimiento y las dificultades que genera la falta de comunicación. Pero en ningún caso sobre su sexualidad, y este es, quizá, uno de los aspectos más relevantes de la propuesta: las emociones que surgen al practicar o no el sexo son las que colocan al personaje en una disyuntiva personal que marca las decisiones que tiene que tomar. Por ello hay un cuidado especial en las escenas que recogen cada encuentro sexual: la planificación de estos momentos permite recoger no tanto el deseo como las emociones que experimenta Cathrine derivadas de la ocasión. Su rostro adquiere un lugar privilegiado dentro del encuadre, sin caer en la habitual cosificación del cuerpo femenino.

En este sentido, la creadora y guionista Clara Mendes consigue romper con algunos de los estereotipos que han predominado en la representación de la mujer en pantalla, además de incluir el concepto de orientación sexual como parte integral del relato, y no solo como herramienta narrativa para crear conflicto. Amalie Næsby Fick dirige los seis episodios con un atmosférico estilo visual que se apoya en los fuertes contrastes de luz entre escenas (luminosas y brillantes las que suceden al aire libre, salpicadas por luces de neón las de la noche, muchas de ellas ubicadas en clubes nocturnos); en el imponente color rojo que domina la pantalla en momentos cruciales de la historia (como en el primer beso entre Cathrine y su compañera de trabajo) y en una utilización de la música que, sin ser excesiva, refuerza el estado emocional de la protagonista. En definitiva, un complejo y poliédrico retrato identitario que trasciende la noción de deseo. **CRISTINA APARICIO**

Una tierra imaginada

Yeo Siew Hua

A Land Imagined. Singapur, Francia, Holanda, 2018

Intérpretes: Xiaoyi Liu, Peter Yu, Jack Tan

Estreno: 4 de septiembre

Para entender qué ha ocurrido en el mundo del cine durante los últimos veinte años, bastaría con enfrentarse a *Una tierra imaginada*. La película comienza con lo que parece el caso policíaco de una desaparición, al más puro estilo de Bong Joon-ho en *Memories of Murder* (2003), donde la sensación de desesperanza invade toda la ficción, como también hacía David Fincher en *Zodiac* (2007). Los personajes atraviesan la ciudad en furgoneta ignorando por completo que el relato se partirá en dos, como hacía Apichatpong Weerasethakul en *Tropical Malady* (2004), y tratan de escapar de la insignificancia de sus vidas en un cibercafé, donde un plano subjetivo del videojuego ahoga sus identidades como también hacía Gus Van Sant en *Elephant* (2003). Y más allá de esa metáfora de la pérdida de identidad desde lo virtual, quizás tenga más en común con *Paranoid Park* (2008), del mismo autor: la estructura desordenada del relato condiciona la manera de recibirlo. Contar las cosas de esa manera surreal, alucinada y auténtica mezcla de géneros cinematográficos, multiplica las virtudes de una historia que en esencia habla de la desconexión entre los seres humanos.

Pero también habría que hablar, a través del uso de esas condenadas elipsis y de su magistral regreso al pasado, de David Lynch y de su retorcida exploración del tiempo en *Inland Empire* (2006), una cuestión a la que cineastas como Shane Carruth o Bi Gan han querido dedicar sus carreras. Y finalmente, y quizás por encima de todos ellos, también se encuentra la forma de hacer crítica a un país a través de las tramas de sus personajes del mismo modo que Jia Zhang-ke concebía su *Naturaleza muerta* (2006): aquí es el puerto de Singapur el que observa a sus personajes sin ofrecerles respuestas. Así que lo que empieza como un *noir* clásico atraviesa la crítica social y termina preguntándose por la identidad de sus personajes, pero también mirándose a sí mismo a través de la historia reciente. En ese sentido, quizás sin saberlo, Yeo Siew Hua ha creado una película imprescindible. **JONAY ARMAS**



 69^a Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

Tu Vas Voir y La Casa de Producción presentan

TEMBLORES

Escrita y Dirigida por JAYRO BUSTAMANTE

DIANE BATHEN

JUAN PABLO OLYSLAGER

MAURICIO ARMAS ZEBADÚA

© COPYRIGHT TU VAS VOIR - LA CASA DE PRODUCCIÓN - MEMENTO FILMS PRODUCTION - IRIS PRODUCTIONS - ARTE FRANCE CINEMA - 2018

tu vas voir

LA CASA DE PRODUCCIÓN

memento
films



arte

FILM FACTORY



IRIS PRODUCTIONS

ARTE FRANCE CINEMA

ATERA FILMS

ATERA FILMS

ATERA FILMS

MEDIATECA

DVD / BLU-RAY

LA CIUDAD DESNUDA / FUERZA BRUTA. Jules Dassin

Con el objetivo de preservar la calidad de la imagen de dos de las joyas del cine negro, A contracorriente edita ahora, en sendos másters restaurados, dos de las cintas dirigidas por Jules Dassin bajo la producción de Mark Hellinger: *Fuerza bruta* y *La ciudad desnuda*. Si bien ambas propuestas parten de espacios totalmente contrarios (el centro penitenciario y la urbe neoyorquina respectivamente), hay una innegable conexión entre ellas tanto en lo temático (la criminalidad inherente al ser humano), como en lo formal: el espacio como elemento definitorio del alma humana y una violencia que, aunque fuera de campo, palpita en el ambiente.

Estas dos ediciones no solo ofrecen una excelente calidad de imagen y sonido, sino también una atractiva colección de contenidos adicionales. Además de incluir, en ambos casos, la comparativa de los tráilers originales con la versión restaurada de los mismos en 2018, se pueden encontrar aquí valiosas piezas documentales que, además de abordar cuestiones puramente cinematográficas, sitúan ambos trabajos en el contexto de represión que tanto el director como parte de la industria del momento sufrieron por culpa del macartismo. Así, mientras que en el Blu-ray de *Fuerza bruta* este aspecto forma parte esencial del reportaje *Burt Lancaster: los años del cine negro*, narrado por la biógrafa del actor (y que se centra en su carrera personal y su inevitable conexión con la situación política), en el disco de *La ciudad desnuda* se incluye un documental de 1950 (*Los diez de Hollywood*) donde se aborda la inclusión en la lista negra anticomunista de diez profesionales de Hollywood, entre los que se encontraba Albert Maltz, coguionista de la cinta.

Esta edición cuenta además con un coloquio mantenido con Jules Dassin en 2004, el brillante audiocomentario de Marvin Wald (autor de la historia y coguionista del film) y el extraordinario documental *Nueva York y la ciudad desnuda*, una lección de historia y de análisis cinematográficos donde la crítica de cine Amy Taubin aborda la conexión entre el cine y la ciudad, y el modo en que estos dos elementos interactúan entre sí. **CRISTINA APARICIO**



EE UU, 1948
A contracorriente
98 min. 17,95 €



EE UU, 1947
A contracorriente
100 min. 17,95 €



EE UU, 1932
Universal
125 min. 15,99 €



EE UU, 1940
Universal
126 min. 15,99 €



EL SIGNO DE LA CRUZ / POLICÍA MONTADA DE CANADÁ. Cecil B. DeMille

El signo de la cruz fue una de las superproducciones que definieron la transición del Hollywood espectacular desde el cine mudo griffithiano a la nueva era sonora. Cecil B. DeMille firmó una historia sobre la represión romana del cristianismo, estructurada a través del tenso romance entre una mujer devota y un seductor con alto cargo imperial. Los responsables de esta apreciable obra pueden pecar de cierta falta de brillantez, pero desprenden astucia y competencia en el manejo de los resortes del entretenimiento. El film está recorrido, además, por las fricciones entre los impulsos sensacionalistas del realizador, sus propias correcciones beatas y la tensión con una censura que intentó atenuar (aunque todavía no podía prohibir) la erotización desatada de la antigüedad. Después del festival, no exento de momentos muy crudos, llega una perturbadora escenificación de la victoria martiriológica de la religiosidad sobre lo sensual... aunque esa victoria tenga lugar tras exhibiciones de cuerpos femeninos, insinuaciones lésbicas y otros sensacionalismos androcéntricos. La nueva edición de la película parte de una sólida preservación fotoquímica de su metraje íntegro que ya fundamentó el DVD previo: sin restauraciones profundas añadidas, el resultado es bastante satisfactorio.

En paralelo, Universal comercializa *Policía Montada del Canadá*, un caramelo en Technicolor que traslada los códigos del western al Canadá norteno, monárquico y poblado por metódicos agentes del orden. El entendimiento con los Estados Unidos proviene del respeto compartido a la propiedad privada, que se considera amenazado por una insurrección de grupos mestizos y nativos. De nuevo, DeMille y compañía tratan los hechos históricos de una manera esquemática y supeditada a la trama amorosa. Todo parece concebido desde un cierto chovinismo, proyectado en el americanísimo *ranger* encarnado por Gary Cooper, que alterna la simpatía hacia el vecino y su ridiculización amable. El film se estrena mundialmente en alta definición de manera algo mediocre: el tratamiento de la fotografía en color es problemático y supone un cierto deslucimiento del bello diseño de producción que sostiene al conjunto. **IGNASI FRANCH**

MEDIATECA

LIBROS

CONTRA LA CINEFILIA. Historia de un romance exagerado. Vicente Monroy

Ya desde las primeras páginas de este libro, Vicente Monroy intenta aclarar el significado del término 'cinéfilo': un concepto que, aunque ambiguo, es fácilmente identificado dentro de la actual cultura audiovisual. Pero, ¿se trata de simple amor por el cine? ¿Del disfrute de ver películas? La clave sobre la que versa todo su ensayo se encuentra en la definición que da el propio autor: *"Es alguien que organiza la propia vida alrededor de las películas. No se conforma con amar el cine sino que lo convierte en su manera de ser"*. A partir de este planteamiento, Monroy aborda la cinefilia como una actitud vital (aquejada, como se percibe en sus palabras, de cierto elitismo) de quienes elevan el cine a la categoría de religión, desgranando con impecable precisión y con un amplio y sólido corpus de referentes (entre los que destacan los cahieristas y las lúcidas aportaciones teóricas de Bazin) aquellos elementos que sostienen el vínculo entre cine y cinéfilo.

Monroy adolece de escepticismo cinéfilo, y para argumentarlo construye su discurso en torno a los grandes mitos que están presentes hoy en la crítica y el análisis cinematográfico: la muerte del cine, el estado actual de la cuestión cinematográfica, el aspecto experiencial de ver películas, la eterna batalla entre el cine de autor o el cine *mainstream*, la desvinculación de otras artes, los distintos modelos de representación o la moralidad de las imágenes. Estos interrogantes, que han acompañado al séptimo arte desde su origen, quedan actualizados bajo el prisma de un auténtico cinéfilo que ahonda también en cuestiones que dialogan con el presente (la sobreproducción de imágenes, los nuevos formatos) con una marcada objetividad. Es por ello, quizá, que el ejercicio de honestidad con el que concluye, y que desvela su historia de amor y desamor con el cine, es un valioso testimonio personal que refuerza la tesis principal del libro: es necesario ajustar las pasiones desbocadas para que no se impongan como esencia y naturaleza de uno mismo. Ir contra la cinefilia sería un sano ejercicio de desvinculación emocional con el que sanar desengaños, decepciones o, incluso, disfrutar más del amor por el cine. **CRISTINA APARICIO**



Festival de
Málaga, 2020
333 págs.



Clave intelectual,
2020
152 págs. 12 €

PILAR MIRÓ. La ternura y la máscara Carlos F. Heredero (coord.)

Como bien revela el prolijo índice bibliográfico del presente volumen, sobre la figura de Pilar Miró se han realizado numerosas aproximaciones biográficas, teóricas y críticas (valga como ejemplo más ilustre *Pilar Miró. Directora de cine*, de Juan Antonio Pérez Millán), así que acometer un nuevo análisis que recorra la trayectoria de la realizadora madrileña demanda voluntad enciclopédica y obliga a los impulsores del proyecto a presentar novedades que justifiquen la edición.

Pilar Miró. La ternura y la máscara, salda con éxito parcial este doble compromiso. En el capítulo de aportes, el libro coordinado por Carlos F. Heredero presenta como gran aliciente la inclusión del guion inédito del cortometraje *Operación nombre de Dios* (1965-1966), si bien el grueso del libro (122 páginas) surge de un concienzudo trabajo de recopilación que ordena en función de su cronología filmica todas las declaraciones que la directora de *Beltenebros* (1991) realizó a lo largo de su carrera a propósito de su obra. Compendio que viene apuntalado por la actualización de un texto del propio Heredero sobre la 'Ley Miró' que, junto al de Antonio Santamarina (dedicado a la etapa televisiva de la realizadora) y el completo índice filmográfico, cumplen con la labor completa a la que aludíamos en el inicio. La posterior revisión crítica de todas sus películas, a cargo de varios autores, acredita la valía y la vigencia de una directora frecuentemente menospreciada.

Hubiera sido conveniente, sin embargo, despojar de iteraciones biográficas las galeradas, puesto que el lector se topa con demasiada frecuencia con referencias a los episodios institucionales que marcaron la carrera de Miró, suficientemente aclarados en sendos artículos firmados por el editor. Hay también alguna traición involuntaria, como la que Fernando Lara comete en relación con su propia propuesta de trabajo en un texto sobre los rasgos temáticos y de estilo de la directora y que, más allá de esa inconsecuencia metodológica –consistente en afirmar que no será exhaustivo con los ejemplos para, a continuación, colmar cada epígrafe con innumerables referencias– se erige como una imprescindible herramienta contextualizadora, otra más, de este libro de innegable valor consultivo. **ENRIC ALBERO**

MEDIATECA

BANDAS SONORAS

ENNIO MORRICONE, 1928-2020

Así en la tierra como en el cielo

JONAY ARMAS

Se marchó Morricone, y con ello es inevitable decirle adiós también a la música. O al menos a una cierta manera de entender la música para el cine. A una forma de hacerla, de pensarla y de escribirla.

Al maestro solo se le puede decir gracias. ¿Qué se puede decir acaso, por medio de palabras, a la persona que hizo que el género del *western* sea reconocido por un sonido y no por una imagen gracias a la banda sonora de *Por un puñado de dólares* (Per un pugno di dollari; Sergio Leone, 1964), o al autor que puso música al amor por el cine en *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), o a aquel que creó la banda sonora de la ternura con el *Deborah's Theme* de *Érase una vez en América* (Once Upon a Time in America; Leone, 1984) o al que con una sola armónica o una flauta de pan era capaz de construir conflictos de proporciones épicas, como ocurría en *Hasta que llegó su hora* (C'era una volta il west; Leone, 1965), o a quien nos enseñó que el poder de la emoción se esconde en lo sencillo a través de la banda sonora de *Malena* (Tornatore, 2000)?

Recordaríamos con ardor a cualquier artista que hubiese atesorado al menos una de esas virtudes. ¿Qué hacer, entonces, con la figura de Morricone? Al maestro solo se le puede decir gracias, entrando en los terrenos de la creación sin olvidar nunca que esa tierra es fértil porque antes la sembró él. “¡Cuidado con la voz!”, decimos los compositores ante el peligro de asociar el sonido de lo humano a un personaje solitario. Eso lo haría sentir acompañado, lo acogería, lo protegería de la soledad que le brinda la imagen. Lo aprendimos en *Hasta que llegó su hora* cuando Jill, aquel personaje también desamparado al que Claudia Cardinale prestó su rostro eterno, atravesaba la inmensidad de la ciudad del nuevo mundo por vez primera. ¿Será tal vez el momento más brillante de la narración cinematográfica a través de la música? No le faltan motivos: el tema principal aparece mientras ella atraviesa la estación, con la cámara muy cerca de su figura. Pero entonces la cámara se eleva sobre una grúa y el plano pasa a ser un general que muestra la ciudad, de nuevo cuño, en plena ebullición, y la figura de Jill se pierde entre la ➔



muchedumbre. Pero la voz de la soprano se impone sobre el entramado orquestal de la banda sonora, se superpone a cualquier otro instrumento. El sonido nos sacude del *shock* de la gran ciudad y nos impulsa a buscar a Claudia Cardinale con la mirada, convertida ya en un pequeño punto en la lejanía. Y entonces, gracias a ese gesto, sabemos que la película no se ha abandonado a la tentación de contar el nacimiento de una nación sino que, a pesar del enorme fresco que plantea, sigue siendo una historia de personajes en la que el valor de revelar su intimidad lo es todo.

No es un simple consejo, no bastaría la anécdota, porque la base misma de lo que hacemos se construye sobre lo que él nos legó. Y no solo los compositores descansan sobre lo que construyó: ¿cuánto le debe el cine de Sergio Leone al músico? ¿Cuánto le debe Roland Joffé? ¿Cuánto le debe Giuseppe Tornatore y, por extensión, el cine italiano de la segunda mitad del siglo XX? En ese sentido, la estética de muchos autores (y el éxito de sus películas) le debe tanto a Morricone como a Bernard Herrmann se la debían tantos otros. Son músicos que nos ayudaron a entender que la banda sonora no es un complemento que ha de llegar al final de la producción, un parche, un último escollo, sino que forma parte de un lenguaje y que a la música de cine también la llamamos cine por derecho propio. Nos ayudaron a entender que la música podía sustituir a otros elementos de la puesta en escena en determinados momentos del relato siempre que la habilidad del cineasta lo permitiera.

Se marchó la persona que aprendió de Luigi Nono, de Clementi o de Boulez, y que aún así huyó del serialismo para encontrar en la tonalidad tradicional la voz propia del cine, y las séptimas se volvieron el corazón de la escritura musical. Las cuerdas volvieron a ser protagonistas, las flautas solistas vivieron su época dorada y el clavicordio encontró por fin una función estética fuera de las películas de época. La emoción en el cine llevaría siempre su nombre. También la espiritualidad, a través de esa banda sonora monumental que es la de *La misión* (The Mission; Roland Joffé, 1986) y a la que se le negó el Oscar para, cuarenta años más tarde, ofrecérselo por fin a su compositor por la música para unos simples créditos iniciales en *Los odiosos ocho* (The Hateful Eight; Quentin Tarantino, 2015), lo que nos recuerda la futilidad de los grandes premios en torno a las películas “que socialmente hay que haber visto”, que decía Alain Bergala, y la importancia de continuar haciendo crítica como acto de resistencia hacia una peligrosa homogeneidad del gusto. Probablemente no fuese hasta 2004, cuando el violonchelista Yo-Yo Ma publicó un disco con arreglos para cello y orquesta de los principales trabajos cinema-



La misión (Roland Joffé, 1986)



La llegada de Jill (Claudia Cardinale) a la nueva ciudad en *Hasta que llegó su hora* (Sergio Leone, 1965)

tográficos del compositor (*Yo-Yo Ma Plays Ennio Morricone*), que toda una generación tuvo la oportunidad de descubrir, ajena a las películas a las que acompañaba esa música y embellecida por el intérprete americano, el poder emocional y comunicante de la obra de Morricone. Un álbum en absoluto trascendental, pero sí sublimación de todos los –en su mayoría estériles– homenajes al músico que se han venido publicando a partir de entonces y de los que sería recomendable huir.

Probablemente el propio Morricone nunca elegiría el corte *On Earth As It Is In Heaven*, de la banda sonora de *La misión*, como acompañamiento para su entrada en el Olimpo. Lo más probable es que escogiera *The Mission*, inofensiva melodía con la que entrar de puntillas, sin hacer demasiado ruido. La misma actitud con la que nos enseñó que lo más importante de todo era escuchar a quien dirigía. Con la marcha de cada uno de los creadores del pasado se marcha también una parte de aquello a lo que una vez llamamos cine. Al maestro solo se le puede decir gracias por haber estado. ▲

**MADRID****ANÍMATE****La Casa Encendida.****Del 1 al 30 de septiembre.**

La Casa Encendida ha preparado un ciclo de cortometrajes para disfrutar en familia. Son seis cortos de animación de los últimos dos años, de técnicas muy diferentes y procedentes de distintos países, pero con un denominador común: los animales son los protagonistas. Entre los títulos figuran: *Cat Days*, de Jon Frickey; *Winter in the Rainforest*, de Anu-Laura Tuttelberg; *No tengo miedo del cocodrilo*, de Marc Riba y Anna Solanas; *Overboard!*, de Filip Pošivac & Barbora Valecká o *Bamboule*, de Émilie Pigeard, entre otros. Todos ellos están disponibles en el canal de La Casa Encendida en Filmin.

ESPAÑOLES EN HOLLYWOOD**Sala Berlanga. 2 y 3 de septiembre.**

Se reanuda la temporada de la Sala Berlanga con un ciclo diseñado en cola-

boración con el Teatro Real y sus actividades relacionadas con el género operístico. El ciclo se centra en una de las circunstancias más características de la historia del Séptimo Arte: la del fenómeno de la migración a la meca del cine para aportar enfoques y sensibilidades autóctonas a la gran industria. La aventura del nuevo mundo adquirió una dimensión mágica cuando se circunscribió a la filmación de películas. Se verán así los filmes *Hollywood Talkies* (Óscar Pérez y Mía de Ribot, 2011) y *El último truco*. *Emilio Ruiz del Río* (Sigfrid Monleón, 2008).

FILMOTECA DE CATALUNYA

La Filmoteca recupera las cuatro sesiones diarias y algunos de los ciclos y sesiones que quedaron suspendidos con el confinamiento. Arranca de esta forma el ciclo que homenajea a Éric Rohmer en el centenario de su nacimiento, que revisará su concepción multidisciplinar del cine a partir de su trabajos televisivos. Podrá verse también este mes una carta blanca del actor Lluís Homar y se celebrará un homenaje al pianista de la filmoteca y también compositor Joan Pineda. Además, acompañando al curso 'Al final, les visions. Eugenio Trías, estil tardà i cinema' que se imparte en el Instituto de Humanidades, se programa un pequeño ciclo. Se homenajeará también a la actriz Rosa Maria Sardá, al dramaturgo Josep Maria Benet i Jornet y al compositor Ennio Morricone.

FILMOTECA DE VALÈNCIA

La programación regresa al Rialto el 25 de septiembre con algunos cambios para asegurar el cumplimiento de las medidas sanitarias. Además del aforo de la sala, se reduce el número de sesiones para llevar a cabo una adecuada limpieza de la misma y evitar la concentración de personas en las zonas de acceso. Por ello, habrá una única sesión al día, excepto los viernes y sábados. Continuarán los ciclos Centenario Fellini, R. W. Fassbinder, amor y rabia y los Básicos Filmoteca, dedicados este año a *remake*. Además, se programa, de la mano del Instituto Cultural Rumano, una muestra de cine rumano contemporáneo que no pudo proyectarse en mayo y que incluye películas tan interesantes como *La Gomera*, *Ivana the Terrible* o *A Decent Man*.

BARCELONA**FIRE!!****Barcelona. Del 10 al 20 de septiembre.**

La Mostra de cine gay y lésbico de Barcelona, FIRE!!, organizada por el Casal Lambda, ofrecerá una programación en la plataforma Filmin para cerrar las celebraciones LGBTI de este año complejo que, aunque marcado por la incidencia del Covid-19 no deja de ser igual de reivindicativo y necesario. El acceso a las películas se podrá realizar durante los diez días que dura la Mostra a través de Filmin.es y Filmin.cat.

XCÉNTRIC 2020: RETRACTED CINEMA**CCCB. 29 de septiembre.**

Este programa de Retracted Cinema, de una hora de duración, presenta diez cortometrajes de películas experimentales centrados en la recontextualización de metraje encontrado o de archivo mediante la intervención algorítmica. Estos trabajos se apartan de las prácticas consagradas del 'cine expandido' por las que los materiales de la película se recontextualizan mediante la complementación y la colisión con materiales adicionales y medios extrínsecos,

FILMOTECAS**FILMOTECA ESPAÑOLA**

Se proponen cuatro nuevos ciclos. El primero de ellos, Cine prohibido, reunirá hasta diciembre una serie de películas que en su momento fueron prohibidas en su país de producción, desde *Viridiana* y *El crimen de Cuenca* hasta *El nacimiento de una nación*, *Saló o los 120 días de Sodoma*, *Pink Flamingos* o *Macunaíma*. En colaboración con el Spain Moving Images Festival, en septiembre y octubre se ofrecerá la retrospectiva Tsai Ming-liang. Flujos de soledad, la más completa llevada a cabo hasta la fecha en nuestro país en torno a este cineasta taiwanés, uno de los nombres fundamentales del cine contemporáneo. La otra gran retrospectiva del mes se dedica al leonés Felipe Vega; con el nombre Figuras en el paisaje, en este ciclo se podrá ver toda la obra del director de *Mientras haya luz*, en muchos casos presentada por varios de sus colaboradores habituales. Por último, Musidora. Trilogía española llevará a la sala las tres películas que la legendaria actriz y directora francesa rodó en España, todas ellas acompañadas con música en directo a cargo de los pianistas y compositores Marcos Ortiz y Jorge Gil.

CGAI

Se recupera la programación con el pase de la serie de Marck Cousins, *Women Make Film*, en siete sesiones, todos los sábados, del 5 de septiembre al 24 de octubre. Además el ciclo Pioneras del cine dedicará distintas sesiones a Lois Weber (día 8), Ruth Ann Baldwin (día 16), Mabel Normand (día 16) y Alice Guy-Blaché (día 23). Dentro de la programación de la sección Fóra de serie se podrán ver filmes como *Retrato de una mujer en llamas* (día 4), *Dios existe y su nombre es Petrunya* (día 15), *Touch me not* (día 9), *Familia sumergida* (día 17), *Una gran mujer* (Beanpole) (día 22) y *Sinónimos* (día 24). La sala será sede, por otra parte, de S8. Mostra de cinema periférico y de Diversidarte. Festival das artes inclusivas.

FILMOTECA DE ZARAGOZA

El ciclo 'Alemania, el muro' programa filmes de Robert Thalheim, Cristian Petzold o Markus Dietrich mientras se proyectan los filmes nominados al premio Simón del Cine Aragones y se proyecta el ciclo 'Cine Paradiso. Cine, música y artes: universo Marvel y animación'.

como la *performance* en vivo. En cambio, los trabajos presentados en el programa Retracted Cinema utilizan el propio material filmico apropiado como lugar y medio de autorrecontextualización.

OTRAS CIUDADES

NIFF

Pamplona. Navarra.

Del 3 al 5 de septiembre.

El Navarra International Film Festival – NIFF– ofrecerá en la selección oficial de su segunda edición sesiones dedicadas al feminismo, la discapacidad, la salud mental o la realidad LGTBI+. Además el NIFF lanza su segunda convocatoria del “Navarra Film Challenge” con el que invita a crear un cortometraje exprés de entre dos y cinco minutos en el plazo de 48 horas. El festival acogerá además “El taller de Lola: La experiencia de guion con Lola Mayo”.

(58)

A Coruña.

Del 27 de septiembre al 3 de octubre.

La Mostra Internacional de Cinema Periférico de A Coruña presenta para

esta edición un formato dual que combinará actividades presenciales con diversos contenidos diseñados exclusivamente para la red. El certamen coruñés contará esta vez con secciones ya conocidas por el público (Xerme, Sinais, Sinais en Curto, Desbordamientos...) pero también incorporará varios formatos y contenidos nuevos creados en exclusiva para esta edición. Es el caso de Camera Obscura, un nuevo espacio en la red que nace tomando como referencia el conocido programa de cine experimental Screening Room.

ALCANCES

Cádiz. Del 25 de septiembre al 4 de octubre.

La 52ª edición de Alcances, Festival de Cine Documental de Cádiz, será, de forma excepcional, online. Esta propuesta de Festival *online* comporta una reducción del presupuesto habitual, lo que permitirá realizar actividades más allá de las fechas del evento, una vez se relajen las medidas de seguridad sanitaria y se frecuenten las actividades presenciales: ciclos temáticos con público en salas en los que los cineastas acudan a presentar las obras, talleres, semi-

narios, actividades educativas en colegios y centros formativos, etc.

CONECTA FICTION REBOOT

Palacio de Congresos de Baluarte, Pamplona. 2 y 3 de septiembre.

La edición híbrida de Conecta FICTION Reboot, el encuentro de coproducción de series de Televisión entre América y Europa (que contó con un potente programa de actividades en formato virtual en junio) pone en marcha ahora un encuentro presencial, con carácter excepcional.

ONLINE

ANDREI TARKOVSKY

Educa tu mirada. 19 de septiembre.

La escuela organiza el seminario *online* ‘Lo sublime cinematográfico’ sobre Andrei Tarkovsky y ahondar en la esencia de este director mediante el análisis y la comprensión de su filmografía, alterando la inmersión audiovisual con otras imágenes, textos y discursos que enriquezcan la aproximación. El seminario se imparte por videoconferencia a través de la plataforma Meet.



CINE PROHIBIDO DE 1906 A 2011

FELIPE VEGA. FIGURAS EN EL PAISAJE

FLORES EN LA SOMBRA

LA IMAGEN RENACIDA



TSAI MING-LIANG FLUJOS DE SOLEDAD

MUSIDORA. TRILOGÍA ESPAÑOLA (CON MÚSICA EN DIRECTO)

LA MUERTE DEL CINE - HASSE EKMAN

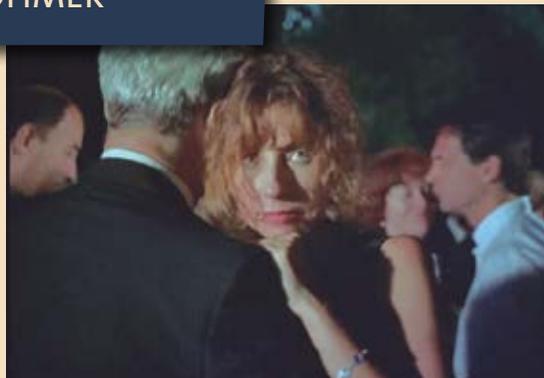
SALA:B - CHUMY CHÚMEZ

FilmotecaEspañola

SEPTIEMBRE EN FILMOTECA ESPAÑOLA
- CINE DORÉ -



CUENTO DE OTOÑO ÉRIC ROHMER



LAS MIRADAS OPACAS

CARLOS F. HEREDERO

El plano final de *Cuento de otoño* fija la mirada absorta y pensativa de Isabelle (Marie Rivière) mientras baila con su marido en la fiesta nupcial de su hija, a la vez que un músico provenzal anuncia el final del otoño y canta: “*Si la vida es un viaje, os deseo el mejor tiempo posible...*”. La protagonista parece embebida en sus cábalas interiores, ajena por completo a su esposo y a la celebración que la rodea.

Sobre ese plano resuena el eco del encuadre con el que se cierra la secuencia inicial del film; sin duda, el más intrigante de esa apertura. Un plano con el que Rohmer sorprende la mirada igualmente absorta y recogida en su interior de Isabelle para dar paso, por corte directo, a un *travelling* en avance que muestra la carretera por la que circula el coche en el que la protagonista va a visitar a su amiga Magali.

Entre estos dos momentos de fuga, que pueden leerse como apertura y cierre de una ensoñación (y todo sueño es un viaje a lo desconocido), Rohmer nos invita a contemplar la ficción fantaseada por la siempre soñadora Marie Rivière de sus películas: con la excusa de buscar un novio para Magali, Isabelle provoca deliberadamente la ocasión de revalidar su capacidad para seducir, de vivir una experiencia furtiva y de coquetear con la posibilidad imaginaria de experimentar una aventura sentimental que le permita romper con su cotidiana y rutinaria vida matrimonial.

De nuevo aquí, al igual que sucede en el resto de los ‘Cuentos de las cuatro estaciones’ (pero también en muchas otras de sus películas), se abre la puerta a conjeturar que todos los acontecimientos puedan haber sucedido únicamente, como advierte Rohmer, “*en la cabeza de la protagonista*”: igual que Felicie ‘soñaba’ con su príncipe azul en *Cuento de invierno*, o Jeanne ‘imaginaba’ la conspiración de Natacha en *Cuento de primavera*, bien podría entenderse igualmente que Isabelle imagina o sueña, en este caso, la maquinación que pone en marcha para salir de la rutina.

El plano que clausura *Cuento de otoño* viene de esta forma a encerrar la acción entera de la película entre dos miradas opacas y enigmáticas de Isabelle. El espacio, el tiempo y la resonancia entre ambas nos vuelve a recordar que las películas de Éric Rohmer son, fundamentalmente, historias sobre la función del pensamiento y sobre las maquinaciones de la imaginación como sustitutivo de la experiencia real. Sin duda porque, fiel a su credo de siempre y a su concepción del cine, mantenida contra viento y marea película tras película, el autor de *Le Genou de Claire* estaba convencido de que “*es mucho más interesante suscitar lo invisible a partir de lo visible que intentar inútilmente visualizar lo invisible*”. ▲

THE END

Tim Minchin

Milly Alcock

Una road-trip única, hilarante, agri dulce y emotiva.

upright

ESTRENO 7 DE SEPTIEMBRE
DOBLE EPISODIO LUNES 22:30

SUNDANCE TV

Canal de televisión disponible en



y resto de operadores de pago

sundancetv.es

25^a | 2-11 OCTUBRE 2020 / TOULOUSE | cinespaña

cinespaña online
disfruta de lo mejor
del festival en
FILMIN



© Blanca Viñas

Síguenos en
www.cinespagnol.com

