

ABRIL 2020 Nº92 (143)
www.caimanediciones.es



caimán

cuadernosdecine

EDICIÓN DIGITAL

Grass

HONG SANGSOO

ESPECIAL
EL CINE EN CASA

3,49 EUROS



DAN SALLITT / GUY MADDIN - ALFRED HITCHCOCK / PODCASTS DE CINE / SERIES TV / ESPECIAL LIBROS



37TFF
TORINO FILM FESTIVAL

LABERINTO PRESENTA UNA PELÍCULA DE JORGE RIQUELME SERRANO

ALGUNAS BESTIAS

PAULINA
GARCÍA

ALFREDO
CASTRO

CONSUELO
CARREÑO

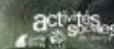
GASTÓN
SALGADO

ANDREW
BARGSTED

MILLARAY
LOBOS



PRÓXIMAMENTE EN CINES



El Sur Films

@elcurfilms

@elcurfilms

www.elcurfilms.com

ESPECIAL EL CINE EN CASA



Grass (Hong Sangsoo)

5. EDITORIAL

Caimán en casa. *Carlos F. Heredero*

18. EL CINE EN CASA

El canon de Hong (*The Day After / Grass*) *Violeta Kovacsics*

Dan Sallitt. El cineasta del que no se habla *Jaime Pena*

Las artes del confinamiento *Carlos F. Heredero*

De Hitchcock a Guy Maddin: un itinerario *Carlos Losilla*

Imágenes para escuchar *Caimán CdC*

Más cine que nunca *Jara Yáñez*

Estrenos online

Ex Libris (Frederick Wiseman) *Jaime Pena*

El cochecito (Marco Ferreri) *Luis E. Parés*

Matthias & Maxime (Xavier Dolan) *Javier Rueda*

Los profesores de Saint-Denis (M. Idir, Grand Corps Malade)
Cristina Aparicio

La pasión en el arte (Phil Grabsky) *Fernando Bernal*

Vivarium (Lorcan Finnegan) *Felipe Rodríguez Torres*

La alegría de las pequeñas cosas (Daniele Luchetti)

Cristina Aparicio

Series TV

Reescrituras de la historia americana *Javier Rueda*

Reescribiendo las reescrituras *Felipe Rodríguez Torres*

La conjura contra América (David Simon, Ed Burns)

Javier Rueda

The Mandalorian (Jon Favreau) *Juanma Ruiz*

La línea invisible (Mariano Barroso) *Fernando Bernal*

Esta mierda me supera (Jonathan Entwistle) *Javier Rueda*

The Accident (Sandra Goldbacher, Jack Thorne)

Cristina Aparicio

74. THE END

El ángel exterminador *Carlos F. Heredero*

SUMARIO

ABRIL 2020 N° 92 (143)

6. RÁFAGAS

Festivales

Punto de vista

José Félix Collazos

Medina del Campo

Cristina Aparicio

IBAFF

Felipe Rodríguez Torres

Rodaje

'Libertad' (Enrique Urbizu)

Carlos F. Heredero

Sundance TV: cine coreano

Enric Alberó

FIRMAS

7. Un gag bressoniano

Adrian Martin

17. Aventuras en la zona roja

Quintín

49. LO VIEJO Y LO NUEVO

El dragón de la maldad

contra el santo guerrero

Santos Zunzunegui

50. HISTORIA(S) DEL CINE

Grandes nombres de la crítica (7)

Thierry Jousse

Violeta Kovacsics

Piedra y cielo, de Víctor Erice

Santos Zunzunegui

56. INFORMES

Berlinalde 2020

Jaime Pena

Javier H. Estrada

59. MEDIATECA

DVD

60.

ESPECIAL LIBROS CINE

La herencia del cine (Paulino Viota) *Manuel Asín*

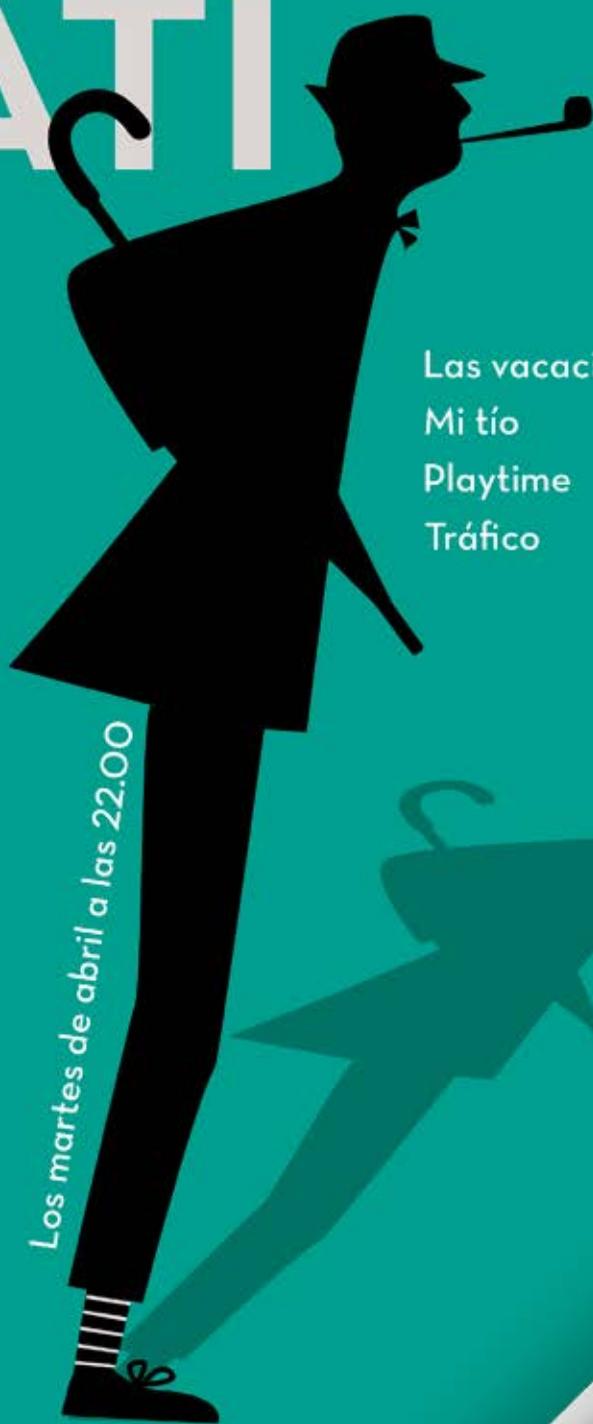
Reseñas

ENTREVISTA
Mariano Barroso



OFERTA DE SUSCRIPCIÓN
pág. 37

JACQUES TATI



Las vacaciones del señor Hulot
Mi tío
Playtime
Tráfico

Los martes de abril a las 22.00



8madrid TV
nuestrocine

Consulta toda la programación en 8madrid.tv



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:

José Luis Álvarez Cedena, Cristina Aparicio, José Félix Collazos, Pablo López, Adrián Martín, Rubén de la Prida, Daniel Reigosa, Felipe Rodríguez Torres, Quintín, Javier Rueda, 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



CAIMÁN EN CASA

Fiel a nuestra cita mensual, a la que *Caimán Cuadernos de Cine* no ha faltado nunca desde que en mayo de 2007 salió por primera vez a la calle (en aquel entonces con la cabecera de *Cahiers du cinéma. España*), este mes lo hacemos de nuevo puntualmente (a partir del viernes, 27 de marzo), pero en esta ocasión los lectores no nos van a encontrar en la calle, pues no existe una edición física de este número, sino exclusivamente una versión digital, que se puede adquirir a través de Kiosko y Más al precio habitual de 3,49 euros (https://www.kioskoymas.com/publicacion/portada/caiman_cuadernos_de_cine/e399).

No era una decisión fácil, ni mucho menos de nuestro gusto. Nos ha venido impuesta, como es fácil entender, por las restricciones que todos vivimos debido a la pandemia del coronavirus. En el actual estado de cosas, afrontar la impresión, distribución en kioscos y envío de la revista a nuestros suscriptores se hacía económicamente inviable. Sin embargo, hemos optado por realizar un número digital completo y por mantener, de esta manera, la continuidad de la publicación.

Por sentido de la responsabilidad y por compromiso con nuestros lectores, en *Caimán Cdc* hemos decidido seguir acompañando la actualidad cinematográfica de este convulso presente, por mucho que en este número especial el comentario y la crítica de los estrenos en sala (casi todos cancelados, tras el cierre de los cines) haya sido sustituido por la reflexión y la crítica sobre diferentes expresiones filmicas y audiovisuales accesibles *on line* y en plataformas (grandes y pequeñas), incluidos algunos estrenos de largometrajes que han optado por esta vía.

En cualquier caso, mantenemos también en este número el resto de nuestras secciones habituales (Ráfagas, Historias del Cine, Lo viejo y lo nuevo, Informes, Mediateca) y añadimos, incluso, el Especial Libros (10 páginas) que publicamos todos los años más o menos por estas mismas fechas. En definitiva, no hacemos otra cosa que permanecer fieles a nuestros contenidos, a la vez que renovamos nuestro vocacional vínculo con el presente del cine y del audiovisual: una actualidad que, aquí y ahora, pasa por la multiplicidad de canales que hacen accesibles los contenidos fílmicos a través de las pequeñas pantallas.

A la ineludible obligación cívica y sanitaria de quedarnos en casa respondemos con un amplio dossier titulado 'El cine en casa' (30 páginas), casi improvisado sobre la marcha por nuestro equipo de críticos y colaboradores, puesto que las obligadas medidas de confinamiento llegaron cuando otros contenidos muy diferentes estaban ya escritos, maquetados y listos para ser enviados a imprenta. Reaccionar y responder a las urgencias del presente es también nuestra labor.

Acompañar el encierro que vivimos, cumplir con el deber cívico de todos y seguir pensando críticamente sobre el cine al que ahora mismo tenemos acceso son, en esta dolorosa primavera, nuestros irrenunciables compromisos. ▲

RÁFAGAS

Rodajes | Entrevistas | Festivales | Seminarios | Ciclos | Breves



Un film dramatique, de Éric Baudelaire

PUNTO DE VISTA

LA COMUNIDAD

JOSÉ FÉLIX COLLAZOS

Revelaba Erika Balsom, comisaria de la retrospectiva An Oceanic Feeling, que el título lo había encontrado en la metáfora con la que Sigmund Freud describía el océano como espacio que nos permite pensar más allá de las individualidades para abrazar la fusión con la inmensidad del mundo; una sensación de conexión e interdependencia. Este concepto sobre la inquebrantable relación que establecemos con el entorno recorrió toda la edición de Punto de Vista que, sin renunciar a voces singulares, ha construido un espacio de hibridación artística para generar intercambio y experiencias colectivas que fortalezcan la idea de comunidad: en este caso, un grupo de creadores interdisciplinarios que comparten intereses junto a un público comprometido con la programación en el que destaca la nutrida presencia de estudiantes de cine. Todo esto concentra *Un film dramatique*, Gran Premio a la Mejor Película (exaequo), obra colectiva del centro de enseñanza Dora Maar bajo la dirección de Éric Baudelaire, que certifica el poder del cine para crear comunidad.

Durante cuatro años, la película que comenzó como una observación sobre los alumnos fue derivando a una obra hecha con los estudiantes para cristalizar en algo creado por ellos mismos. La mirada y el trabajo filmado por el realizador se diluyen con las imágenes que más de una veintena de jóvenes graban sobre su día a día –en la escuela, en su barrio, en casa con su familia o amigos– mientras debaten sobre temas como la violencia social o la identidad francesa y buscan respuesta al interrogante nuclear de la obra: '¿Qué estamos haciendo juntos?'. Una alentadora concreción de las teorías de Alain Bergala sobre enseñar en cine (y no el cine)

por su valor no solo como objeto de estudio, sino como herramienta para otros aprendizajes que resume su frase: *"Quizá es necesario empezar a pensar la película –aunque no es lo más fácil pedagógicamente– no como un objeto sino como la traza final de un proceso creativo, y el cine, como arte"*. El otro premio principal fue para *Apiyemiyekí?*, de Ana Vaz, que a partir del archivo de más de 3.000 dibujos realizados por nativos de la Amazonía brasileña –y encontrados por un activista en derechos humanos– crea un lenguaje de superposición para construir la memoria visual colectiva de un pueblo sometido a un cruel exterminio institucional y *"leer las historias no contadas y reprimidas que están escritas en el paisaje"*.

MIRADAS OBLICUAS

La estimulante intersección entre prácticas documentales y experimentales ha recorrido toda la programación del certamen, superando a menudo el marco de las sesiones –armadas conceptual y temáticamente para estimular el diálogo entre obras– y encontrando ecos complementarios en otras propuestas de un ecosistema global. El libanés Rabih Mroué ofreció una conferencia performativa y el taller 'Absent But Liable to Come Back' (Ausente pero obligado a volver) para reflexionar sobre el vacío, los desaparecidos y reconstruir el paisaje heterogéneo de



Apiyemiyekí?, de Ana Vaz

su país, destruido por tantas crisis y guerras. Y *Once Removed*, de Lawrence Abu Hamdan, desentraña traumas ocultos sobre la guerra civil en Líbano a través de entrevistas, fotografías y objetos recopilados por Bassel Abi Chahine, un historiador que se considera la reencarnación de un soldado muerto en 1984. Su testimonio sobre proyecciones del archivo personal componen una imaginativa puesta en escena, entre lo teatral y lo cinematográfico, galardonada con el Premio Jean Vigo a la Mejor Dirección.

A Month of Single Frames (Lynne Sachs con y para Barbara Hammer) supuso el retorno de la directora al festival navarro con una obra que da una segunda vida a las imágenes captadas en 1998 por Hammer durante su residencia artística en una cabaña aislada. Ese material, entregado veinte años después por la autora a Sachs para que hiciera un film ante la inminencia de su muerte, se completó con la sesión póstuma de homenaje dedicada a una realizadora que contribuyó a escribir la historia del cine feminista y lésbico con nuevas propuestas para representar la sexualidad y el cuerpo.

OLAS Y VAIVÉN

No solo Sachs volvía a Punto de Vista. Como la cabecera creada por Lois Patiño donde un mar nocturno –entre real y soñado– se balancea con las olas, cierto movimiento oscilatorio también se materializó en el retorno de otros cineastas y algunos temas que periódicamente aparecen en la creación documental. Lo que sí parece anclado en el festival dirigido por Garbiñe Ortega es la mirada femenina; de una forma orgánica la sección oficial de este año presentaba una mayoría de realizadoras y las tres retrospectivas estaban dedicadas o comisariadas por mujeres: Anne Charlotte Robertson (figura clave del cine autobiográfico, feminista y personal), el ya citado *An Oceanic Feeling* y el ciclo *Meditaciones sobre el presente*, ➔

SCANNER

ADRIAN MARTIN

Un gag bressoniano

Uno de los mejores momentos del cine reciente tiene lugar en la ‘minipélicula’ de Eugène Green *How Fernando Pessoa Saved Portugal* (2018). Es una escena que describe, de forma deliberadamente elíptica, la puesta a prueba del extremadamente sospechoso refresco ‘Coca-Louca’, vertiendo su contenido sobre las raíces de un árbol enorme. Primero, las manos de hombres a los que no vemos sostienen las botellas y las vacían. Vemos salir vapor del suelo, entrando en el espacio encuadrado. Y oímos el sonido alto, fuera de cuadro, de las ramas al partirse y caer. Por último, la cámara mira hacia arriba para mostrar la copa del árbol: efectivamente, todas las ramas se han caído. ¡Qué bebida tan maligna debe de ser esta Coca-Louca!



Es un gag en un solo plano, y siempre hace reír a los espectadores. Se ha fingido un hecho dramático por medio de los más básicos recursos del cine: el encuadre selectivo y los efectos sonoros. Pero el artificio es totalmente evidente y admitido. El punto culminante del gag, su remate, es esa panorámica ascendente de la cámara: ese era claramente el estado desnudo en el que Green y su equipo encontraron este útil elemento de atrezo, dando origen a su chiste brillante y económico.

Green es, de forma explícita en sus escritos y declaraciones, discípulo del cine de Robert Bresson. Pero su incesante homenaje al maestro sirve para subrayar y traer a un primer término algo que no siempre vemos o reconocemos en Bresson: el humor. Green, en efecto, ha extraído y perfeccionado algo que estaba latente en Bresson: el gag bressoniano.

Los gags bressonianos son una forma ultracinematográfica: no pueden ser reproducidos en teatro o en literatura. Dependen de un extremo minimalismo de medios. Buster Keaton, con su ‘cara de palo’, quizá fuera el verdadero progenitor del gag bressoniano: pase lo que pase, el gesto del actor no expresa nada, ni sorpresa ni deleite. ¡Buster era un ‘modelo’ bressoniano antes de su época!

Entretejida con esa minimización emocional hay una rigurosa pero cómica relación entre causa y efecto en la acción que se desarrolla, incluso (o especialmente) cuando el suceso es increíble. Un humilde refresco destruye un gran árbol; igual que el hueso de un melocotón, casualmente lanzado por la ventana de un coche en movimiento, provoca inmediatamente una explosión en *Intervención divina* (2002), de Elia Suleiman, otro bromista bressoniano.

Hay un momento cómico en *Al azar, Baltasar*, de Bresson (1966), que mucha gente olvida de inmediato, porque es el preludio inmediato a la muerte de un personaje; un detalle que, en un revisionado, se convierte en humor negro. Arnold (Jean-Claude Guilbert) cabalga sobre su burro Baltasar en la oscuridad de la noche. Dice: “*Adiós, mi pobre y querido amigo*”, y entonces mira hacia abajo a –como nos muestra el contraplano– una pequeña señal de tráfico! Entonces dice: “*Adiós, compañero*”... ¡a un poste eléctrico! Y luego se despidió de Baltasar, y cae muerto al suelo. Es el gag bressoniano definitivo. ▲ Traducción: Juanma Ruiz

Adrian Martin es un crítico y conferenciante freelance residente en Barcelona. Su último libro es *Mysteries of Cinema* (Amsterdam University Press), y su página web es: www.filmcritic.com.au



Once Removed, de Lawrence Abu Hamdan

que surge de la relación entre cuatro cineastas (Ute Aurand, Renate Sami, Helga Fanderl y Jeannette Muñoz) para destacar la importancia de la amistad y – una vez más – la comunidad a través sus intercambios y colaboraciones esporádicas. También se detectó cierto *déjà vu* en obras con procesos reconocibles (ya casi rutinarios en el ámbito de la creación) compensado por otras seleccionadas con el riesgo que conlleva siempre cualquier inmersión en un mar agitado como necesariamente es la vanguardia.

Ben Rivers, otro conocido del festival, consiguió el Premio al Mejor Cortometraje con *Now, at Last*, que básicamente presenta un perezoso colgado de un árbol durante cuarenta minutos y sonido sin editar. En palabras del jurado: “Una alegre y profunda oda al tiempo cinematográfico, este absorbente retrato de un perezoso de Costa Rica combina el cine observacional en blanco y negro con vibrantes pasajes musicales para recordar al espectador el poder del cine para revelar y alterar respetuosamente la alteridad y la otredad.” Luke Fowler, ganador en esta categoría el pasado año, retornó con *Cézanne*, una nueva exploración sobre los límites y convenciones de la cinematografía biográfica y documental grabada con cámara Bolex en el estudio y jardín del pintor para volver a registrar, con ritmo trepidante, aquellos lugares sobre los que una vez posó su mirada el artista. Y *Apparition* se titula la obra con la que Ismaïl Bahri reapareció en un certamen que galardonó su obra *Foyer* en 2017. Un solo plano con la imaginativa apuesta formal que implica una fotografía en blanco bañada

de luz y unas manos que la exploran mientras su sombra revela lo que la imagen oculta: una multitud congregada el día de la independencia de Túnez.

OTROS BINOMIOS

A *Tongue Called Mother*, de Eva Giolo, articula dos espacios de aprendizaje de la lengua materna, el familiar y la escuela, para exponer cómo el idioma que se habla habitualmente puede llegar a configurar nuestra personalidad. Su abuela con alzhéimer, su madre y su sobrina que está aprendiendo a leer hablan con las palabras que se van aprendiendo y las que se van olvidando en un film de una realizadora que confesó: “Yo he tenido una relación complicada con mi madre, en el plano lingüístico también”. Y Kathryn Elkin, directora de la simpática *Queen*, declara que “tenía una mala relación con mi madre, por eso me hice artista” en una obra que muestra su embarazo y su vida en diferentes escenarios con una autenticidad y humor que la hicieron merecedora de una Mención Especial del Jurado y el Premio de la Juventud. El Premio del Público fue para *Overseas*, de Sung-A Yoon, impactante documental sobre una nueva realidad de esclavitud contemporánea, que filma el programa de preparación de las mujeres filipinas que cada año abandonan su hogar para servir como empleadas domésticas en países industrializados. Su evidente planificación, con planos frontales de perspectiva centrada en un único punto de fuga, no resta autenticidad a un panorama desolador de abusos y humillaciones para el que se preparan interpretándose a sí mismas (con su estrés y ansiedad) y a sus futuras empleadoras durante las prácticas.

Aquí y allá, de Melisa Liebenthal, obtuvo otra Mención del Jurado con su híbrido ensayo con geolocalización que rimaba con la propuesta de Isaki Lacuesta para clausurar el festival: *Para estar aquí y allá al mismo tiempo*, proyección con voz y actuación sonora en directo para recordar que el cine nos permite estar en dos tiempos y dos espacios a la vez. ▲

LA CRÍTICA EN CUESTIÓN

CAHIERS EN CRISIS

CAIMÁN CDC

El pasado 31 de enero, un conglomerado de productores compró Cahiers du cinéma. Así comienza el editorial de la revista francesa en su número 764 (marzo, 2020), donde el director de la publicación da cuenta de la decisión tomada por “la redacción en su conjunto” (siete críticos, según el Syndicat Français de la Critique de Cinéma, en su comunicado del 3 de marzo) de abandonar la revista acogiéndose a “la cláusula de conciencia que protege a los periodistas ante un cambio de propietario”. La actual dirección de Cahiers considera que la nueva propiedad crea un conflicto de intereses y pone en peligro la independencia crítica de la revista.

Desde Caimán Cuadernos de Cine queremos expresar nuestra más sincera preocupación por las dificultades que atraviesa una revista tan absolutamente esencial para la historia de la crítica, y también para la historia del cine, como es *Cahiers du cinéma*, a la que siempre hemos admirado y de la que siempre nos hemos sentido cercanos. Igualmente, y en sintonía con la posición del Syndicat Français de la Critique, compartimos la necesidad de permanecer “vigilantes ante la sospecha de injerencia en los contenidos de la revista para favorecer las producciones de uno u otro de los nuevos compradores”. La salud, la vitalidad y la independencia de *Cahiers du cinéma*, en los términos en los que siempre se ha expresado a lo largo de toda su historia, no solo compete a la crítica de cine y a sus instituciones (en Francia y en el resto del mundo), sino también a la salud de la creación cultural y artística, cuyo diálogo permanente con la crítica es de todo punto indispensable. ▲



What Did Jack Do?, de David Lynch

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

Estrenado el pasado verano en Netflix –tras su paso previo por la Fundación Cartier y el Festival of Disruption– *What Did Jack Do?* es un cortometraje de David Lynch –realizado durante la producción de *Twin Peaks The Return*– que permite reinterpretar (nuevamente) secuencias, conceptos y simbologías aparecidas en trabajos previos. Una pieza más del lienzo infinito e indivisible que es la obra artística (cine, pintura, música) del artista multidisciplinar.

Partiendo de los códigos y los tropos del género *noir* (un interrogatorio a un sospechoso de asesinato, donde el primero se transforma en figura simiesca salida de los créditos finales de *Inland Empire* y del epílogo de *Fuego camina conmigo*, y el detective es un Lynch reinterpretando a su Gordon Cole 'peaksiano'), Lynch entrega una nueva vuelta de tuerca a sus obsesiones y temáticas. Desde el blanco y negro con manchas de celuloide digitalizado ya visto en *The Return* y con ecos de su seminal *Cabeza borradora*, hasta la antropomorfización de la figura animal salida de *Rabbits* –integrado posteriormente en *Inland Empire*– a la fragmentación de lo real a partir de un plano-contraplano donde la diferencia del número de frames en los fotogramas entre uno y otro sirve de metáfora de esos dos mundos en conflicto separados por una leve gasa de 'realidad'. ▲

33 SEMANA DE CINE DE MEDINA DEL CAMPO

Vocación y compromiso

CRISTINA APARICIO

Los modelos de producción y distribución del cortometraje no pueden copiar los modelos de los largometrajes". Esta fue una de las conclusiones que se pudo extraer del Encuentro iberoameri-



cano en torno a la industria del cortometraje, una pertinente conversación que, con la mirada puesta en países como Argentina, Colombia y México, permitió trazar similitudes con el modelo español de cortometraje. Enmarcado dentro de las 'Conversaciones del Balneario', el encuentro se desveló como una de las citas más relevantes del Festival, un espacio que posibilitó a profesionales de la realización, la exhibición y la producción exponer y compartir sus inquietudes y experiencias en un sector que no goza del justo reconocimiento que merece.

Una de las principales señas de identidad de la Semana de Cine de Medina del Campo es su marcado carácter social: ser una radiografía del presente que permita vislumbrar el futuro inmediato. Así, y aunque el certamen no pudo completar su programación y fue suspendido dos días antes de su clausura por la situación sanitaria del país, su sección oficial dio buena cuenta de dicho carácter con una notable selección de títulos que reflejan las grandes narrativas que describen la sociedad reciente: la cuestión feminista, un alegato interiorizado y que no busca la explícita reivindicación de las mujeres sino su presencia delante y detrás de la cámara; las nuevas tecnologías y la desconexión real que provoca la hiperconectividad virtual; y los problemas de comunicación dentro del ámbito familiar.

De entre todos ellos cabe mencionar algunos de los trabajos más significativos no solo por su pertinente narración, sino por sus cualidades formales: *A la cara*, de Javier Marco, una sucesión de planos

largos con los que mostrar el reverso del peligroso anonimato que se esconde tras las redes sociales; *Ferrotipos*, de Núll García, un relato que muestra los juegos de poder basados en la manipulación mascu-

lina y los prejuicios interiorizados de las mujeres, todo ello a partir de la planificación y de los encuadres; *Cantando en chino*, de Jorge Iguaz, la pérdida de la inocencia de una niña que visualmente se traduce en la transformación del reflejo rosa que barniza la imagen en un gris menos luminoso, un cambio que coincide con los conflictos que la protagonista va presenciando en casa; *Influencer*, de Rubén Barbosa, compuesto por tres planos secuencia que se corresponden con el ascenso, la crisis y la caída de una *influencer*, un 'problema del primer mundo' que, con ironía, evidencia el crítico momento actual de culto a la imagen, a la popularidad y a las reflexiones vacuas; y el corto de animación *Reflejo*, de Juan Carlos Mostaza, un juego de perspectivas donde la distorsión de la realidad se corresponde con la dismorfia sufrida por quienes padecen determinados trastornos de la alimentación.

Interesantes fueron también sendas cintas que destacan por un inteligente y minucioso montaje de sonido (*Loca*, de María Salgado Gispert) y de imagen (*El chico del tren*, de Diego Sabanés); y la rocambolesca vuelta de tuerca de Carlota Pereda de las violaciones en grupo en *There Will Be Monsters*. Además de la sección nacional, las secciones paralelas mantuvieron idéntico espíritu de compromiso social (el ciclo de educación y cine o el certamen La otra mirada), un compromiso que también lo es con la difusión del cine, proyectando algunos de los trabajos españoles e internacionales más relevantes del pasado año. ▲

ENRIQUE URBIZU RUEDA *LIBERTAD PARA MOVISTAR+*

La leyenda de Lucía La Llanera

CARLOS F. HEREDERO



John S. Cook presenta con una linterna mágica la historia de Lucía La Llanera

Al regresar de su estancia en la península Ibérica, por cuyos caminos anduvo entre 1835 y 1840, el viajero inglés George Borrow (1803-1881; conocido en Madrid como 'Jorgito, el inglés') presentaba en Londres su obra *Los Zincali. Los gitanos en España* (1841), donde relataba, entre otras muchas cosas, las aventuras de una bandolera (La Tuerta), algunas de cuyas andanzas por la Sierra de Guadarrama, hacia 1838, el viajero inglés documentaba con cierta fascinación. No cuesta mucho trabajo imaginarse aquella presentación como un referente –en la vida real– de la que, linterna mágica mediante, hace también en Londres el viajero, escritor y dibujante John Saldiego Cook (Jorge Suquet) para narrar las aventuras de Lucía Malvar, La Llanera, la bandolera a quien había conocido durante su estancia en España.

"Es un personaje fascinante, hijo de padre español y madre británica, bilingüe, con educación inglesa, pero con buen manejo del cuchillo", cuenta Enrique Urbizu, que lo ha introducido en *Libertad*, la serie sobre bandoleros españoles que, producida por Lazona, filma para Movistar+. *"Saldiego está de viaje por la tierra de sus ancestros. Ha venido para encontrarse con La Llanera y para escribir un libro sobre esta mujer mítica que, tras haber estado diecisiete años en prisión, acaba de salir de la cárcel, donde cantaba desde la celda cada vez que ahorcaban a un preso. Eso es lo que él escribe: una leyenda que hace pública valiéndose de una forma precinematográfica, mientras da una conferencia a propósito de su libro"*.

Nos lo cuenta Urbizu –nos dice que esa secuencia es su *"pequeña delicatessen"*– a la una de la madrugada, en una estancia del monasterio jerónimo renacentista de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), un hermoso recinto, hoy desacralizado, en el que el equipo soporta duras temperaturas invernales y donde el rodaje está previsto que termine, ese día, a las cinco de la mañana. Allí nos habla con pasión de John S. Cook, un personaje enteramente ficcional, si bien con hondas raíces históricas y literarias ancladas entre los escritores anglosajones que dieron cuenta de la España del siglo XIX (Richard Ford, Washington Irving, David Roberts, el propio George Borrow...). Pero John S. Cook no es el narrador de *Libertad*, pues Urbizu quiere contar la historia en *"una tercera persona absolutamente discreta"*, sin

llegar a explicitar *"hasta qué punto la leyenda que narra el escritor es más o menos elegíaca. Se supone que este hombre, un viajero en un país exótico, ha construido un artefacto literario romántico"*, pero esa perspectiva, desde luego, tampoco es la de la serie.

"Ya estoy mayor para romanticismos", asegura Urbizu. *"Aquí no hay ninguna visión romántica sobre la figura del bandolero. Huimos de eso como de la peste. Esa lectura no me interesa, esa mercancía ya está vendida. Hemos huido del andalucismo, del bandolero justiciero, de la guitarrita y el caballo. La acción no pasa en Andalucía. Ocurre en algún sitio no identificado de una España seca, áspera y dura. Hemos intentado hacer algo que no hayamos visto en el cine de bandoleros. Además mis protagonistas no son justos, son unos hijos de puta, cada uno va por su propio interés. La mayoría son analfabetos y hambrientos, uno es mendigo, otro campesino. El que más sabe es Lagartijo, que fue militar y tuvo hacienda, y no tiene ni acento, se le ve que ha tenido aristocracia, pero los demás son gente muy de campo"*.

El Lagartijo (Xavier Deive) y El Aceituno (Isak Férriz) son los dos bandoleros, jefes de sendas cuadrillas, que giran alrededor de Lucía La Llanera, cuyo itinerario tras salir de prisión con su hijo (al que dio a luz al entrar en la cárcel), es el hilo narrativo central de una historia escrita por Miguel Barros y Michel Gaztambide en estrecha colaboración con el propio Urbizu. Un relato que empieza en el otoño de 1807, poco antes de firmarse el Tratado de Fontainebleau. Es la España de Carlos IV y de su valido Godoy, del Motín de Aranjuez, de Fernando VII y de la invasión napoleónica, cuyas tropas cruzan el territorio en el último capítulo del serial. De eso hablan, durante el

© EMILIO PÉREDA



© EMILIO PÉREDA

Lucía La Llanera (Bebe), entre su hijo Juan (Jasón Fernández) y Reina (Sofía Oria)

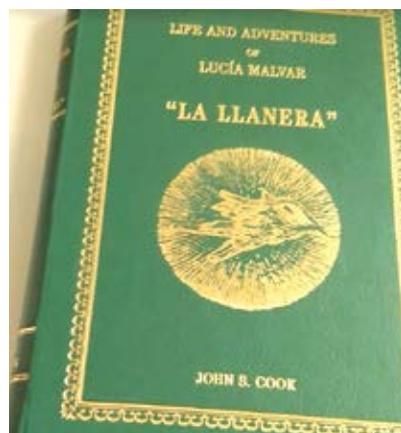
rodaje nocturno de su encuentro, el gobernador (Luis Callejo) y don Anastasio (Pedro Casablanc), "un terrateniente aficionado a la caza y con antecedentes indios, un asesino de animales que, para marcar carácter, coloca sobre la mesa de su despacho [en la que tiene lugar la conversación con el cronista] esta barbaridad, esta cabeza de indio jibarizada".

A La Llanera la están esperando cuando sale de la cárcel. El Lagartijo es el padre de su hijo, mientras que El Aceituno y sus mercenarios trabajan para el gobernador, o eso parece hasta un cierto momento: "Estamos todo el tiempo en el monte con esta mujer y con su hijo Juan [Jasón Fernández], mientras tratan de escapar y de que el chaval comprenda que la libertad no es hacer lo que te dé la gana, sino hacer lo que es necesario hacer. La historia sigue sus pasos, la relación entre ellos, lo que hay que elegir y lo que no, lo poco que sabe ella y lo que va descubriendo el hijo".

Y La Llanera es Bebe, que vuelve al cine tras su ya lejana última aparición en las pantallas (*Caótica Ana*, de Julio Medem, 2007), para quien Urbizu ha reservado "un papel endemoniado. Una mujer de 47 años que ha estado

los diecisiete últimos en la cárcel. Una mujer que las ha pasado putas. Con mucho carácter, con el pelo rapado, pura dinamita. Es una actriz que cuando sintoniza, te pone los pelos de punta. Es muy personal, es una pionera. La Llanera podría haber sido ella. En una escena en la que descubre los dibujos y el libro abocetado del inglés, donde se cuenta su historia, se emociona de verdad. Se va entera por los ojos, y no hizo falta más que una toma".

"Aquí las mujeres no son víctimas de nada", asegura la actriz: "Son mujeres fuertes que se echan la vida



El libro de John S. Cook

a la espalda y siguen peleando por su existencia". Tanto ella como Reina (la hija de don Anastasio, interpretada por Sofía Oria, la adolescente de *Gigantes*) luchan por su vida y por su libertad, palabra fetiche que da título a la serie después de muchas dudas al respecto: "El primer título que tenía, precioso a mi modo de ver, era 'Los hombres perdidos'. Pero la palabra 'hombres', por lo visto, está vetada, dicen que es excluyente... Otro título era 'La leyenda de Lucía La Llanera', pero era muy largo: mucha 'l', mucha 'la'. Luego pusimos 'Bandoleros', porque algo había que poner en la claqueta, y al final me di cuenta de que estábamos todo el tiempo hablando de la libertad, que es el tema recurrente del siglo XIX español y también el de todos los personajes, incluido el gobernador, que es un liberal y tiene claro que para que haya libertad y justicia tiene que haber comercio y orden".

Los cinco capítulos de *Libertad* no tienen, sin embargo, la vocación de ofrecer un fresco historicista: "Esta es una serie de aventuras con un marco histórico y político, pero no tiene la pretensión de contar la época. El realismo es muy caro, además. Para empezar, aquí hay muy poca vida





El rezo de don Anastasio (Pedro Casablanc)

cotidiana. Hay una vida salvaje, los personajes viven en los montes. Hay viaje. Van. Vienen. Acampan. Van a una cita. Cruzan el desfiladero. Pero interiores hay muy pocos. Apenas se ve un pueblito. Hay planos de cabalgadas no narrativos: todas esas estructuras propias del cine de aventuras y del western, o de las películas de viaje", explica su director.

Habrà que situarse, por tanto, más cerca del género que del trasfondo histórico, "más cerca de Moonfleet", dice Urbizu pensando en Lang, "por el formato, por esos aromas de Stevenson que me han marcado desde la infancia, porque tiene algo de cine fantástico, de atmósfera soñada o irreal. O de Viento en las velas. Yo de MacKendrick he aprendido mucho: los planos de conjunto, el quedarte ahí con la cámara, a cierta distancia. Esta es una historia de españoles a caballo en una tierra jodida, de hombres violentos que luchan por salvar la cabeza a principios del siglo XIX. Por eso tiene también mucho de western; pienso en los paisajes de Henry Hathaway, en el ímpetu de Raoul Walsh, en la violencia de Robert Aldrich..."

Era inevitable, al mismo tiempo, que Enrique Urbizu tuviera en cuenta también la tradición 'bandolerista' que ofrece el cine español: "Aquí todo el casting y todo el equipo ha visto Carne de horca varias veces, que es un peliculón. ¡Es que Vajda es muy bueno!, con esa solvencia técnica que tiene. Y sí, luego hay otros que también he revisado, pero me han interesado menos. Siempre he sido un espectador del cine de

bandoleros. Mi adolescencia y parte de mi juventud se llaman Curro Jiménez, con esos capítulos dirigidos por Mario Camus, Pilar Miró, Antonio Drove, etc."

En la capilla del monasterio, el poderoso don Anastasio se arrodilla para rezar. Poco después, mientras dormita sobre la mesa de su despacho, dos bandoleros de El Aceituno entran en silencio (la cámara sigue a uno de ellos por detrás), le levantan la cabeza y le ponen el cuchillo en el cuello. Urbizu dirige los movimientos de los actores con sigilo, sin apenas hacerse notar, dentro de un monasterio que a esas horas está ya envuelto en frío y en niebla, los mismos que han acompañado casi por entero las quince semanas de rodaje por diferentes escenarios de Segovia, Cuenca y Guadalajara. Cuatro meses en los que la lluvia, el frío y el viento acabaron siendo contribuciones estéticas definitorias de las imágenes: "Esto es una especie de road movie con mucho viaje, muy itinerante. Aquí la climatología y la naturaleza tienen un papel importantísimo. Es muy bonito rodar en ella, porque en el monte hay un montón de cosas que no puedes controlar, tienes que aceptarlas. Al filmar en el campo aceptas un plus de descontrol, pero es estupendo, porque todos los días te llevas algo que es imposible que esté en el guion, ni tampoco en tus planes".

Lo que sí está en el cálculo minucioso de Urbizu es la gama cromática que

permite distinguir a los diferentes grupos de bandoleros. "La decisión fue suya", cuenta la diseñadora de vestuario, Patricia Monné: "Los Aceitunos utilizan colores tierra (granates y marrones) y los Lagartijos colores más oscuros (azules marino, grises y negro)". Y también está en su cabeza la estructura que le quiere dar a cada capítulo: "Los voy a titular 'Episodios' y, dentro de cada uno de ellos, espero también poder capitular. Hemos rodado muchísimos planos de naturaleza: las hojas movidas por el viento, una tela de araña temblando... Voy a utilizarlos para abrir diferentes 'capítulos' dentro de cada episodio. Si funciona, va a ser una preciosidad".

A las cuatro de la mañana, el frío y la niebla de la madrugada envuelven ya por completo el monasterio de Lupiana. Por los pasillos de su claustro, casi congelados, Urbizu pasea y rumia el tono, el *timing* y la textura de sus imágenes: "Aquí la narrativa es muy diferente a la de Gigantes. Si aquella era un serial, esta es una novelita por entregas, pero estilísticamente es también muy parca, muy ajustada en los encuadres, estilizada en los movimientos de cámara y seca en las elipsis. Esta vez hay más escenas de transición y no tiene el filo cortante de la anterior. Es muy 'sedosa' de tiempo, de latido; es para mirar...". Y sigue andando por el claustro hacia la cámara, en busca de ese tiempo, de ese latido que palpita también en su rodaje. ▲



Rodando en el monte: Enrique Urbizu, en el centro, rodeado de bandoleros

© ENILLO PEREDA

pere
portabella

Films 59.

próximamente
en
Filmoteca
Española



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



Filmoteca
Española

CINE COREANO

En la estela de Bong Joon Ho

ENRIC ALBERO



Parásitos (Bong Joon Ho, 2019) ha logrado hermanar los gustos del festival más prestigioso del mundo (Palma de Oro en Cannes) y los de la academia con mayor ascendente en el panorama cinematográfico, que entregó por primera vez el Oscar a la Mejor Película a un film de habla no inglesa. Un extraño fenómeno refrendado también por los espectadores (más de 1,2 millones en España) y que ha despertado el interés por el cine de Corea del Sur, lo que ahora aprovecha Sundance TV para recuperar algunos clásicos de este siglo y otros títulos menos conocidos, pero igualmente relevantes de tan boyante cinematografía.

En 2003, el cine surcoreano vivió su primer *boom* a nivel internacional con la presentación de dos películas fundamentales para entender el *affaire* Parásitos. En septiembre de aquel año, *Memories of Murder*, segundo largo de Bong Joon Ho, obtenía la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, certamen que tres años antes había descubierto al cineasta al seleccionar *Barking Dogs Never Bite* (2000), en cuyas imágenes el reputado crítico Ángel Fernández-Santos ya observó “sólidas maneras de un gran director futuro”. Apenas cuatro meses antes, Cannes acogía la presentación de *Old Boy* (Park Chan-wook, 2003), quinta película de otro de los colosos surcoreanos de nuestro tiempo (habría que apuntar en este listado a Lee Chang-dong y Hong Sangsoo), que se hacía acreedora del Gran Premio del Jurado y que será la que abra este ciclo que el canal temático programará durante los sábados del mes de abril.

De aquella historia de venganza sorprendió un guion que invalidaba cualquier tipo de intuición no ya sobre su desolador desenlace sino sobre qué ocurrirá a continuación de la secuencia que estábamos viendo. La historia de liberación de Oh Dae-su (Choi Min-sik) tras quince años de cautiverio y la posterior búsqueda de los causantes de su encierro –una búsqueda contrarreloj que encadena golpes de violencia filmada con una asombrosa exquisitez– le valió al director de *The Little Drummer Girl* el reconocimiento internacional. Si *Old Boy* abre el ciclo el 7 de abril, lo cerrará otra obra suya mucho menos conocida: *Thirst* (2009), su aportación al género vampírico, que le valió otro Premio del Jurado en Cannes pero que fue mayoritariamente rechazada por una crítica que no congenió con esta película inclasificable, mezcla de terror y comedia, protagonizada por Song Kang-Ho (uno de los actores de *Parásitos*) en la que un cura se presta a un experimento médico con la intención de erradicar un virus letal. El test terminará con su vida y solo una transfusión de sangre logrará

reanimarlo: el problema es que cuando despierte ya no será un ser humano.

Este repaso al cine surcoreano actual lo completarán *Princesa* (Lee Sun-jin), continuadora de una tradición sobre determinados arquetipos femeninos acuñados por títulos como *Madre* (Bong Joon Ho, 2009) o *Poesía* (Lee Chang-dong, 2010), que narra las vicisitudes de una joven estudiante que se ve obligada a rehacer su vida tras abandonar la escuela al ser declarada culpable de un incidente sobre el que apenas hay datos. Además del film de Sun-jin (Premio a la mejor película en Rotterdam), también se podrá ver *Un monstruo en mi puerta* (July Jung, 2014), en la que una prometedora graduada de la academia de policía es trasladada, por mala conducta, a un pequeño pueblo costero en el que intimará con una niña que sufre abusos.

¿QUIÉN MIENTE?

Gianluca Maria Tavarelli, responsable de dos grandes éxitos de la televisión italiana como *Maltese – Il romanzo del Commissario* (2017) y *El joven Montalbano* (2018), dirige los seis episodios de *Non Mentire*, versión trasalpina del original británico *Liar* (Harry & Jack Williams, 2017-?) que ha reconfigurado la guionista Lisa Nur Sultan (autora del libreto de la interesante *En mi propia piel*, 2018), en el que se aborda una denuncia por violación después de una cita romántica entre un médico y la profesora de su hijo. Un *thriller* en el que el espectador tendrá serias dificultades para saber quién dice la verdad, y que Sundance TV estrenará en su servicio no lineal a lo largo del mes de abril. ▲

SUNDANCE TV

Destacados
ABRIL 2020

NON MENTIRE

Estreno: 23 de abril.

Un nuevo episodio cada jueves a las 22:30h.

THIS CLOSE (T2)

Estreno: 13 de abril.

Un nuevo episodio cada lunes a las 22:05h.



Ciudad de Madrid
Film Office

EL ESCENARIO DE UNA TREPIDANTE PERSECUCIÓN O LA SECUENCIA DEL BESO FINAL

UNA CIUDAD PARA CONTAR GRANDES HISTORIAS

Madrid te ofrece lugares con gran potencial narrativo, profesionales experimentados y los servicios de producción que darán vida a tu proyecto.

IBAFF (XI EDICIÓN FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MURCIA)

La herencia y el legado

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

Tras una décima edición donde el IBAFF se encontró en la encrucijada de decidir cuál era el camino a seguir, esta undécima edición ha servido para que el certamen salga fortalecido, gracias a la decisión de mirar a su legado, a sus orígenes, ofreciendo una programación que incide en esa misma idea: las diferentes herencias que conforman el mundo contemporáneo. Una programación –tan homogénea en su temática como heterogénea en sus formas– que ha apostado por lo documental sobre la ficción, exceptuando títulos como *Abou Leila*, de Amin Sidi-Boumediène, o *El viaje de Lillian*, de Andreas Horvath. La primera, contraponiendo la linealidad temporal del plano secuencia y el plano panorámico, con una narrativa fragmentada y lisérgica que bebe a partes iguales de Burroughs, Hunter S. Thompson y el cine de Lynch, para denunciar los horrores postraumáticos del terrorismo en Oriente Medio; la segunda, una *road movie* en negativo, una mirada hacia la América contemporánea, afilada y vaciada, que hace uso de la iconografía rockwelliana para denunciar el sueño americano. Del resto de piezas en formato largometraje, quizá el título más interesante era *Irradiès*, de Rithy Pahn (Premio del Público al mejor largometraje), estrenada en primicia en territorio español, pocos días después de su triunfante paso por la reciente Berlinale (premio al mejor documental). Un alegato poético y cruento sobre la herencia de los horrores de la guerra, la crueldad y la destrucción, con ecos del Alain Resnais de *Noche y niebla* y los espectros atrapados en el mundo de los vivos, de Apichatpong Weerasethakul, que claman por ser escuchados.

En cambio, el Jurado de la Sección Oficial decidió premiar a *Les Enfants d'Isadora*, de Damien Manivel. Un ensayo sobre la pérdida del legado, de un hijo, a partir del concepto de 'madre solitaria' de la bailarina Isadora Duncan y que aquí sirve de eco y reverberación en la vida de tres mujeres conectadas narrativamente desde lo emocional y sensorial. La sororidad también fue protagonista de *Andrómedas* y de *Delphine et Carole, Insoumuses*. La primera de ellas, dirigida por Clara Sanz, partiendo del concepto de la herencia de cuidados adscrito a la figura femenina. Una cinta que destaca por la desubicación del punto de vista, convirtiendo al realizador de espectador *voyeur* –de mirada objetiva y distanciada– a protagonista involuntario del documento fílmico. La segunda, dirigida por Callisto McNulty –nieta de Carole



Les Enfants d'Isadora (Damien Manivel)

Roussopoulos, colaboradora de la actriz Delphine Seyrig– narra el surgimiento del movimiento feminista en la Francia de los años sesenta, convirtiendo las cámaras de vídeo domésticas en formato de la revolución y trazando una infinidad de líneas de pensamiento que hacen dialogar el presente con el pasado, desmenuzando el machismo imperante de la industria cinematográfica, oculto bajo los datos financieros y los ingresos en taquilla, encorsetando lo femenino en la cultura popular. Algo que es evidenciado y representado en el cortometraje *Carne*, de Camila Kater: un fascinante *collage* animado testimonial sobre la pluralidad femenina, galardonado con los premios del Público, el IBAFF Joven y el del Jurado Oficial al mejor cortometraje.

Las relaciones familiares autobiográficas tuvieron de nuevo una fuerte presencia, destacando *Video Blues*, largo dirigido por Emma Tusell. Se trata de una obra tan valiente como descarnada. Un ejercicio de exorcismo de la memoria infantil y juvenil que se pregunta y replantea el significado de la herencia paterna, el poder de las imágenes para sugerir y a la vez ocultar significados latentes y para predeterminar un camino representado en la reproducción y obsesión por atesorar y congelar en ámbar las



Irradiès, de Rithy Pahn, Premio del Público al mejor largometraje

figuras amadas, donde el celuloide y el digital permiten que la esencia de aquellos que desaparecen puedan ser atesorados para poder ser interpelados eternamente por aquellos que les perviven. Dentro de la selección oficial de cortometrajes, cabe destacar *Litoral*, de Juanjo Rueda. Un trabajo que, desde el diálogo entre el cineasta y su abuela octogenaria, hemenajea el legado de esta, y que partiendo de un prólogo heredero del cine de Carlos Vermut (en especial, *Quién te cantará*) hace uso del material audiovisual preexistente como reducto de la memoria, dando forma a hermosos *collages* que fusionan pasado y presente en un mismo fotograma. *La hoguera* (mención especial del Jurado Oficial de Cortometrajes) –debut en el corto de Carlos Saiz– ahonda en la misma temática –la relación paterno-filial– en un trabajo que muestra un director más visceral que intelectualizado, capaz de entregar un *coming of age* poderoso y sincero.

Dentro de los trabajos más experimentales, debe destacarse *Cenote*, de Oda Kaori (Mención Especial del Jurado), un poema audiovisual hipnótico sobre la herencia antropológica, que va de lo arcano a lo profano, de lo terrenal a lo espiritual; *Selfie*, de Agustino Ferrente (Otra mención especial del Jurado), que convierte el recurso formal en metáfora de un entorno que les sitúa a espaldas de la sociedad y, sobre todo, *Cemetery*, de Carlos Casas. Una obra, esta última, que arranca en el género documental, pervierte el género de acción y aventura en su segundo acto y finalmente abraza lo experimental y lo sensorial en el tercero. Cine primitivo donde el entorno natural y los sonidos de la naturaleza imprimen el ritmo dilatado de un relato que acoge en su seno lo mitológico y lo totémico, junto a lo orgánico y lo natural, convirtiendo al hombre en el virus de dicho ecosistema, que hay que erradicar para devolverlo al equilibrio. ▲

El crítico accidental

QUINTÍN

Aventuras en la zona roja

El 17 de agosto de 1966, poco después de participar en las 24 horas de Le Mans, el corredor Ken Miles se mató probando un coche en el autódromo de Riverside en California. Miles, interpretado por Christian Bale, es uno de los personajes centrales de *Le Mans '66*, la película de James Mangold. Es el hombre que lleva el coche a más de siete mil revoluciones y entra en la zona roja de una experiencia humana incomparable. El 17 de enero de 1965, se corrió en Riverside la Motor Trend 500 Cup, una carrera de la categoría NASCAR que ganó Dan Gurney. Gurney corrió en Le Mans 66 para el mismo equipo que Miles, el de Carroll Shelby, el otro protagonista de *Le Mans '66*, encarnado por Matt Damon. Esa carrera aparece al final de *Peligro... línea 7000*, de Howard Hawks [en la foto]. De hecho, es la última que se muestra en una que también usa la imagen de la aguja pasando las siete mil revoluciones como un motivo recurrente y místico.



Pero más allá de las coincidencias, las dos películas que se ocupan de la línea roja en los mismos años, no podrían haber tenido una suerte más diversa. *Ford vs Ferrari* (estrenada en España con el ridículo título de *Le Mans '66* y en Argentina con el aún más ridículo *Contra lo imposible*) tuvo un gran éxito de taquilla, una cordial acogida entre críticos y cinéfilos, ganó dos Oscars y hasta estuvo nominada al de mejor película. Todo lo contrario ocurrió con *Peligro... línea 7000* (Red Line 7000) que, según la IMDb, no se estrenó en Argentina. En *The Grey Fox of Hollywood*, la biografía de Hawks de Todd McCarthy, se lee que el 20 de agosto de 1965, el día en que el film se mostró de imprevisto a los espectadores, fue el peor en la carrera profesional de Hawks. Y James Caan, el actor principal entre un elenco de desconocidos, la odió para toda la vida. El libro de McCarthy insiste en que, a pesar de los cortes y los cambios en los diálogos que Hawks le practicó antes del estreno oficial, la película era insalvable, dañada por las malas actuaciones, además de un tono falso y fuera de época. La crítica la masacró en su momento y McCarthy trata poco menos que de infradotados a los colegas que, con el correr de los años, la fueron valorando hasta convertirla en una pequeña obra de culto.

A pesar de McCarthy, *Peligro...* produce hoy una impresión extraordinaria de fresca y libertad: es un gran ejemplo de lo que puede ser completamente artificial y, sin embargo, resultar auténtico. A diferencia de *Le Mans '66*, que no puede evitar, como la mayor parte del cine actual, que el triunfo, el poder y el dinero sean su fuente del erotismo y la familia su reaseguro, la extraña película de Hawks, que trata sobre un conjunto de cómicos cruces amorosos en vecindad de la muerte, suena verdadera, y aun el amateurismo de algunos actores tiene un enorme encanto. En especial las mujeres, que se pueden enamorar tanto de un caballero como de un pelmazo, y son personajes que nadie se animaría hoy a mostrar so pena de violar la corrección política. ▲

Quintín fue uno de los fundadores de la revista argentina *El amante*, que dirigió entre 1991 y 2004. Fue también director del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici) entre 2001 y 2004. Actualmente escribe sobre cine, libros, política y deporte en el blog *La lectora provisoria* (lalectoraprovisoria.wordpress.com).



EL CINE EN CASA

ABRIMOS AQUÍ UN AMPLIO DOSIER DEDICADO A DIFERENTES MANIFESTACIONES FÍLMICAS Y TELEVISIVAS DE 'CINE EN CASA'. EN ESTE MOMENTO, CUANDO LA ACTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA PASA POR LAS PEQUEÑAS PANTALLAS, QUEREMOS DAR CUENTA DE ALGUNAS RELEVANTES NOVEDADES, ACCESIBLES ONLINE Y EN PLATAFORMAS, EMPEZANDO POR EL ESTRENO DE DOS DE LAS OBRAS RECIENTES MÁS INTERESANTES Y PERSONALES DEL IMPRESCINDIBLE HONG SANGSOO.



THE DAY AFTER / GRASS

EL CANON DE HONG



Grass (2018)

VIOLETA KOVACSICS

Philippe Garrel decía que *La Naissance de l'amour* era una película construida sobre las ruinas de una ruptura, la de su matrimonio con Brigitte Sy. De hecho, llegó un punto en el que su obra se convirtió en una sucesión de variaciones sobre la intimidad, el amor y la infidelidad, enarboladas a veces a partir de conversaciones sobre los surcos que dejan las relaciones. La vida recorre el cine de Garrel. Esta es quizá la misma sustancia de la que se nutre el cine de Hong Sangsoo. En *The Day After* (2017), que Filmin ha estrenado junto con *Grass* (2018), Hong se adentraba en el relato íntimo de las relaciones amorosas. El film tiene un deje garreliano, por cómo



The Day After (2017)

su trama se hilvana en torno a los daños, directos y colaterales, de la infidelidad, pero sobre todo por la sinceridad con la que la película se abre hacia las emociones.

El prolífico Hong sustituye la textura de celuloide de Garrel por un blanco y negro digital. Sin embargo, ambos participan de los desgarros que produce la vida y, en especial, las relaciones amorosas. Como suele ser habitual en su obra, todo se elabora sobre encuentros: entre un hombre, su mujer, su amante y su nueva empleada. Los personajes se confunden entre ellos (la esposa pega a la nueva empleada creyendo que es la amante de su marido), pero los períodos del relato también se entrecruzan, convirtiendo el tiempo en una masa difícil de distinguir y diferenciar. El dolor del triángulo amoroso (convertido aquí en un cuadrilátero) se expresa en un llanto desesperado o en los silencios y elipsis, como, por ejemplo, los del hombre que calla cuando su esposa le pregunta si está viendo a otra mujer. *The Day After* parece haberse concebido desde la conciencia del dolor infligido a veces en el amor.

Desgarradora es también la emotiva melodía con la que se abre la película, que satura la banda de sonido cuando el hogar del protagonista todavía permanece en penumbra. Hong llevará las posibilidades expresivas de la música al extremo en *Grass*, su siguiente obra, igualmente disponible en Filmin. Nada más comenzar esta película, un chico y una chica discuten sobre la muerte de una persona amiga, mientras suena un *Impromptu* de Schubert, pieza corta para piano, de sutileza extrema. Cuando la escena pasa de focalizar al chico y a la chica y se centra en una escritora cuya voz en *off* detalla lo que escribe (que bien podría ser la escena que acabamos de ver), la partitura de Schubert da paso

a la obertura de *Lohengrin*, de Wagner, una obra muy sofisticada en su orquestación, que comienza como el amanecer: lentamente, para poco a poco ir resplandeciendo con fuerza. Cuando al fin la orquesta resuena con intensidad, le arrebató protagonismo al diálogo. La música se impone constantemente y choca a veces con lo que estamos viendo. Es el caso de una de las escenas más duras de la película, en la que un hombre culpa a una mujer de la muerte de otra persona. La cámara de Hong se posa en la sombra del hombre en la pared. Y en seguida comienza a sonar una versión instrumental de *Oh Susanna no llores más por mí* que sin duda colisiona con el llanto de la mujer.

Grass transcurre casi por entero en una cafetería donde los personajes se reúnen, hablan y discuten; mientras, la escritora, interpretada por Kim Min-hee, se sitúa en el rincón desde donde escribe, crea. Si en *The Day After* el tiempo se enmaraña, en *Grass* se confunden los confines de la ficción. He aquí los dos grandes temas del cine de Hong: el tiempo y la propia ficción. En *Grass*, en poco más de una hora, en una película que podría considerarse menor en la filmografía de un director tan prolífico, consigue ahondar en los mecanismos de la creación artística, de forma quizá menos ostentosa y más sutil que un Woody Allen.

El *Impromptu* es una pieza de la última etapa de la corta vida de Schubert, compuesta en el tono de sus últimas sonatas para piano y representativa de su plena madurez. Quizá la inflexión de la pieza de Schubert tenga algo que ver con el aire elegíaco que cobran dos de las películas recientes de Hong. En *El hotel a orillas del río*, la vejez y la muerte se hacen presentes con una concreción nunca vista en su cine. En *Grass*, mu- ➔



chas de las conversaciones giran en torno a la muerte. Hay que insistir en la idea: el placer de ver las películas del director coreano no está solo en cada una de ellas, sino en observar cómo su obra va mutando lentamente, de tonos, de recursos y también de temas. En *The Day After*, el amor se revela más desgarrador que nunca. En *Grass*, la muerte comparece y la música adquiere un nuevo carácter expresivo. Es más, por momentos, la película parece un ensayo, un experimento, el intento de explorar hasta dónde se puede empujar el uso de la banda sonora.

El *Canon* de Pachelbel, que también suena en *Grass*, es una pieza barroca muy conocida, muy bella. El *Canon*, por otra parte, es una forma musical en la que las voces van entrando y se van combinando siempre con el mismo tema. La idea quizá resulte familiar: entronca con la repetición y la variación del cine de Hong. Este siempre se ha interesado por las idas y venidas del amor; pero, de la misma manera que no había filmado antes la muerte como lo hizo en *El hotel a orillas del río*, tampoco había filmado la belleza de un rostro

como en *The Day After*, cuando se fija en la mirada de Kim Min-hee mientras contempla desde la ventanilla de un taxi la calle nevada. Tampoco se había abocado al desgarrar con la profundidad con que lo trata en este film, en el que la partitura retumba como una emoción desbordada y las mejillas de los personajes se sumergen en el llanto.

En nuestro número anterior, cuando pensábamos en el cine de la década que termina, nos interrogábamos sobre la relevancia de la obra de Hong, que para algunos es el más notable de los directores contemporáneos. “*La gente se reúne. Comparten sus sentimientos y se apoyan mutuamente. Sus vidas se entrelazan y permanecen las unas junto a las otras*”, dice el personaje interpretado por Kim Min-hee en *Grass*. Su genio se expresa en la manera de alcanzar lo grande a partir de lo pequeño, de referirse a la complejidad de la existencia mediante el retrato de algo tan sencillo, y hoy añorado, como el encuentro casual. ▲

JUEGO DE PISTAS

El cine de Hong Sangsoo es como un río. Sin embargo, este no está helado como el de *El hotel a orillas del río*, sino en constante movimiento. A cada película, el director ofrece ligeras variaciones, por mucho que de fondo resuenen las mismas constantes. Así, aunque siempre será preferible ver sus películas siguiendo un orden cronológico, los tonos y calados de cada una de ellas difieren. Proponemos aquí otra manera de introducirse al universo de Hong a través de las películas del director coreano que Filmin ha puesto a disposición de sus abonados. Todas ellas forman parte de la etapa más reciente de su autor.

Lo tuyo y tú (2016) sirve de esplendorosa apertura al cine de Hong, por su faceta juguetona y por la manera en que el aguardiente coreano juega un papel esencial en el desarrollo de las conversaciones y en los encuentros entre los personajes. La película, que como tantas otras de las suyas, gira en torno al amor, puede ser también una de las más románticas de su filmografía. El juego está presente igualmente en la segunda propuesta: *Ahora sí, antes no* (2015), una película bicéfala, pues narra en dos tiempos –y con algunas variaciones– el mismo encuentro, entre un cineasta y una pintora. Hong se divierte desvelando sutilmente los entresijos de la ficción.

Ahora sí, antes no no solo resulta crucial para definir el cine de Hong, sino que es la primera en la que participa la actriz Kim Min-hee, convertida ahora en rostro recurrente de su cine. Ella será precisamente la protagonista de *En la playa sola de noche* (2017), una película que supone una suerte de declaración de amor, que ahonda en los sentimientos y en la soledad, y que se adentra de manera absolutamente sugerente en el terreno de lo fantástico. Las dos siguientes propuestas tienen tonos algo más melancólicos: *The Day After* (2017), por su retrato desgarrador del amor; y *Grass* (2018), porque en ella planean los fantasmas de la muerte. Quizá por eso, valga la pena terminar con dos propuestas que cuentan con un mismo rostro, el de Isabelle Huppert, y que dejan entrever la cara más humorística del cineasta: son *La cámara de Claire* (2017), rodada durante el festival de Cannes, y *En otro país* (2012), otro cubo de Rubik en torno a la ficción. V. K. ▲



El hotel a orillas del río (2018)



La cámara de Claire (2017)



Notes on Marie Menken, 2006. Martina Kudláček

Descubre un cine esencial

Escoge entre más de 1.000 películas

Participa en nuestros talleres

Entrada gratuita

Dan Sallitt, en el centro, durante el rodaje de *Fourteen* (2019)

DAN SALLITT

EL CINEASTA DEL QUE NO SE HABLA

JAIME PENA

Nadie esperaba a Dan Sallitt. Su cine es uno de esos descubrimientos tan sorprendentes como reconfortantes, la confirmación de que quedan muchos nombres por descubrir tanto en el pasado como en el más inmediato presente, incluso en un territorio que se diría perfectamente cartografiado como el cine independiente neoyorquino. Personalmente, descubrí a Sallitt (Wilkes-Barre, Pennsylvania, 1955) en el Festival de Rotterdam de 2013 gracias a *The Unspeakable Act* (2012), una película que había hecho un modesto recorrido por festivales americanos (se había estrenado en el ¡Festival de Sarasota!) y europeos y que comenzaba a ser la comidilla entre críticos y programadores. En un sistema tan regulado como el del cine contemporáneo, en el que cualquier película precisa de una *première* mundial de cierto renombre, cuesta imaginarse una gran película que no haya sido detectada por los festivales de mayor prestigio, en su caso ni por Sundance, TriBeCa o SXSW. Más aún cuando estábamos hablando de una tercera (en realidad, cuarta) película. Por suerte, a partir de entonces Sallitt comenzó a ser un nombre más conocido, comenzando por su pequeño

papel en *Hermia & Helena* (Matías Piñeiro, 2016) o por su activa presencia en redes sociales, con sus continuas recomendaciones de la cartelera neoyorquina, y culminando, por fin, con el estreno en el Forum de Berlín de su última película, *Fourteen* (2019).

No conozco *Polly Perverse Strikes Again!* (1986), que se pudo ver en la retrospectiva que le dedicó Filmadrid el año pasado, su ópera prima realizada en vídeo y producida por una galería de Los Ángeles, y que el propio Sallitt describe como un cruce entre *La fiera de mi niña* y *La Mamain et la putain*, una prueba de su inveterada cinefilia que le lleva a dedicar sus películas a Éric Rohmer (*The Unspeakable Act*) o Maurice Pialat (*All the Ships at Sea*, 2004). Quizás sea esta inclinación hacia la cita de referentes franceses lo que lo haya convertido en una *rara avis* en el cine independiente norteamericano, habitualmente un territorio en el que se dirimen las aspiraciones de los que quieren convertirse en los nuevos Tarantino o Paul Thomas Anderson. En todo caso, tendrían que pasar doce años hasta que pudiese realizar un nuevo largometraje, la misma travesía del desierto que pasó en su día Kelly Reichardt entre su primer largo, *River of Grass* (1994), y el segundo, *Old Joy* (2006). Esa película definitiva, que sirve de consa-



Fourteen (2019)



The Unspeakable Act (2012)



Honeymoon (1998)

gración y catapulta una carrera, sería *The Unspeakable Act* en el caso de Sallitt, pero en *Honeymoon* (1998) su estilo futuro ya aparece perfectamente definido.

A estas alturas no sorprenderá a nadie que *Honeymoon* sea la historia de una amistad, una amistad en cierto modo arruinada por una decisión equivocada. Mimi (Edith Meeks) ha rechazado salir con Michael (Dylan McCormick) y esa decisión ha consolidado su amistad. Con los años ambos intercambian consejos sobre sus respectivas relaciones sentimentales hasta que, por fin, en un arrebato inesperado, deciden casarse, sin siquiera meditarlo, sin que haya mediado ninguna relación sexual. Está claro que Michael se siente atraído por Mimi, pero no tanto que el sentimiento sea recíproco. La luna de miel a la que alude el título es un desastre, paradójicamente por los problemas de disfunción eréctil de Michael, como certificando que las dudas de Mimi tenían su razón de ser. Sin música extradiegética, con unos ambientes sonoros muy discretos o con sus planos fijos, los estrictamente necesarios, incluso en los plano-contraplanos, *Honeymoon* es una película que parece querer subrayar la frialdad de esa relación.

All the Ships at Sea es todavía más fría, lo que certificaría que la puesta en escena de Sallitt responde a una decisión consciente y no está condicionada por las restricciones de producción. O quizás venga derivada de su propio tema, un debate religioso entre dos hermanas que parece remitirnos a Bergman, al Rohmer de *Mi noche con Maud* o, si acaso, atendiendo a su dedicatoria, al Pialat de *Bajo el sol de Satán* (la desnudez de algunos ambientes parece también un precedente de *El reverendo*, de Paul Schrader). Esas dos hermanas son Evelyn (Strawn Bovee) y Virginia (de nuevo Edith Meeks); la primera, una profesora de teología

en una institución católica (al sacerdote lo interpreta McCormick, cimentando la estrecha relación de Sallitt con una serie de actores poco conocidos que apenas han trabajado con nadie más), mientras que la segunda acaba de ser expulsada de una secta religiosa (con cierto parecido con la Cienciología) y sus tendencias depresivas hacen que sus padres encarguen a Evelyn que la vigile. Las hermanas se reencuentran en una vieja casa familiar al borde de un lago, que recuerda mucho al escenario de la misma área del noreste de Pennsylvania donde se rodó *Honeymoon*, un retorno de Sallitt a la zona que lo vio nacer. Lo que sigue es fundamentalmente una discusión teológica entre Evelyn y Virginia que concentra la mayor parte del metraje de esta película realmente corta (65 minutos) que, a diferencia de la película anterior, es mucho más directa y no precisa de tantas reiteraciones (las fallidas relaciones sexuales de Mimi y Michael).

Una luna de miel o un reencuentro de unos pocos días se transforman en *The Unspeakable Act* en varios meses de verano y otoño, un arco temporal que en *Fourteen* se extenderá hasta los diez años (pese a que sus radicales elipsis nos dejen en ascuas la mayor parte de las veces sobre sus giros dramáticos). Dos películas estas que están protagonizadas por Tallie Medel y que prolongan el interés de Sallitt por las relaciones fraternales o de amistad, sobre las que nos propone distintas fórmulas o combinaciones. Si en *Honeymoon* teníamos a dos amigos reconvertidos en pareja y en *All the Ships at Sea* a dos hermanas que eran como el reverso de la misma moneda, en *The Unspeakable Act* Sallitt nos presenta a dos hermanos, Jackie (Medel) y Matthew (Sky Hirschcron), de diecisiete y dieciocho años respectivamente, que querrían ser pareja. La relación incestuosa a la que se refiere el título nunca se ha llegado a consumir y es en todo caso un deseo manifestado por Jackie, que asiste con horror a las primeras relaciones sentimentales serias de su hermano, también a su marcha del hogar en Brooklyn para irse a estudiar a Princeton.

Mucho más elaborada en su guion que los anteriores trabajos de su director, *The Unspeakable Act* se sostiene en buena medida sobre las confesiones de Jackie a su terapeuta, pero sobre todo en una voz en *off* capaz de establecer una relación con sus espectadores mucho más íntima y cálida. ▲



LAS ARTES DEL CONFINAMIENTO

EL FANTASMA DE LA LIBERTAD

CARLOS F. HEREDERO

El cine, arte del tiempo y del espacio, nunca ha dejado de explorar los límites o las constricciones espaciales por las que puede moverse la cámara. Para abrir y ampliar sus horizontes, para atravesar puertas o sobrepasar decorados, para recorrer geografías lejanas o para adentrarse, incluso, en el territorio inmaterial de lo imaginario. Pero también para plantearse retos *a sensu contrario*; es decir, para encerrarse a sí misma en ámbitos voluntariamente restringidos, en espacios angostos o en recintos cerrados: unas opciones que, en las propuestas más interesantes, responden a equivalentes desafíos dramáticos y narrativos.

Con diferentes objetivos en cada caso, la imaginación de los cineastas ha encerrado a sus protagonistas –de forma más o menos rígida– en lujosas mansiones (*La regla del juego*, de Renoir; *El ángel exterminador*, de Buñuel; *La huella*, de Mankiewicz), en apartamentos con vistas a un amplio patio interior o al *skyline* de la gran ciudad (*La ventana indiscreta*, *La sogá*, ambas de Hitchcock), en confortables chalets de la periferia (*La madriguera*, de Saura), en un piso burgués del centro urbano (*Dillinger ha muerto*, de Ferreri; *Themroc*, de Faraldo), en una modesta vivienda de estudiantes (*Le Retour d'Afrique*, de Tanner), en el claustrofóbico apartamento de una casa de vecindad (*El quimérico inquilino*, de Polanski), en un ruinoso y desvencijado inmueble cerrado a todo contagio exterior (*El castillo de la pureza*, de Ripstein) y hasta en la propia casa del cineasta, en la que este se halla confinado (*Esto no es una película*, de Jafar Panahi), o en la que el director se filma a sí mismo como única presencia (*De son appartement*, de Jean-Claude Rousseau).



La regla del juego (Jean Renoir)



En el extremo, algunas películas encerraron íntegramente a sus personajes en una isla tropical en medio del océano, habitada por dos únicos soldados (*Infierno en el Pacífico*, de John Boorman), en la angosta habitación de un hotel donde se encuentran tres amigos (*Tape*, de Richard Linklater), en un cuarto de baño (*El anacoreta*, de Juan Estelrich), en un coche que avanza por la carretera (*Locke*, de Steven Knight), sobre la minúscula balsa que recoge a los supervivientes de un barco hundido (*Náufragos*, de Hitchcock), en el escaso metro cuadrado de un locutorio telefónico (*La cabina*, de Antonio Mercero) y hasta dentro de un ataúd sepultado (*Buried*, de Rodrigo Cortés). Y esto sin contar el confinamiento que han vivido otras criaturas en escenarios de ciencia ficción tan dramáticos como una base lunar (*Moon*, de Duncan Jones), la soledad del planeta rojo (*Marte*, de Ridley Scott) o un tren apocalíptico que surca sin control y a toda velocidad paisajes congelados (*Rompenieves*, de Bong Joon Ho). Por no enumerar aquí la inacabable serie de títulos de terror que, con mejores o peores excusas, encerraron a sus personajes en cubículos, apartamentos y habitaciones siniestras de todo tipo.

De una manera o de otra, la apuesta narrativa de algunas de estas ficciones (quizás las que más nos puedan interesar ahora, cuando vivimos un forzado aislamiento del mundo que existe a extramuros de nuestras casas) pivota sobre la relación entre el interior y el exterior, ya sea esta de naturaleza estrictamente física (lo que entra y lo que sale del recinto acotado), dramática (lo que sucede en el interior respecto a lo que ocurre fuera) o metafórica (la resonancia entre ambos espacios). Por eso quizás la primera invocación proviene de un título capital para la historia del cine en su conjunto: *La regla del juego*, con la que Jean Renoir colocaba sobre la pantalla en 1939 (pocos meses antes de que la Francia colaboracionista de Vichy claudicara ante la barbarie nazi) una percutiente reflexión sobre esa sociedad burguesa y aristocrática que “bailaba sobre un volcán” (Renoir *dixit*), ajena por completo a la inmediata catástrofe que se cernía sobre ella.

Encerrados en el castillo y ofuscados con jugar su propio juego, sus protagonistas ni ven venir ni son conscientes de que el mundo ya nunca podrá volver a ser el mismo tras la debacle que se expande por el exterior: una metáfora cuya onda expansiva se proyecta ahora mismo, de forma inequívoca, sobre nuestra manera de vivir a las puertas de la primavera en 2020, por mucho que el enemigo actual haya cambiado de cara e incluso de naturaleza.



Dillinger ha muerto (Marco Ferreri)



El anacoreta (Juan Estelrich)

Quizás no haya ninguna otra época en la que el cine se encerró tanto entre cuatro paredes como la que asistió a la derrota de los ideales y de las esperanzas de los años sesenta

Pero quizás no haya ninguna otra época en la que el cine se encerró tanto entre cuatro paredes como la que asistió a la derrota de los ideales y de las esperanzas alumbradas en los años sesenta (incluida la revuelta estudiantil de Mayo del 68), a finales de aquella ‘década prodigiosa’ y comienzos de la siguiente. El adinerado empresario de Marco Ferreri que se encierra en su casa (*Dillinger ha muerto*, 1969), la pareja burguesa de Carlos Saura que se enclaustra en su chalet de la Sierra (*La madriquera*, 1969), el patriarca tradicionalista de Arturo Ripstein que encierra su familia para aislarla del exterior (*El castillo de la pureza*, 1972), el oficinista reconvertido en desafiante troglodita de Claude Faraldo, privado incluso del lenguaje (*Themroc*, 1973), la pareja joven de Alain Tanner que sueña con vivir en Argelia sin salir de su apartamento en Ginebra (*Le Retour d’Afrique*, 1973), el misántropo y paranoico ➔



El plano final de *Esto no es una película* (Jafar Panahi)

sosias de Roman Polanski (*El quimérico inquilino*, 1976) o el orgulloso ermitaño de Azcona y Estelrich que ha decidido vivir exclusivamente dentro de su cuarto de baño (*El anacoreta*, 1976) parecen compartir un común rechazo de la sociedad y del mundo que les rodea o en el que viven.

Hay algo de pesimismo nihilista en todas estas ficciones, por más que algunas se hallen atravesadas por un sustrato filolibertario (las obras de Ferreri, Faraldo, Tanner y Estelrich) y otras (los trabajos de Ripstein, Saura o Polanski) parezcan más deudoras de la denuncia ideológica en términos metafóricos. Frente a un mundo que no les gusta, para aislarse de él o para soñar con otra existencia diferente, sus protagonistas se aíslan y se encierran. El onanista juego de Glauco con el revolver (*Dillinger ha muerto*), el resurgir de los fantasmas familiares en la existencia de Pedro y Teresa (*La madriquera*), los amenazantes vecinos de Trelkovsky (*El quimérico inquilino*), los familiares que se inmiscuyen en el cuarto de baño de Fernando (*El anacoreta*), el retroceso precivilizatorio del protagonista de *Themroc* o los sueños de Vincent y Françoise, en cuya vida cotidiana la palabra ha tomado el lugar de la acción (*Le Retour d'Afrique*), quizás porque esta última ya no es posible una vez derrotada la utopía, nos hablan no solo del final de una época (o mejor, de las ruinas ideológicas que deja tras sí), sino también del pesimismo pequeñoburgués –de tintes apocalípticos en su autocomplaciente ensimismamiento– de unos autores encerrados más que nunca sobre sí mismos.

La metáfora de Buñuel alcanza una resonancia mucho más definitiva y aterradora: el exterior existe, está ahí fuera, pero no salimos. Quizás porque la amenaza es inimaginable

En aquellas parábolas, que surgían como un grito de protesta (estrictamente gutural en el caso de *Themroc*), como una impugnación frontal de la misma sociedad a la que sus directores pertenecían, el encierro interior era casi siempre voluntario y elegido, como lo es también el del propio Jean-Claude Rousseau cuando se filma a sí mismo –en fechas ya muy distintas– para componer *De son appartement* (2007). Dentro de su casa, en su consciente y deliberado ‘apartamento’ del resto del cine, el director francés convierte su enclaustrada y sugerente autoficción en otro exponente de cine ensimismado, no por radical en su propuesta menos paradigmático de una época narcisista.

En otras coordenadas geográficas, culturales y políticas muy diferentes, el encierro en su hogar del cineasta Jafar Panahi (impuesto por el fundamentalismo dictatorial iraní) no tiene nada de libre ni de voluntario, pero sí de inteligente denuncia de un régimen autoritario. El director de *Esto no es una película* (2011) termina su film retirándose con su cámara hacia el interior de la vivienda, mientras el joven portero de su finca sale a la calle, donde el fuego, los disturbios y los disparos nos hablan del infierno exterior, allí donde la cámara no puede adentrarse.

Resurge entonces con fuerza, para cerrar el círculo, el eco resonante de *El ángel exterminador* (1962), donde los disparos y el tumulto tomaban también las calles al final de la película mientras sus protagonistas quedaban encerrados en el interior de una iglesia. Solo que allí no había ninguna razón para que los personajes no pudieran salir, ni tampoco para que no quisieran hacerlo, y por eso la metáfora buñueliana alcanza una resonancia mucho más definitiva y aterradora: el exterior existe, está ahí fuera, pero no salimos. Quizás porque la amenaza es inimaginable.

Faltaban entonces doce años para que Buñuel filmara *El fantasma de la libertad* (1974), pero esta era ya un mero espectro en 1962. Y también en 2020. ▲



El ángel exterminador (Luis Buñuel)

★★★★★

"El mayor evento
cinematográfico del siglo."

The Washington Post

★★★★★

"Una obra maestra."

Le Monde

★★★★★

"Una de las mejores
películas de la historia."

Chicago Tribune

ESTRENO ABSOLUTO
EN SU VERSIÓN REMASTERIZADA

SHOAH

UNA PELÍCULA DE CLAUDE LANZMANN



solo en

FILMIN



LA PRESENCIA EN FILMIN DE VEINTIOCHO PELÍCULAS DE ALFRED HITCHCOCK Y LA DISPONIBILIDAD EN VIMEO DEL EPÍLOGO QUE SUPONE *THE GREEN FOG*, LA PERSONAL VERSIÓN DE *VÉRTIGO* DE GUY MADDIN, NOS LLEVA A PREGUNTARNOS POR LOS HILOS QUE RECORREN ESE TRAYECTO Y CUÁL ES SU SENTIDO CONTEMPORÁNEO.



DE HITCHCOCK A GUY MADDIN: UN ITINERARIO

CARLOS LOSILLA

He visto de nuevo *Vértigo* (1958) y esta vez ha sido en Filmin, que la está programando *on line* junto con veintisiete películas más de su autor, Alfred Hitchcock. ¿Era él consciente de la capacidad adictiva de su cine? *Rebeca* (1940) empezaba con la constatación de que es imposible liberarse de aquello que nos obsesiona: “*Anoche soñé que volvía a Manderley...*” no es solo un bonito incipit. También corrobora que la actividad mental es siempre recurrente, tiende a la repetición y a la obsesión, de la misma manera que cada película podría volver a empezar no bien ha mostrado su último fotograma. *Vértigo*

termina con James Stewart suspendido al borde de un abismo, al igual que se inicia con sus manos agarradas al alero de un tejado mientras su cuerpo cuelga indefenso. Película sobre el círculo, sobre las espirales que la recorren nerviosas ya desde sus títulos de crédito, sus situaciones y sus formas regresan constantemente a sí mismas, reaparecen sin cesar para que no las olvidemos. Madeleine se reencarna en Judy y la propia película vuelve a empezar apenas llegada a su ecuador, como si no pudiera esperar al final para reencontrarse consigo misma. Stewart persigue varios objetivos: reconstruir a la mujer que amó en otro cuerpo femenino, pero también lograr que sea su propio pasado el



que regrese. Quizá no se trate de una película sobre la obsesión amorosa, sino más bien sobre lo inexorable del tiempo, y sobre todo lo que somos capaces de hacer para recuperar el que hemos perdido.

También he vuelto a ver *The Green Fog*, el peculiar *remake* de *Vértigo* que fabricó Guy Maddin hace un par de años (con la ayuda de los hermanos Evan y Galen Johnson) y al que ahora se puede acceder en abierto en Vimeo (<https://vimeo.com/356966508>). Y digo 'fabricó' de una manera muy consciente, pues se trata de una película hecha de retazos de otras películas a través de los cuales se recrean algunos de los motivos y líneas narrativas del trabajo de Hitchcock. Al principio, la niebla verde del título se extiende por San Francisco, la ciudad en la que transcurren tanto *Vértigo* como todos los fragmentos que incluye Maddin. En la película de 1958, cuando Judy sale del cuarto de baño reconvertida en Madeleine gracias al empeño de Stewart, lo hace envuelta en una extraña luminosidad verdusca que coincide cromáticamente con el resplandor que procede de los neones exteriores e inunda la habitación. De nuevo, la corriente de energía que posibilita esa circulación de sensaciones procede del pasado: el vestido verde y negro que llevaba Madeleine en su primera aparición ante Stewart; el jersey verde que lucía él cuando, tras rescatarla de la bahía, la lleva a su casa. *The Green Fog* cuenta qué sucede cuando esa neblina a través de la cual vemos a Judy en la película de Hitchcock se extiende por todas partes. Y, claro está, qué ocurre cuando es el pasado del cine el que toma posesión de todo. De *La dama de Shangai* a *La conversación*, de *Johnny Guitar* a *El coloso en llamas*, el montaje vertiginoso de Maddin y compañía habla de un mundo, el nuestro, en el que todavía sobreviven las imágenes-fantasma de otras épocas. ¿Qué hacer con ellas y cómo sobrellevar ese eterno retorno suyo?

Estamos, pues, en el territorio de la epidemia y del contagio, como no podía ser de otra manera en estos tiempos. Y de cómo controlarlos, por supuesto. En otra película de Hitchcock, *La ventana indiscreta* (1954), de nuevo James Stewart pasa su particular periodo de confinamiento espionando a los vecinos de enfrente. Se ha roto una pierna y no puede moverse de casa, por lo que emplea todo su tiempo en imaginar que se ha cometido un crimen a pocos metros de su domicilio, en esos apartamentos con los que se obsesiona. De hecho, las ventanas de la casa que no cesa de observar son como pantallas de televisión de las que surgen diferentes ficciones. En *The Green Fog*, el misterio de la niebla verde es investigado desde otras imágenes, entresacadas de entre las que protagonizaba Rock Hudson en la serie *McMillan y esposa*. En algunas de ellas, Hudson sigue el curso de los acontecimientos a través de algunos monitores que parecen proporcionarle información acerca de lo que está ocurriendo en el ex-

terior cuando, en realidad, solo reproducen imágenes pertenecientes a otros relatos filmicos o televisivos. La ficción es un virus capaz de abolir la realidad, de repoblarla mediante clones de sí misma que forman un nuevo cuerpo social dentro del cual ya solo pueden relacionarse entre sí, hasta el punto de que incluso la omnipresente banda sonora de Jacob Garchik llega a poner en duda a veces su condición extradiagética: cuando algunas de esas imágenes pasan a ser 'retransmitidas' por los monitores de Hudson, la música suena lejana...

En el cine de Hitchcock no hay ningún lugar seguro. La ducha de *Psicosis* no es una excepción, de manera que una tranquila carretera comarcal puede ser objeto de ataques indiscriminados (*Con la muerte en los talones*), un apacible pueblo costero convertirse en el escenario principal del apocalipsis (*Los pájaros*) o unas vacaciones familiares devenir el principio de una pesadilla (*El hombre que sabía demasiado*). En el interior de *The Green Fog*, allá donde vayamos, habrá una imagen de nuestro pasado cinéfilo observándonos, a veces con un sarcasmo digno de mejor causa: ¿qué clase de universo es ese en el que incluso Chuck Norris es capaz de alcanzar un inusitado protagonismo? Pues la sospecha generalizada difundida por Hitchcock aparecía en equilibrio, aunque fuera precario, con la seguridad que proporcionaba la puesta en escena. Nada podía sucedernos como espectadores en ese espacio protegido, en ese sistema cerrado en el que la planificación era tan minuciosa como para conseguir que hasta los *travellings* giraran sobre sí mismos y supieran regresar al punto de partida. La modernidad, poco después de *Vértigo*, nos dejó ya a la intemperie, deambulando por zonas de sombra en las que ya no podíamos sentirnos tan seguros. Y *The Green Fog* termina esa tarea regresando a Hitchcock para sembrar la duda. Pues quizá se trate únicamente de aprender a vivir en medio de todo este desconcierto. ▲



The Green Fog (Guy Maddin; Evan y Galen Johnson)



PODCASTS DE CINE

EL RESURGIR DEL AUDIO

CAIMÁN CDC

A pesar de que su aparición data de los primeros años del nuevo milenio, no ha sido hasta la década que está terminando cuando el *podcast* ha experimentado su verdadero auge. Una vez emancipado de la parrilla radiofónica, el audio revive con fuerza ahora que todo a nuestro alrededor parece provenir de una pantalla. Sin embargo, habría que preguntarse qué cambia en el traslado de la crítica impresa a la comentada: ¿cómo hablar de cine? ¿cómo ejercer la crítica desde el discurso oral y los sonidos? En el número de febrero de esta revista, Javier H. Estrada reflexionaba sobre la revolución que ha supuesto el vídeoensayo y las distintas potencialidades (analíticas, divulgativas, pero también creativas o incluso poéticas) que había traído consigo, y también de las fronteras que se había llevado por delante. De la misma manera, el *podcast* puede abrir un sugerente diálogo sonoro con las películas y entenderse, al mismo tiempo, como altavoz para la crítica de cine, canal de información, fuente de entretenimiento y formato narrativo.

El presente muestrario no tiene la intención de ser exhaustivo pero sí busca reflejar la variedad de fórmulas que pueden escucharse actualmente en los *podcasts* sobre cine, hablados en español, entre los que el planteamiento dialéctico a modo de debate o tertulia es el más común. Conviene aclarar que nos hemos limitado a incluir únicamente *podcasts* nativos, un criterio que deja fuera del listado a un referente como es *El cine que viene*, dirigido por Samuel Alarcón y emitido por Radio 3. Una interesante cuestión que discurre paralela al surgimiento de estos programas son las distintas vías de producción y mecenazgo que se están utilizando, pues se debe tener en cuenta que, al menos en España y por el momento, la profesionalización del *podcasting* es una meta al alcance de muy pocos. Lo que sí creemos incuestionable es que, liberado de las señales horarias, el audio ha abierto todo un nuevo escenario para el oyente y el realizador. El cine puede ser el puente entre uno y otro. ▲

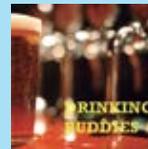
ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA



A Quemarropa (España). Los críticos Tonio L. Alarcón y Roberto Morato dirigen este *podcast* semanal al que se puede acceder desde su cuenta de Patreon. Se trata de una conversación rigurosa que varía semanalmente de enfoque, desde el repaso a la cartelera del momento, hasta el análisis en profundidad de un título de cine clásico o el debate monográfico.



Cinegarage (México). Este portal mexicano dedicado al cine publica un *podcast* semanal dirigido por el crítico Erick Estrada y en el que tienen cabida tanto los grandes estrenos de Hollywood como las películas más independientes que han podido verse, por ejemplo, en el último Festival de Cine de Morelia.



Drinking Buddies (Argentina). Encender un micro entre tres amigos acarrea el peligro de que la conversación languidezca entre chascarrillos. Aunque el título de este *podcast* alude a esa atmósfera amigable, los críticos Diego Lerer, Javier Diz y Diego Brodersen siempre consiguen compaginar la informalidad con el criterio crítico.



El juego de Megan (España). En este programa de frecuencia mensual, los periodistas Emilio Doménech y Pablo Guerrero analizan el es-



tado de la industria en Estados Unidos, prestando atención a los movimientos de las *majors* y a un tema tan de actualidad como es el enfrentamiento entre las plataformas de *streaming*.



Gente que hace cine

(Colombia). Mauricio Romero Figueroa conduce estas conversaciones con protagonistas de la industria cinematográfica de Colombia y Latinoamérica. No solo pasan por el micrófono directores, sino también intérpretes, montadores, directores de arte, sonidistas, compositores..., lo que acaba conformando un amplio *collage* sobre los oficios del cine.



Las entendidas

(España). Adriana Cabeza y Alexia Guillot conducen este *podcast* que ha heredado del *magazine* radiofónico las ganas de involucrar a los oyentes en sus contenidos. Cada viernes, en apenas treinta minutos, repasan los estrenos de la semana, reservando un tiempo especial para el cine de autor e independiente. Está producido por Valencia Plaza.



Los Jueves, Milagro

(España). A pesar de su corta trayectoria, traemos a colación este programa por su enfoque más novedoso, centrado íntegramente en el cine español. El equipo está formado por Antonio Miguel Arenas, Ramón Rey, Carmen Serrano y Martín Cuesta, y se puede escuchar a través de Patreon.



Marea nocturna

(España). De manera mensual, Desirée de Fez, Jordi Sánchez-Navarro, Xavi Sánchez Pons y Ángel Sala se reúnen para abordar películas o temáticas sobre el cine fantástico y de terror en uno de los pocos *radioshow*s que regularmente se graba en directo y cuyo contenido nunca defrauda. Está producido por Radio Primavera Sound.



Nueva carpeta

(España). Realizado en colaboración con *Caimán Cuadernos de Cine*, Andrea Morán se hace eco de historias relacionadas con el mundo de la creación y la crítica de cine. Su planteamiento narrativo permite una locución más libre y su importancia recae tanto en el contenido como en la atmósfera sonora.



Otros Cines Europa

(España). Este portal, activo desde 2015, se ha convertido en una página de referencia para la crítica de cine *online* en español. Su *podcast*, sin tener una regularidad marcada, se reactiva con la cobertura de algunos festivales y suele estar protagonizado por las conversaciones en tono reposado entre Manu Yáñez y Víctor Esquirol.



Páginas indiscretas

(Perú). Ricardo Bedoya, uno de los referentes de la crítica de cine en Perú, y José Carlos Cabrejo se ocupan de los estrenos más destacados del mes, así como del estado

actual de la producción peruana. El programa cuenta con el apoyo de la Universidad de Lima.



Perros Verdes

(España). Con un alto número de participantes, este *podcast* pone sobre la mesa distintos puntos de vista acerca de temas transversales (algunos más espinosos que otros, el oficio de la crítica de cine entre ellos) o llevando a cabo estudios en profundidad de filmografías como las de James Gray o Quentin Tarantino. Con Rosendo Chas, Elisa McCausland, Álvaro Peña, Ignacio Pablo Rico, Víctor de la Torre, Diego Salgado y Ruth Iris.



¡Santas listas!

(Uruguay). Los críticos y periodistas Pablo Staricco Cadenazzi, Nicolás Tabárez y Emanuel Bremermann se sirven de las listas y el intercambio de títulos para poder armar una primera selección desde la que analizar cómo han quedado reflejados ciertos acontecimientos o temáticas en el cine.



Trincheras sobre la cultura pop

(España). Los críticos Elisa McCausland y Diego Salgado reflexionan sobre distintas facetas de la cultura *mainstream* siempre con una opinión fundamentada y acompañada por una larga lista de notas al pie. Es interesante saber que el *podcast* nace a partir de la editorial consonni.



MÁS CINE QUE NUNCA

JARA YÁÑEZ

DESDE EL PRIMER DÍA DE ESTA LARGA CUARENTENA CIENTOS DE INICIATIVAS CULTURALES ALTRUISTAS, DESINTERESADAS Y LA MAYOR PARTE DE ELLAS TOTALMENTE GRATUITAS POBLARON LA RED. EN LO QUE RESPECTA AL UNIVERSO CINEMATográfico CADA DÍA QUE PASA MÁS INSTITUCIONES, ASOCIACIONES CULTURALES, CINETECAS, FILMOTECAS, FESTIVALES O PARTICULARES EN NUESTRO PAÍS SUMAN NUEVAS PROPUESTAS QUE TIRAN DE IMAGINACIÓN Y CREATIVIDAD PARA HACER DE ESTOS DÍAS INCIERTOS UNA OPORTUNIDAD DE ENRIQUECIMIENTO. OFRECEMOS AQUÍ UNA SELECCIÓN, AGRUPADA POR BLOQUES, QUE NUNCA PODRÁ SER COMPLETA, PERO QUE RESCATA ALGUNAS DE LAS OPCIONES MÁS INTERESANTES.

CINES

Desde su portal La Gran Ilusión (<https://lagranilusion.cinesrenoir.com/>), los **Cines Renoir** proponen ciclos (como el dedicado a Charles Chaplin) y selecciones gratuitas, como la jornada de los cortometrajes españoles más célebres de los últimos años.

INICIATIVAS PARTICULARES

Además de **Guy Maddin**, que fue de los primeros en poner en abierto parte de su obra (en este caso el film *The Green Fog*) muchos otros cineastas han decidido en estos días abrir sus contenidos a través del portal Vimeo. Están disponibles de este modo los documentales iniciales de **Pawel Pawlikowski** (<https://vimeo.com/user20670040>) o la primera película de **Juan Villegas**, *Sábado* (<https://vimeo.com/303129449>).

Tras el lanzamiento de la primera parte de *La flor* en YouTube, el cineasta argentino **Mariano Llinás** ha puesto a libre disposición el film completo en Filmin solo durante el tiempo que dure el Estado de Alarma.

Jorge Naranjo, Pablo Maqueda y Daniel Castro, entre otros, han subido a la red también sus películas (respectivamente, *Castings*, *Manic Pixie Dream Girl (An Internet Love Story)* e *Ilusión*) y **Chus Domínguez** ha puesto a disposición su film *Notas de lo efímero* (<https://www.chusdominguez.com/notas-de-lo-efimero>).

La directora **Georgina Cisquella**, Centuria Films y Begin Again colgaron el documental *Hotel explotación: las kellys* como forma de homenaje a todas las mujeres que trabajan hoy, con la crisis del coronavirus, en servicios de limpieza.

Pablo Hernando, con *Berserker*, se suma por su parte a los directores que cuelgan sus películas sin necesidad de contraseña.

OTRAS INICIATIVAS

La Denominación de Origen Rueda pone a disposición los cortometrajes participantes en las cuatro ediciones del **Festival 'Rueda con Rueda'**. 108 propuestas disponibles en el canal de Youtube del festival (<https://cutt.ly/1tI9BWH>)

Arranca el **#CuarentenaFilmFestival**, festival de cortometrajes de Instagram que invita a rodar cortos en cuarentena y apoyar la campaña #YoMeQuedoEnCasa. Más información: <https://t.co/YNnzfj4XUE> y <https://t.co/WWX1h9ogsJ>



En la misma línea **Cortos en cuarentena, Festival de cortos 'indoor'**, bajo el lema 'Métete en el papel y suelta tu rollo', propone participar con un corto *amateur* cómico de menos de un minuto, rodado en casa. El premio es el 'Rollo de Oro'.



INSTITUCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS

TVE ofrece películas *online* para toda la familia. Catálogo consultable aquí: <https://www.rtve.es/television/20200313/peliculas-cine-gratis-online-para-pasar-cuarentena-streaming/2010016.shtml>

Bajo el lema #NuestroCineNosUne la **Academia de Cine** y su Fundación (en colaboración con FlixOlé, Filmin y la agencia de publicidad FCB&FiRe) promueven encuentros virtuales con distintos cineastas españoles a través de sus redes sociales. Los encuentros tienen lugar en la cuenta de Instagram @academiadecine y ya han estado allí Álex de la Iglesia, Isabel Coixet e Icíar Bollain.

Acción Cultural Española lanza #ACEFilmoteca, una iniciativa que, mientras dure el estado de alarma, pone a disposición los documentales que se han apoyado desde #ACEcine.

La **UNESCO** ha colgado en Internet el acceso a la biblioteca digital mundial en <https://www.wdl.org/es/>. Además de mapas, textos, fotos y grabaciones, se reúnen allí valiosas películas de todos los tiempos.

La plataforma de préstamos de audiovisuales en *streaming* para usuarios de bibliotecas públicas **eFilm** permite el acceso a un amplio catálogo gratuito compuesto por más de 20.000 títulos y que engloba películas, series y cortometrajes.

La **FIAF** (International Federation of Film Archives) pone a disposición a través de su página (<https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Film-AV-Collections-Online.html>) un listado de materiales gratuitos *online*.

Filmoteca Española y EGEDA se unen para ofrecer de forma gratuita y *online* títulos recuperados o restaurados recientemente por Filmoteca Española, además de otros clásicos del cine español. A través del canal 'Doré en casa' de su cuenta de Vimeo, la sala ofrece una película que será accesible durante tres días, hasta que se programe la siguiente entrega.

Además, el centro ha lanzado también el ciclo 'Retrospectiva Doré' en la plataforma Filmin: una selección de setenta títulos que formaron parte de grandes retrospectivas de autores internacionales y que se pudieron ver en el cine Doré durante los últimos tres años. Disponible en: <https://www.filmin.es/canal/retrospectiva-dore>

Filmoteca de Valencia da acceso gratuito a sus películas restauradas a través de su propia página web: <http://www.restauracionesfilmoteca.com/inicio/>. Una vez dentro, cada título tiene su propio Vimeo en abierto.

En el marco de toda una programación cultural *online* que se renueva a diario, **La Casa Encendida**, en colaboración con Filmin, pone a disposición una colección que incluye ciclos de cine ya proyectados en el centro, que se irán actualizando. Además está previsto la proyección de algunas de las películas todavía no estrenadas en España y que figuraban en la agenda de La Casa Encendida para los próximos meses.

El **Institut Français** sigue ofreciendo productos y actividades culturales (también relacionadas con el cine) a través de su plataforma *online* Culturethèque (www.culturetheque.com/exploitation/ES/accueil-portal.aspx).



PLATAFORMAS DE PAGO

Movistar Plus ofrece un mes gratis de su canal Movistar+ Lite

Filmin ha creado el canal 'Cuarentena' con 17 categorías entre las que se encuentran 'Atrapados' (películas que se desarrollan en un solo espacio), 'Virales' (terror y pandemia en el cine), 'En familia' (películas para todos los públicos) o 'La risa nunca falla' (al mal tiempo, buena cara).

FlixOlé, que cuenta con un catálogo de más de 3.000 películas y series en español de todos los tiempos, ofrece gratis sus contenidos durante un mes registrándose en su página con el código YOMEQUEDO.

Arte TV, el canal franco-alemán, en su web 'Arte España', ofrece contenido audiovisual gratuito en diferentes formatos: documentales, películas

cinematográficas y de ficción, programas informativos y música.

MUBI pone a disposición durante tres meses, por 1 euro, una suscripción que incluye un film nuevo cada día.

Rakuten TV amplía su contenido gratuito en su sección 'FREE', donde ofrecen más de cien películas a coste cero.



FESTIVALES, ASOCIACIONES Y COLECTIVOS

🏠 El **D'A Film Festival de Barcelona** celebra *online* una edición especial. Con la colaboración de Filmin mantiene sus fechas (30 de abril al 10 de mayo) para trasladar una selección de su programación a una versión en red.

🏠 Desde el proyecto **Novo Cinema Galego** (<http://novocinemagalego.info/10anosnsg/>) ponen a disposición un ciclo de 24 películas, entre las que se encuentran *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013), *Todos vós sodes Capitáns* (Oliver Laxe, 2010), *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012) o *Ser e voltar* (Xacio Baño, 2015).



🏠 El **Navarra International Film Festival (NIFF)** ofrece el acceso *online* libre y gratuito a algunos de los títulos que nutrieron la programación de su primera edición, celebrada en Pamplona entre el 29 y el 31 de septiembre de 2019. Todo en: <https://www.navarafestival.com/niff-19>

🏠 El **Festival Online Derechos Humanos. Entre fronteras** ha organizado el #FestivalOnlineDDHH, una iniciativa para seguir viendo cine documental sobre los Derechos Humanos desde casa y en directo. Tras el visionado, habrá un debate con la/os directora/es de las películas en Facebook @Entre-FronterasPLAY.

🏠 La Plataforma de difusión en investigación audiovisual **PLAT**, concebida como archivo fílmico en línea cuyo objetivo es ofrecer una visión plural del cine español y latinoamericano, ofrece todos sus contenidos de libre acceso, sin necesidad de registro.

🏠 Desde su página web, el **IDFA** pone a disposición la 'Colección IDFA': 297 largometrajes y cortometrajes para cuya búsqueda se pueden filtrar los resultados según la temática, año, duración, país de producción y sección del Festival a la que se presentaron.

🏠 **UBU**, la plataforma gratuita que ofrece material ilimitado de cine experimental y de vanguardia incluye proyectos contemporáneos, entrevistas a artistas, películas, videoarte, arte sonoro y registros históricos.

🏠 El **Artekino Festival**, que se celebra en diciembre cada año y proyecta una selección de películas producidas en Europa, ofrece ahora de forma gratuita una película al mes para conocer la actualidad del cine europeo desde casa.

🏠 Se presentaba también la edición (esperemos que única) del **My Darling Quarantine Short Film Festival** que cada semana cuelga *online* un programa de siete cortometrajes, sobre el tema de la distopía, y que son sugeridos por distintos cortometrajistas del mundo. Además la audiencia puede votar por su trabajo favorito.



🏠 El **In-Edit TV**, el festival dedicado al cine documental musical, tiene su propia web VOD para disfrutar de los documentales que han pasado por este certamen desde sus inicios.

🏠 Desde **Márgenes** se suben regularmente nuevos contenidos a su plataforma VOD. Un nuevo programa que arrancó con el estreno en exclusiva de *La ciudad oculta*, de Víctor Moreno.

🏠 Ante la imposibilidad de celebrar la edición presencial de su festival, la **Asociación Mujeres de Cine** pone en marcha el que será el primer Festival *Online* de Cine Dirigido por Mujeres que cuenta en su programación con películas como *La hija de un ladrón* (Belén Funes), *La vida sin Sara Amat* (Laura Jou) o *Mudar la piel* (Ana Schulz y Cristóbal Fernández).



JAIME PENA

Elogio del saber



Ex Libris: la biblioteca pública de Nueva York, de Frederick Wiseman

Pese a haber cumplido los ochenta años en 2010, Frederick Wiseman ha mantenido durante la última década el mismo ritmo de trabajo que en las anteriores, prácticamente a razón de película al año. En 2009 había realizado una de sus mejores películas, *La danza: el ballet de la Ópera de París*, paradigma de su modelo de producción: un rodaje de varios meses que nos permitía asistir entre bambalinas a todo el trabajo (administrativo, político, artístico) de dicha institución cultural, los ensayos de la compañía, pero no las representaciones públicas, que apenas podíamos entrever desde detrás del escenario. Pese a la perfecta ejecución de la fórmula observacional, *La danza* no despejaba las dudas que pudiesen derivarse de un encargo hasta cierto punto controlado por la propia institución; las mismas que podemos tener con respecto a sus películas más ambiciosas de la última década, *At Berkeley* (2013), *National Gallery* (2014) y *Ex Libris: la bi-*

lioteca pública de Nueva York (2017) (estos recelos no caben en *In Jackson Heights*, de 2015, el retrato de un barrio multicultural de Queens, Nueva York, y no de una institución, también su mejor película de estos años).

En realidad, el modelo que sigue Wiseman en *Ex Libris* es muy parecido al de *National Gallery* y, por lo tanto y hasta cierto punto, opuesto al de *La danza*, pero también, por remitirnos al documental canónico sobre el mundo de las bibliotecas, a *Toda la memoria del mundo*, de Alain Resnais. Puede que, en razón a que ese documental ya se había hecho, Wiseman apenas presta aten-

ción a lo que ocurre en la sala de máquinas de la biblioteca neoyorquina; y por sala de máquinas entiendo tanto sus salas de lectura como la misma 'biblioteca', es decir, las estanterías llenas de libros que Resnais recorría con su cámara. En una película que recoge muchas y diferentes declaraciones nada inocentes (la primera, sin ir más lejos, con su elogio del saber), quizás la que sustenta todo el discurso de la película sea la de Francine Houben, la arquitecta que ha recibido el encargo de renovar el edificio central de la institución y que sostiene que, en pleno siglo XXI, las bibliotecas no son un mero repositorio de libros, sino que su misión es más bien la de transmitir conocimiento a las personas, ya sea a través de los libros o de cualquier otro medio.

Y es así cómo Wiseman nos propone un recorrido por la biblioteca sin que los libros tengan prácticamente ningún protagonismo. Al contrario, son sus actividades públicas las que monopolizan el discurso, no cómo se guarda el conocimiento, sino cómo se difunde: cursos, talleres, conferencias, coloquios, por supuesto también a través del préstamo de libros o películas o del trabajo de sus documentalistas, ya sea en la monumental sede de Manhattan o en muchas de sus subsedes repartidas por toda la ciudad, a veces con figuras de relumbrón (Elvis Costello, Patti Smith), otras con anónimos especialistas. Algo de esto ya sucedía en *National Gallery*, en la que Wiseman priorizaba a los guías sobre los restauradores. Es así como el discurso de la institución se transmite, aunque no tengamos constancia de cómo se elabora. En definitiva, más que diseccionar la Biblioteca Pública de Nueva York, Wiseman la promociona. ▲



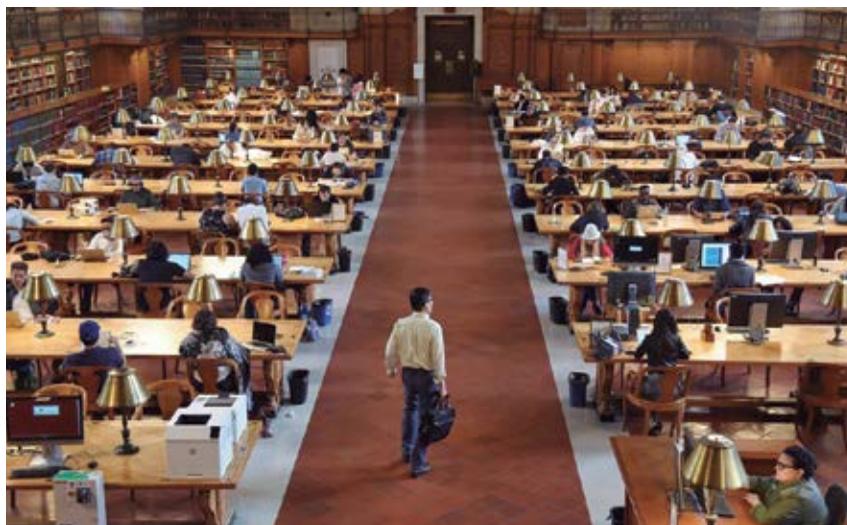
Ex Libris: la biblioteca pública de Nueva York

Ex Libris: The New York Public Library.
EE UU, 2017

Dirección: Frederick Wiseman

Documental

Disponible en Filmin





El cochecito

Marco Ferreri

España, 1960

Intérpretes: José Isbert, José Luis López Vázquez, Pedro Porcel

Disponible en Filmin



Que alguien tan poco dado a los elogios como Josef von Sternberg pusiese en sus memorias *El cochecito* al lado de películas como *Rocco y sus hermanos*, *El manantial de la doncella* o *Los olvidados*, es más que suficiente para entender que estamos ante una obra mayor. Pero si la pensamos desde nuestro nuestro país, *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) adquiere mayor relevancia, la de haberse convertido en la piedra filosofal de algo que desde entonces hemos identificado como ‘lo español’: una mezcla perfecta, sin fisuras, entre el costumbrismo, el esperpento y la denuncia moral.

El estreno en Filmin de la versión original de *El cochecito* nos permite verlo como nunca antes. Para empezar, gracias a una gran calidad de imagen. Hasta ahora la habíamos visto siempre en copias degradadas y mal contrastadas. Esta copia, escaneada desde el negativo, muestra una calidad de imagen imprescindible para entender la puesta en escena, que está siempre jugando con una profundidad de campo enorme, con segundos y terceros términos donde suceden muchas cosas. Pero la verdadera novedad es que la vamos a ver por fin como sus autores la concibieron, con el final original cortado por la censura. En el desenlace que siempre se ha visto, don Anselmo, tras envenenar la comida de su familia, se arrepentía y les llamaba para evitar que se tomaran la sopa intoxicada. De vuelta a casa, se encontraba con una pareja de la Guardia Civil que lo acompañaba en un final de clara ambigüedad. En el final original que se recupera ahora no existe la llamada salvadora, y don Anselmo, al volver a casa, ve cómo sacan los cadáveres y los meten en una ambulancia. En su huida se encuentra con la pareja de la Guardia Civil. Es el mismo plano del final censurado, pero el sentido es muy distinto. Pero después del estreno, *El cochecito* tuvo aún otro final, administrativo, de consecuencias mucho más letales. El gobierno español no le renovó a Ferreri su permiso de residencia y nos vimos privados de una de las miradas que mejor entendió nuestro cómico reverso oscuro, en definitiva, de la posibilidad de un cine español que solo pudo ser en contadas ocasiones. **LUIS E. PARÉS**



Matthias & Maxime

Xavier Dolan

Matthias et Maxime. Canadá, 2019

Intérpretes: Gabriel D'Almeida Freitas, Xavier Dolan, Anne Dorval

Preestreno el 27 de marzo. Disponible durante 48 h. en Filmin



La apuesta más ambiciosa de Xavier Dolan fue también su película más cuestionada. *The Death & Life of John F. Donovan* permanece aún inédita, mientras su siguiente película aparece ahora disponible tras haber sido presentada en las pasadas ediciones de Cannes y Gijón. ¿A dónde retorna un creador que experimenta signos de estancamiento? El director quebequés parece decirnos con *Matthias & Maxime* algo así como “*este es el sitio de mi recreo*”. Al igual que hace Matthias en una de las escenas en la que regresa a casa de sus amigos tras haberles fallado, Dolan recorre un camino (esos planos de carretera) de retorno a los orígenes, al hogar. Vuelve al francés, vuelve a esa narración pop a ritmo musical (los Pet Shop Boys de *Always on my mind* suenan de lo más pertinentes), vuelven los gritos y vuelve a su madre en la ficción; esa severa Anne Dorval de *Yo maté a mi madre* (2009).

Esta mirada a la historia de un beso tiene la estructura de una lente convergente. Los extremos remiten a los puntos de conexión y la parte central desarrolla la curva del distanciamiento entre ambos. A Dolan no le faltan ideas; la cámara sitúa a los dos amigos casi siempre separados en el encuadre. Bien en los dos extremos del sofá, bien con el cuerpo de algunos de sus compañeros en medio de ellos, bien, en la escena que sintetiza todo el discurso audiovisual del film, separados por esa cámara que les grabará dándose un beso. Se acusa (no sin razón) al director canadiense de falta de sutileza, pero en esta ocasión acierta al privar al espectador de ese beso. Para mostrarlo posteriormente de forma indirecta, reflejado en las paredes de una casa, durante una proyección privada de la película que filmaron. Los interludios musicales de Jean-Michel Blais funcionan como conectores del proceso interior de Matthias. El personaje de Maxime (Dolan no destaca como actor) se resiente de cierta gravedad y complacencia. El final sobreexplicativo responde a esa mirada convergente que necesita del optimismo en plena crisis artística. Dolan frente al espejo. **JAVIER RUEDA**

CAIMÁN CUADERNOS DE CINE TAMBIÉN EN

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



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

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



SUSCRIPCIÓN ANUAL

35,99
euros

11 números (uno gratis) **EJEMPLAR INDIVIDUAL** 3,59 euros

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:





Los profesores de Saint-Denis

Grand Corps Malade y Mehdi Idir

La Vie scolaire. Francia, 2019

Intérpretes: Zita Hanrot, Liam Pierron, Soufiane Guerrab

A contracorriente. Disponible a partir del 17 de abril

Para cuando suenan los primeros acordes de *Gangsta's Paradise* (la canción incluida en la película *Mentes peligrosas*), no queda duda de lo conscientes que son Mehdi Idir y Grand Corps Malade de las comparaciones que inevitablemente despierta su segundo largometraje con la popular cinta de 1995. Si bien hay un cierto parecido narrativo (alumnos problemáticos tildados de inadaptados y una profesora empeñada en 'salvarlos'), la distancia con su referente es una cuestión de tono, de estilo y de realismo. Los cineastas construyen el relato en paralelo a través de dos de sus protagonistas: por un lado Samia, la recién encargada de la disciplina en un instituto de un suburbio de París; y por otro Yanis, uno de los alumnos perteneciente a la clase 'sin optativas', donde han juntado a los estudiantes más conflictivos o sin posibilidades académicas. Ambos personajes comparten una situación familiar complicada que conecta directamente con el centro del relato: la lucha por la normalidad en un sistema que segrega y limita a los más desfavorecidos.

Sorprende la facilidad con que Idir y Melade retratan una realidad sin caer en la caricatura exagerada del mundo educativo, sin paternalismo ni condescendencia. Algo similar sucedía en su anterior trabajo, *Patients* (2016), donde cierto sentido del humor y la honestidad con que mostraba a los pacientes, afectados en su movilidad, de un centro de rehabilitación, permitía alejarse del melodrama y del drama social para centrarse en el conflicto interior de sus personajes, sus relaciones personales y la dificultad de adaptarse a un entorno que no contempla la diferencia. Del mismo modo, hay una cierta ligereza en el tono adoptado ahora y que es, sobre todo, una forma de ajustarse a la realidad que retrata el film. Así, aquellas secuencias donde se muestra el día a día de un instituto (los problemas de disciplina, las relaciones entre los docentes y sobre todo entre alumnos y profesores) son un valioso y fiel testimonio de la actual situación que se vive dentro de las aulas, un preciso retrato carente de moralina o alarmismo. **CRISTINA APARICIO**



La Pasión en el arte

Phil Grabsky

Easter in Art. Reino Unido, 2020

Documental

A contracorriente. Disponible a partir del 6 de abril

La Pascua, como se recuerda en el film, es una de las fiestas más importantes de la cristiandad y celebra la resurrección de Jesús después de ser ajusticiado en una cruz. En inglés es conocida como *Easter*, que es a lo que alude el título original de este documental británico. Aunque en su traducción al castellano se ha optado por utilizar el término 'Pasión', aprovechando el doble sentido de la palabra. Porque lo que pretende el realizador Phil Grabsky, cuya filmografía se vertebra principalmente en torno a la historia del arte y la de sus grandes creadores, es analizar la forma en la que se ha representado, a través de la pintura, ese pasaje bíblico tan popular y trascendente a nivel religioso, basado en los escritos de los cuatro evangelistas. Ese relato, según se desprende de la tesis del documental, resulta esencial para entender la historia del arte ya que todos los grandes artistas a lo largo de la historia se han visto 'tentados' por representar la agonía de Jesucristo.

A nivel cinematográfico, la película se acomoda al formato y a la estructura de un documental televisivo, fundamentado en los testimonios de historiadores y expertos en arte, junto con las imágenes de las obras de arte analizadas, que se suceden al ritmo que marca un montaje de clara vocación pedagógica. Es decir, una mera ilustración de las declaraciones que acaban siendo una excusa para convertir el film en una narración de esos últimos días de la vida de Jesucristo. Sin embargo, sí aporta algunas ideas interesantes a nivel analítico en torno al arte y a la historia de Occidente. Como, por ejemplo, la tesis de que los relatos religiosos sirven para explicar parte de nuestra psicología, seamos o no religiosos; y también para entender la influencia en el mundo cultural de una religión que, al igual que las otras, se sirvió de la imagen para difundir su mensaje. Lo que ha dado lugar a una forma de componer, entender el color, la perspectiva y el ritmo dentro del cuadro que se ha prologando hasta nuestros días gracias a la narrativa audiovisual y, más en concreto, gracias al cine. **FERNANDO BERNAL**



Vivarium

Lorcan Finnegan

Irlanda, Bélgica, EEUU, 2019

Intérpretes: Jesse Eisenberg, Imogen Poots, Jonathan Aris

A contracorriente. Disponible a partir del 8 de abril

Un *vivarium* es un área, generalmente cerrada, donde se guardan y crían especies animales o plantas para su observación e investigación. Un entorno recreado artificialmente que pretende la representación de lo orgánico. En su primera escena, aparentemente fuera de contexto, *Vivarium* –el segundo largometraje del cineasta irlandés Lorcan Finnegan– muestra la cruenta lucha entre la vida y la muerte de lo orgánico y natural. Todo ello en un primerísimo primer plano donde la mirada cenital y quirúrgica de lo acontecido sirve no solo como metáfora de lo que sucederá en el resto del film, sino que también servirá para definir el punto de vista del realizador ante su relato de ciencia ficción distópica enfocado hacia la magnificación de las realidades sociales contemporáneas. Una cinta heredera tanto de obras y autores clásicos tan influyentes para la ciencia ficción *high brow* como *The Twilight Zone* y su creador Rod Serling, como sus discípulos contemporáneos, ya sea Charlie Brooker y su serial *Black Mirror*; o Jordan Peele y su díptico conformado por *Déjame salir* y *Nosotros*.

Lorcan Finnegan introduce al espectador en una pesadilla urbanística entre M.C. Escher y Norman Rockwell, pasada por el tamiz afilado y vaciado de Yorgos Lanthimos. Una pesadilla kafkiana de tintes claustrofóbicos donde la especulación urbanística y la globalización uniformada de las zonas residenciales promovidas por el *american way of life* han infectado el concepto de felicidad en todos los rincones del mundo. Una uniformidad que Finnegan representa a partir de planos generales con amplia profundidad de campo, magnificados a partir de diagonales y líneas verticales y horizontales que acrecientan el agorafóbico diseño de producción. En contraposición, el uso del plano detalle le sirve al realizador para viviseccionar la conducta humana, alejándola de lo cotidiano y acercándola a lo extraño a partir de la descontextualización de aquello que queda fuera de campo para dar paso a un pesadillesco tercer acto de colores primarios cercanos al *giallo*. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**



La alegría de las pequeñas cosas

COSAS Daniele Luchetti

Momenti di trascurabile felicità. Italia, 2019

Intérpretes: Pif, Thony, Renato Carpentieri

A contracorriente. Disponible a partir del 10 de abril

Resulta fácil identificarse con la expresión ‘perder el tiempo’. Consigna de los manuales de autoayuda que invitan a ralentizar la frenética actividad diaria, previamente apropiada por el capitalismo y su necesidad de rentabilidad continua, dicha expresión encuentra su verdadera naturaleza (o al menos una en la que está muy cómoda) en el ámbito religioso o espiritual. Así, cuando el individuo busca trascender lo rutinario y dar sentido a lo vivido, es cuando comienza a cuestionarse el porqué de las cosas. Eso es exactamente lo que sucede en *La alegría de las pequeñas cosas*, donde, en el último instante de su vida, un hombre se sorprende por la sucesión de pensamientos insignificantes que pasan por su cabeza. No hay que buscar la tragedia en estos primeros minutos de cinta; Daniele Luchetti maneja con destreza el tono que confiere a esta escena inicial, una revelación construida a partir de sucesos intrascendentes y reflexiones que Paolo, el recién fallecido, narra con humor a través de una voz en *off*. No hay una inspiración arrolladora, ni siquiera una compleja y elaborada filosofía detrás de los pensamientos de Paolo; al contrario, los mismos y absurdos interrogantes diarios que en la cotidianidad aparecen de manera obsesiva y recurrente son los que se apropian de esta última fracción de vida.

Luchetti se aleja del realismo con el que retrataba la transición a la vida adulta de un adolescente difícil en *Mi hermano es hijo único* (2007), aunque adopta un formato similar de narración en primera persona, ahora mucho más autoconsciente al atravesar la diégesis e interpelar al espectador. Estos instantes de ruptura de las convenciones narrativas no serán únicos a lo largo del metraje: los personajes salen y entran continuamente de los recuerdos de Paolo, ya sea para formar parte de ellos o para comentarlos con él mientras este los contempla. Al final, ni lo insignificante resulta ser superfluo, ni las encrucijadas son trascendentes o irreversibles. Todo es parte de un continuo movimiento, donde el tiempo ni se pierde ni se gana, sino que forma parte de una divina comedia. **CRISTINA APARICIO**



SERIES TV

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS LAS SERIES DE TELEVISIÓN ESTADOUNIDENSES SE HAN CONVERTIDO EN UN TERRITORIO AUTOCRÍTICO DONDE REFLEXIONAR, DE MANERA NADA COMPLACIENTE, SOBRE LA HISTORIA RECIENTE DEL PAÍS, EN OCASIONES PLANTEANDO VERSIONES ALTERNATIVAS DE LA REALIDAD DONDE LOS HECHOS HISTÓRICOS HUBIERAN SUCEDIDO DE FORMAS DISTINTAS.

REESCRITURAS DE LA HISTORIA AMERICANA

JAVIER RUEDA



Hunters (David Weil)



The Man in the High Castle (Frank Spotnitz)



La ficción serial ha ido ampliando el léxico genérico desde el que acercarse a la realidad histórica para fantasear, advertir o prevenir sobre nuestro pasado. Política ficción, distopía o ucronía, entre otros, resultan géneros habituales en las series de televisión. Como ha apuntado inteligentemente el crítico Ángel Quintana en varias ocasiones, es más importante preguntarse de qué son síntomas las obras audiovisuales que pontificar sobre su supuesta calidad.

Desde esa perspectiva diagnóstica, algunas ficciones resultan precisos termómetros de la ambigüedad y confusión que impera en el presente. El pasado 1 de marzo conocíamos la noticia de la firma de un acuerdo de paz histórico entre Estados Unidos y los talibanes, tras diecinueve años de guerra en Afganistán. La temporada final de *Homeland* se adelantaba un mes a los acontecimientos, al iniciar el 9 de febrero la emisión de sus capítulos finales narrando una ficción política de estos acontecimientos. La serie de Howard Gordon y Alex Gansa centraba en los agentes del FBI Carrie Mathison y Saul Berenson el protagonismo de una trama ubicada en Afganistán, reflejando las negociaciones y posterior entrega de las armas de los talibanes y la salida de las tropas norteamericanas de aquel país. Ya en el segundo capítulo de esta tanda, Carrie espetaba a Saul: “¿Cómo hemos podido apoyar durante dieciocho años a esta gente?”, refiriéndose a políticos afganos que obstruían el acuerdo de paz, ya que los llevaría a perder poder administrativo y económico. En esa pregunta resuena un profundo cuestionamiento –inusual en las series– hacia la gestión norteamericana de este

prolongado conflicto. También puede ser interpretado dicho lamento como un forma en la que la serie se disculpa de su inicio efectista y bordeando el discurso islamófobo de las primeras entregas. Tras ocho temporadas persiguiendo a terroristas, *Homeland* (todavía en emisión en Movistar+) parece haberse dado cuenta de que el enemigo estaba en casa.

David Simon y Ed Burns también construyen en *La conjura contra América* [véase crítica en pág. XX] una narración que pretende mirarse en el ahora. La miniserie (en emisión en HBO) es una adaptación de la célebre novela de Phillip Roth, en la que se plantea la ucronía de una sociedad norteamericana fascista y antisemita, resultante de un hipotético 1940 en el que el candidato republicano hubiera sido Charles Lindbergh (no Wendell Willkie), y le hubiese ganado la presidencia a Franklin D. Roosevelt. Muestra unos Estados Unidos aislados del conflicto bélico en Europa, siendo el propio Lindbergh quien accede al poder culpabilizando a los judíos de la guerra en el viejo continente y arengando a las masas con un estruendoso y populista “*America First*”. Las similitudes con los actuales Estados Unidos se acumulan. Presidencia de un candidato republicano, sociedad aislada (¿quién dijo construir un muro?) y esas palabras de Lindbergh incluidas en el discurso de la toma presidencial de Donald Trump el 20 de enero de 2017: “*Una nueva visión gobernará... será solo América primero, América primero*”. La serie ofrece un retrato social de la génesis del odio al diferente y de la normalización del racismo legitimado desde una ideología estatal. Una doliente señal de alarma sobre las grietas de una democracia que se considera perfecta. ➔



Homeland (Howard Gordon, Alex Gansa)



Con una mirada interpeladora hacia el presente, la ficción televisiva estadounidense ha ofrecido en los últimos meses series que denuncian las heridas abiertas por el racismo

El fantasma del nazismo y sus huellas en el presente son el núcleo central de *Hunters*. La serie de Amazon está creada por David Weil y producida por Jordan Peele, de quien se evidencia su tono corrosivo y juguetón. Ubicada en la Nueva York de 1977, presenta a un grupo de cazadores de antiguos mandos del Tercer Reich que escaparon del juicio mundial al finalizar la Segunda Guerra Mundial y se escondieron en territorio estadounidense. El personaje de Al Pacino (Meyer Offerman) lidera esta caza de nazis y desenmascara su complot de instaurar un Cuarto Reich. La propuesta encuentra dificultades para equilibrar un tono más lúdico, al contagiarse de cierto espíritu lisérgico y festivo de los años setenta, con la gravedad y dramatismo de los *flashbacks* que recrean la vida en los campos de concentración. El Museo de Auschwitz emitió una queja expresa hacia la serie por una escena (una partida de ajedrez con presos judíos) donde se representaba la crueldad del pasado en unos límites que los historiadores negaban que se hubieran producido. Más allá de la supuesta frivolidad de la serie y de sus desequilibrios formales, *Hunters* denuncia con rotundidad la incorporación de antiguos mandos nazis en las instituciones estadounidenses como la NASA o el FBI. En un giro final extremo, y puede que gratuito (en el que sus creadores se atreven a reescribir la historia), se traslada una incómoda confusión sobre la vigencia de la ideología nazi en el presente. Los rostros del nazismo puede que no tengan la apariencia que suponíamos.

Dialogando con esta mirada interpeladora hacia el presente, la ficción televisiva en los últimos meses también nos ha ofrecido dos series que denuncian las heridas abiertas por el racismo norteamericano. *The Terror: Infamy* desde el género del terror, y *Watchmen* desde los superhéroes, apuntan directamente a Trump. Como si esa sociedad hostil que retrata *La conjura contra América* no se alejara mucho de la real, en *Infamy* se recrea el odio que se extendió hacia los japoneses residentes en EE UU tras el bombardeo a Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941. En la estela de aquella estupenda película de John Sturges, *Conspiración de silencio* (1955), en la que el personaje de Spencer Tracy interrogaba a todo un pueblo por la desaparición de un ciudadano de origen japonés, la serie de AMC (AMC España a través de Movistar+) pone en imágenes uno de los episodios más oscuros y vergonzantes de la historia. Entre 1942 y 1945, más

de 145.000 estadounidenses y canadienses de origen japonés fueron expulsados de sus casas para ser masivamente confinados en campos de internamiento. Dichos recintos proliferaron por toda la costa del Pacífico y también contaron con el silencio cómplice de la sociedad norteamericana de aquellos años para ocultar dicha infamia. No resulta difícil relacionar este tratamiento narrativo del odio al extranjero con la política migratoria de Donald Trump.

La puesta en escena de la serie es pausada y repli-ca referentes de la cultura japonesa. Utiliza la figura espectral del *bakemono* como canal transmisor de la venganza. El fantasma del racismo surge de la claustrofobia que provoca la discriminación racial, una de las señas de identidad de la franquicia *The Terror*: la razón humana produce monstruos.

En similares parámetros se alinea la celebrada re-conceptualización que Damon Lindelof ha ofrecido de

REESCRIBIENDO LAS REESCRITURAS

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

El cine norteamericano siempre ha intentado reescribir su pasado, tanto para convertirlo en un instrumento de propaganda de la ideología imperante como para denunciar aquello que la propaganda había convertido en verdad absoluta. De lo primero tenemos una miríada de ejemplos, tales como *El nacimiento de una nación*, de Griffith, el cine de acción bélica de la era Reagan, pasando por la épica militarizada post 11-S como, por ejemplo, *Black Hawk derribado*, de Ridley Scott. En el otro extremo de la balanza está el cine de denuncia, siendo su ejemplo más representativo la filmografía de Oliver Stone, en especial su segmento dedicado a Vietnam y la década de los sesenta, cuando los cambios políticos y sociales son fundamentales para entender la escala de valores de la contemporaneidad. Un cine tan visceral y necesario como extremo en sus posiciones ideológicas, que aunque subyugante y atractivo, denota una clara subjetividad demagógica, haciendo uso de las mismas armas que su rival propagandístico, para conseguir un mismo resultado: la reescritura de la historia oficial.

Una historia 'oficial' más compleja y poliédrica que los extremos en conflicto: la propaganda que



la magnífica serie de cómics de Alan Moore, *Watchmen*. La miniserie de HBO se sirve de reflejos históricos para cincelar un discurso que trasciende el género de los superhéroes. Su primer capítulo arranca con los linchamientos racistas de Tulsa en 1921, y esa transmisión de la venganza se muestra en el excelente quinto episodio, cuando Sister Night accede a los recuerdos de su abuelo, Will Reeves. Lindelof demuestra una enorme audacia al introducir en esa génesis del superhéroe a un personaje (Fred) que está conectado con el Klu Klux Klan y es dueño de un negocio, 'F.T. & Sons'. Da igual si debajo de FT está o no Fred Trump, padre de Donald Trump (la propia guionista del capítulo, Claire Kiechel, contribuyó a dicha especulación). No importa si con ello se quiere también trasladar el origen racista del actual presidente norteamericano. Lo más interesante –como diría Àngel Quintana– es de qué es síntoma esta tendencia del audiovisual tele-

visivo de reescribir la historia: ¿La objetividad queda sepultada por el paso del tiempo, o es dicho relativismo el que mejor alerta ante los fantasmas supremacistas del presente? Puede que la pista definitiva resida en la distopía de *The Man in the High Castle*. La serie de Amazon ilustró la pesadilla que Philip K. Dick proyectó en 1962, imaginando una sociedad en la que los Aliados hubieran perdido la Segunda Guerra Mundial, repartiéndose Alemania y Japón el territorio de los derrotados. En ella encontramos un nuevo significado para la ficción. En esa distopía nazi, el cine y el arte se convierten en armas de subversión por ofrecer a los derrotados la visión de otros mundos posibles más allá de los totalitarismos. ▲

pretende imponer a sus ciudadanos una verdad prefabricada y un cine denuncia que impone respuestas sin sugerir preguntas y que no pretende comprender las causas del conflicto, sino señalar con su dedo acusador. En cambio, dos series documentales aparecidas en los últimos años, *Watergate*, de Charles Ferguson, y *The Vietnam War*, de Ken Burns y Lynn Novick, pretenden y consiguen alejarse de ambos extremos. La primera entrega un ejercicio inverso al ofrecido por Oliver Stone en *Nixon*, en su aproximación al escándalo Watergate. Si Stone pretendía una verosimilitud inmaculada a partir de la fusión de material audiovisual preexistente junto a la recreación ficcional, Ferguson prefiere poner las cartas sobre la mesa haciendo uso de material filmico preexistente, añadiéndole un elemento que puede resultar peligroso en el género documental: la dramatización ficcional de las conversaciones a puerta cerrada de Nixon registradas en audio. Esta decisión controvertida se convierte en el elemento discursivo en el que se apoya toda la obra. La recreación sirve como metáfora de las mentiras de Nixon al pueblo americano, y a medida que la verdad va siendo revelada, el espacio de lo ficcional va dando paso a lo documental.

Más expansiva, dilatada y efectiva es *The Vietnam War*. Un relato extenuante en duración y complejidad, que coloca en lugar preferente a las caras anónimas del conflicto –partiendo de confesiones en primer plano, donde sus autores se sitúan a una distancia tan prudencial como objetiva– sin ejercer juicios de valor o ideológicos y ofreciendo un tiempo de



Watergate (Charles Ferguson)



The Vietnam War (Ken Burns y Lynn Novick)

pantalla equitativo a los distintos puntos de vista, intentando buscar respuestas, no culpables. A su vez, hace uso de distintos formatos y materiales de archivo para reconstruir tanto el conflicto bélico como su espejo en EE UU, dando lugar a estremecedores paralelismos, donde el pueblo norteamericano –y Occidente, en consecuencia– no tuvo más remedio que reescribir tanto su escala de valores como sus creencias y su relación con el pasado y el presente. ▲



SERIES TV

JAVIER RUEDA

Una familia ante el horror

La conjura contra América, de David Simon y Ed Burns



En la primera escena de *La conjura contra América*, unos niños juegan inocentemente en las calles a hacer geopolítica de la guerra. Es el verano de 1940 en Newark (Nueva Jersey), un contexto alejado del conflicto bélico que se libra en esos momentos en Europa. Una de las últimas imágenes del capítulo final muestra a dos de esos niños llorando en una habitación. Entre ambos escenarios se ha desarrollado ante el espectador todo un proceso de pérdida de la ingenuidad y de toma de conciencia. David Simon es uno de los cronistas más precisos en retratar procesos sociales, cambios y mutaciones. En esta nueva miniserie de HBO, adapta la novela homónima de Philip Roth, quien plantea una ucronía en la que el aviador Charles Lindbergh habría sido el candidato republicano en las elecciones de 1940 y ganado las elecciones presidenciales a Franklin Roosevelt.

Si en la novela el lector contaba con un generoso apéndice en el que compro-

bar qué características de los personajes tenían un correlato histórico, en la miniserie son los títulos de crédito, con esas imágenes de archivo, las que nos muestran al Lindbergh histórico; héroe de la nación, con sus proezas en la aviación y su apología de la ideología nazi.

Simon coincidió con Ed Burns en *The Wire* y *Generation Kill*. Como en aquellas, plantea su escritura como un relato en el que un grupo humano resiste en su colectividad frente a un sistema hostil. En este caso el bisturí del guionista se centra en una familia judía, los Levin (los Roth en el autobiográfico texto de partida). Sus seis miembros responderán de manera diversa (el de-

sarrollo de este ramillete de respuestas es uno de los grandes aciertos de la miniserie) ante esa sociedad cambiante que va normalizando el odio y la violencia supremacista.

Herman, el padre, representa a ese judío justo y algo ingenuo que se siente norteamericano por encima de todo. Bess, la madre, detecta antes que nadie el horror que se avecina ("*La guerra es mala, Lindbergh es peor*"). Alvin, el sobrino (su personaje está trazado con cierto romanticismo) escoge defenderse desde la lucha armada; perderá la pierna alistándose en las filas canadienses contra los nazis. Evelyn, la tía, es el cómplice necesario de la barbarie. Su tándem con el rabino Bengelsdorf ilustra el patetismo de unos judíos apoyando el nazismo. El arco que desarrolla el programa 'Just Folks' estremece por su racismo disfrazado de pretendida caridad. Y finalmente los dos hijos menores, Sandy, fascinado con la figura de Lindbergh, el héroe aviador (con una magnífica secuencia en el aeropuerto basada en un recuerdo familiar del propio Simon) y Philip, el niño que aprende a crecer experimentando el rechazo de una sociedad que discrimina su identidad.

A pesar de que la dirección no se arriesga a investigar, con unos planos de duración muy corta y regusto académico, en el haber de la miniserie se cuenta un subtexto que transforma la casa de los Levin en una metáfora de la patria, así como el medido *crescendo* que refleja la transformación social de un país aislado. Desde un inicio anodino e inquietante (esa visita familiar a Washington) hasta la cadena de linchamientos y asesinatos, acertadamente narrados en el fuera de campo. Una verosímil alerta hacia el aquí y ahora. ▲



La conjura contra América

The Plot Against America. EE UU, 2020

Creadores: David Simon, Ed Burns

Intérpretes: Winona Ryder, Zoe Kazan, Morgan Spector, John Turturro

Distribución: HBO

Disponible en HBO España





JUANMA RUIZ

Space Cowboys

The Mandalorian, de Jon Favreau



Cuando Disney anunció su intención de crear *spin-offs* de la saga principal de *Star Wars*, la iniciativa incluía la promesa implícita de explorar el universo creado por George Lucas con mayor libertad formal y estilística que la permitida por los rígidos códigos de los ‘episodios’ centrales. Algo de eso hubo, aunque con desigual fortuna y pocos riesgos, tanto en la notable *Rogue One*, con su incursión en el género bélico, como en la más rutinaria *Han Solo*, que hacía lo propio con las cintas de atracos. Ambas jugaban a transitar la línea entre salirse tímidamente de la norma y respetarla escrupulosamente. Pero, donde no se ha atrevido a ir el cine, sí lo ha hecho la televisión: *The Mandalorian*, la primera serie de imagen real de la franquicia, rompe categóricamente con los moldes de las entregas cinematográficas y apuesta, esta vez con decisión, por ofrecer un *western* seco, austero en su propuesta narrativa a la par que exuberante en lo visual.

Con un protagonista al que ni siquiera se ve el rostro (sus facciones están permanentemente ocultas bajo un casco), queda en manos de Pedro Pascal la responsabilidad de dotar de vida al cazarecompensas tan solo a través de su voz y de su estoica expresividad corporal (ayudado en esto último por dos dobles, uno de los cuales es, apropiadamente, nieto de John Wayne), algo que consigue con eficacia desde el primer momento. Los diálogos son, en muchas ocasiones, parcos; la serie se apoya esencialmente en la imagen, en la acción silenciosa de los personajes y en la efectiva partitura de Ludwig Göransson. Pero quizá lo más interesante de *The Mandalorian* es su planteamiento episódico igualmente



minimalista, más deudor de los seriales clásicos que de la ficción televisiva moderna: sus capítulos, de alrededor de media hora (una duración inusualmente corta para un producto de estas características), muestran al mandaloriano embarcado en una misión sencilla y breve, mientras huye de los restos del Imperio que tratan de darle caza. El conjunto alcanza un delicado equilibrio tonal entre la aventura, el drama, la acción e incluso el humor; bajo la batuta de Jon Favreau, cada miembro del equipo de directores aporta su estilo con una cierta libertad dentro de unos parámetros estilísticos comunes. Es por eso que los dos episodios firmados por Dave Filoni (también

coproductor) recuerdan a su excelente *Clone Wars*, mientras que Taika Waititi consigue imprimir su sello cómico con sorprendente facilidad en el capítulo final. A ellos hay que sumarles (con permiso de Bryce Dallas Howard, que en sus 39 minutos supera con holgura la puesta en escena de su padre en la mencionada *Han Solo*) el excelente trabajo de Deborah Chow, cuyas dos entregas son un augurio inmejorable para su anunciada serie sobre Obi Wan Kenobi.

Igual que *La guerra de las galaxias* en 1977, *The Mandalorian* es extremadamente referencial sin anunciarlo con descaro: en sus imágenes confluyen el Hombre sin Nombre de Eastwood y Leone, los samuráis de Kurosawa y el *manga* de Kazuo Koike. El *Lobo solitario* y su *cachorro* de este último es, quizá, la plantilla más evidente para la dinámica de una serie que, a pesar de todo, consigue brillar con entidad propia más allá de los moldes con los que se pueda tratar de medir, ya sea dentro o fuera del universo *Star Wars*. ▲



The Mandalorian

EE UU, 2019

Creador: Jon Favreau

Intérpretes: Pedro Pascal, Gina Carano, Werner Herzog, Nick Nolte, Taika Waititi

Distribución: Walt Disney

Disponible en Disney + España



FERNANDO BERNAL



En el huevo de la serpiente

La línea invisible, de Mariano Barroso

El cine español se ha acercado desde distintos ángulos a la historia de ETA y del País Vasco a través de las miradas de directores tan importantes como Imanol Uribe o Gutiérrez Aragón, entre otros. Sin embargo, faltaba un relato centrado exclusivamente en los orígenes de la banda, un acercamiento a propósito del momento fundacional que deparó años de violencia, terror y conflicto en todo el país. Y esto es lo que propone Mariano Barroso, con formato de vibrante *thriller* político a partir de un importante trabajo de guion e investigación, en *La línea invisible*.

Estamos en la década de los sesenta, el mismo espacio temporal en el que se desarrollaba *El día de mañana* (2018), su anterior trabajo para Movistar+, también con la dictadura de Franco como contexto, algo que ahora deviene en unas consecuencias emocionales y sociales diferentes. El cineasta retrata el proceso de construcción de un 'sentimiento' y de una 'identidad' que los

fundadores de ETA creían más trascendentes que las ideologías. Una postura política que terminó por fracturar la organización en dos partes: aquellos que confiaban en el poder de las huelgas y los que recurrieron a las bombas y las pistolas. Aunque se trate de un relato de clara vocación coral, inteligentemente sincronizado con el ritmo que marcaba la sociedad del momento, la serie se fija en Txabi Etxebarrieta (Álex Monner), un estudiante y profesor en prácticas en la Universidad, con un futuro profesional prometedor, interesado en la poesía y comprometido sentimentalmente con una chica, que decide pasar a la clandestinidad cuando ETA comienza sus

actividades. Fue el responsable del primer asesinato de la banda y, después de su muerte, sus compañeros decidieron vengarse y atentar contra Melitón Manzanas (Antonio de la Torre, en un trabajo excepcional). Y así nació ETA.

Barroso narra, con un pulso siempre acertado y atento a las emociones, el proceso embrionario de una serpiente que, ya desde su gestación, comenzó a inocular su fatídico y doloroso veneno en la sociedad. Los planos generales aéreos que abren los capítulos parecen levantar el vuelo frente a la claustrofobia teatral, pero intensamente cinematográfica, que se presentaba como esqueleto dentro de la serie *Criminal* (2019) que firmó para Netflix. Pero a partir de ellos, Barroso muestra su virtuosismo a la hora de encuadrar y mover la cámara para generar espacios y distintos niveles de intimidad.

De forma paralela, existe un interés muy marcado en explorar la dualidad que se establece entre las máscaras que exhiben de manera pública sus personajes y la realidad con la que desnudan sus emociones en su esfera privada. Esto queda reflejado de forma íntima y sensible a lo largo de varios momentos decisivos de la serie, como en la conversación en la que Txabi alienta a dejar la lucha armada a Txiki (Anna Castillo), una compañera que está embarazada, a pesar de que eso, en una arenga al resto de militantes, nunca podría decirlo. En esa sensación de equidistancia –entre el retrato público propio de un film político y el desarrollo intenso de las relaciones personales– encuentra su lugar una serie que, por su forma de enfrentar el relato histórico de unos hechos tan cercanos, supone un paso adelante tan notable y audaz como repleto de lecturas actuales. ▲



La línea invisible

España, 2020

Dirección: Mariano Barroso

Intérpretes: Álex Monner, Antonio de la Torre, Anna Castillo

Estreno: 8 de abril



© LISBETH SALAS



Entrevista **Mariano Barroso**

Crear desde los personajes

FERNANDO BERNAL



© LISBETH SALAS

El día de mañana, Criminal y La línea invisible, tres trabajos seguidos para televisión. ¿Decisión personal o solo una casualidad? Las series que me proponen ya están financiadas y en el cine hay un proceso de financiación que es complejo y largo. Es una cuestión industrial. Aparte de que las tres series que has nombrado son proyectos que me gustan mucho, cada uno por una razón distinta. Es el tipo de historias que me encanta contar.

¿Ha encontrado una voz distinta en el medio o le ha permitido explorar otros caminos? Me fascina el trabajo con los actores e indagar en los personajes, en todas las capas que estos pueden ir desplegando, en sus cambios y en sus contradicciones. Eso en el cine, por una cuestión temporal, no se puede desarrollar tanto como en televisión. Estos formatos, como el de *La línea invisible*, de casi cuatro horas y media, te permiten desarrollar personajes a lo largo del tiempo. He descubierto, y lo he hecho disfrutando, que los personajes son capaces de casi cualquier cosa. Con las series puedes llegar a hacer creíble que un personaje haga una cosa a nivel humano y la contraria a nivel moral. Esto me parece un privilegio total. El cine tiene otras cosas, pero en concreto la duración es uno de los hallazgos de las serie.

Aquí retrata el proceso de transformación de un joven que pasa de ser estudiante universitario a convertirse en líder de ETA. Comienza siendo uno más de su generación, igual que mucha gente que vivía

en ese contexto social de los años sesenta. En el ámbito internacional, florecían las guerrillas en Latinoamérica y en África. También estaban las revueltas estudiantiles y el mayo francés. La influencia de todos estos acontecimientos es importante para los universitarios de la época. El entorno y las relaciones con las personas que le rodeaban convirtieron a Txabi Etxebarrieta en lo que finalmente fue. Le condujeron a un final que yo creo que nunca buscó. Y que, al contrario de lo que se pueda creer, trataba de evitar. Se vio arrastrado, lo cual no le exime de ninguna responsabilidad. Pero sí nos permite entender las causas por las que esta gente llegó a cruzar esa línea invisible.

La serie se adentra en la parte más privada de los personajes reales. De las cosas que más me impactaron como espectador de cine cuando era jovencito fue ver en *El Padrino II* a mafiosos que eran capaces de meterle doscientos tiros con una metralleta a cualquiera y luego se enternecían porque tenían que dar el biberón a su bebé. Creo que es fundamental, para que un personaje resulte creíble, separar las capas de la moral y de lo humano. La moral te puede llevar a hacer cosas que tu parte humana nunca permitiría. En esa contradicción está la esencia de los personajes más fascinantes que podemos trabajar como cineastas o ver como espectadores. En la vida es mejor apartarse de ellos, pero en la pantalla

son los que más riqueza nos regalan. **¿Está el público más preparado ahora para ver una historia sobre los orígenes de ETA?** Ahora tenemos una cierta distancia y una mayor perspectiva que nos permiten ordenar lo que pasó, que nos ayudan a darle forma en un relato de ficción, a organizar la realidad en nuestra mente y en nuestra memoria emocional para entender mejor las cosas. Si lo reduces a su esencia, el conflicto vasco no deja de ser una tragedia, igual que *Romeo y Julieta*. Dos mitades de un todo, incapaces de entenderse, de amarse y de reconocerse. Pero capaces de banalizar el mal, el daño y la violencia. Eso es un infierno en la vida, pero un gran material para el cine.

En el trabajo de los guionistas Alejandro Hernández y Michel Gaztambide, ¿dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción? Es inevitable contar una versión. Si hablas con la gente que estuvo involucrada, y nosotros lo hemos hecho, cada historia es diferente. La grandeza del cine y de la televisión es que nos permiten ofrecer varios puntos de vista. La serie no deja de ser una visión a partir de los hechos y de una documentación bastante exhaustiva que comenzó Abel García Roure, que fue el que tuvo la idea original para esta serie, acompañado de mucha otra gente que nos ha ayudado.▲

Entrevista realizada en Madrid, el 27 de febrero.



Esta mierda me supera

NETFLIX

Jonathan Entwistle

I Am Not Okay with This. EE UU, 2020

Intérpretes: Sophia Lillis, Wyatt Oleff, Sofia Bryant

Disponible en Netflix España

Continúa la fructífera colaboración entre el binomio que sorprendió hace unos años con *The End of the F***ing World* (Netflix, 2017). Jonathan Entwistle dirige en solitario la adaptación para televisión de otro cómic de Charles Forsman, *I Am Not Okay with This*. De nuevo un retrato adolescente en los márgenes, aderezado con barroquismo formal (la voz en *off* lo llena todo de una intensidad existencialista) y múltiples referencias a la cultura popular. Hasta se cuele el recuerdo de Mel Gibson y Rene Russo en aquella secuencia de seducción en *Arma letal* (Richard Donner, 1987) donde ambos se enseñaban sus cicatrices, transformada aquí en una divertida exhibición de acné púber.

El arranque invocando *Carrie* (Brian de Palma, 1976) activa la sensación del 'lugar común'. Sydney es otra adolescente confundida en su crisis emocional. ¿Será una excusa de la propia serie para alimentar el cliché generacional? Las dudas se disipan rápidamente gracias a la interpretación de Sophia Lillis, confirmando la contundencia de su participación en la miniserie *Heridas abiertas* (Martí Noxon, 2018) y su vulnerabilidad en *It* (Andy Muschietti, 2017). La discreta torpeza de su personaje y el miedo a la aceptación (ella solo quiere ser normal) son los dos motores que hacen avanzar a Syd. La dirección de Entwistle contribuye a este retrato de soledad y autodescubrimiento a través de una imagen recurrente: la joven caminando entre las vías del tren o pisando las líneas amarillas que delimitan la carretera. Una apuesta visual que establece un diálogo con la identidad sexual de Syd, alejada de la normatividad.

Más allá de la metáfora del poder que emana del auto-descubrimiento, la serie desarrolla una interesante y desprejuiciada lectura sistémica sobre la adolescencia. Poner el desconcierto de la protagonista en relación con el enigma de su padre, su pasado y su participación en la guerra, descarga al personaje de su culpabilidad. Y muestra así una juventud que es un síntoma de su entorno, conectando sus dudas y miedos con las herencias emocionales transmitidas por la familia. **JAVIER RUEDA**



The Accident

FILMIN

Sandra Goldbacher, Jack Thorne

Reino Unido, 2019

Intérpretes: Sarah Lancashire, Sidse Babett Knudsen

Disponible en Filmin

Hay un cierto paralelismo entre el arranque del primer y último capítulo de *The Accident*. Antes del trágico accidente que fracturará en dos el ánimo y la rutina de un pequeño pueblo galés, dos mujeres protagonizan sendos momentos de confianzas triviales. Sencilla y modesta, la escena consigue condensar y evidenciar un complejo entramado de relaciones y emociones que palpitan en sus personajes. Porque *The Accident* es, ante todo, el relato de mujeres que no son definidas –o no quieren serlo– por los hombres de sus vidas, y que encuentran en otras mujeres el refugio que necesitan. Ese es precisamente el gran valor de la serie: la forma en que hace visibles los mecanismos de poder que sostienen las relaciones afectivas, así como la marcada distancia que impera entre madres e hijos.

Para ello, la directora Sandra Goldbacher prescinde de todo artificio: sin excesos formales (salvo quizá cierta tendencia ocasional a sobrecargar la angustia con largas pausas), se apoya en un guion que pone el foco en el lado más humano del suceso. Jack Thorne, coescritor de la reciente *The Virtues*, pasa por la tragedia con sumo respeto, igual que hiciera en aquella otra serie, sin apartar la mirada de lo terrible o lo desagradable. Ni siquiera la tendencia al melodrama empaña la austeridad con que Goldbacher muestra el dolor y la desgracia. Así, la estructura de la obra, que avanza en el tiempo por períodos desiguales, se detiene en puntos cruciales de la historia, entre los que se cuentan aquellos que resultan ser trascendentes para la comunidad (el proceso judicial o las reuniones de vecinos) y otros donde la esperanza se hace visible, por pequeño que sea el gesto.

Porque los días siguen pasando y los accidentes quedan atrás en el tiempo. Sus marcas físicas son, a veces, las primeras en irse. Otras perduran más y transforman las rutinas de manera casi imperceptible. Quizá ese paralelismo comentado más arriba representa tan solo un reflejo, un eco de las personas que fueron y a las que uno quiere aferrarse para dejar atrás el dolor. **CRISTINA APARICIO**

EL DRAGÓN DE LA MALDAD CONTRA EL SANTO GUERRERO

Hace días, con motivo de los Oscar, la prensa de referencia nacional se hacía eco del tratamiento que la Academia de Hollywood y los medios de comunicación de EE UU habían dado a la nominación de Antonio Banderas a mejor actor, destacando que se trataba de uno de los dos actores “de color” que competían por la estatuilla. Uno no sabe si admirar más la estupidez de los plumíferos yanquis o la manera en que entre nosotros se ha comentado el hecho. Por supuesto, se ha destacado que las etiquetas étnicas han sido un elemento importante en la lucha contra la discriminación y a favor de la visibilidad de las distintas comunidades. Pero también se ha aprovechado para consultar a determinados expertos acerca del gazapo. Alguno de ellos (utilizo a propósito el masculino inclusivo) nos lo ha explicado recordando que la raza es una construcción social que varía según el país donde crece y vive la persona. Pero lo mejor viene cuando se nos señala que, para saber si Banderas es una persona de color, nada mejor que preguntarle a él. A uno se le ocurre que lo mejor que se puede hacer en estos casos no es esperar la respuesta sino no hacer este tipo de preguntas que son, precisamente, las que crean el espacio de la discriminación, con su fabricación artificial de compartimentos que etiquetan y donde la supuesta lucha contra la desigualdad no hace sino multiplicarla bajo el pretexto de ofrecer nuevos nichos de insolidario ‘orgullo personal’.

Viene esto a cuento de que, por una vez, el cine se ha adelantado a plantear ciertas cuestiones y lo ha hecho desde ángulos no solo más sensatos sino además más creativos. Quiero pensar que esto es lo que el jurado de Cannes 2019 reconoció en *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles [véase crítica en pág. 28]. Un film que no solo se acoge (que también) a las influencias del más vivo cine de género actual sino que parece retomar, cincuenta años después y llevándolos a un terreno de rabiosa actualidad, algunos de los presupuestos que estaban tras el díptico del *sertao* que Glauber Rocha filmó en 1964 (*Dios y el diablo en la tierra del sol*) y 1969 (*Antonio Das Mortes*). No solo porque vuelve a los espacios del noroeste hollados por los personajes de Rocha,

sino porque, a la altura de los tiempos que corren (Trump, el supremacismo blanco, Bolsonaro, pero también el *Me Too*, entre otras cosas), los redefine mediante una combinación de ‘historia y fantasía libre’ con la finalidad de ‘materializar el sueño cultural’ de la solidaridad y la resistencia popular. Bacurau (podemos hablar por igual de la población o del film que la pone en escena) está habitada por los descendientes de los santeros, campesinos que subsisten con dignidad en el límite de la supervivencia, *cangaceiros* y ‘matadores de *cangaceiros*’, moviliza similar mezcla de elementos cultos y populares y mezcla sin rubor géneros como hacía Rocha en su bien distinto momento histórico [foto 1].



Ahora es el momento de volver sobre las cuestiones planteadas al inicio de este texto. Llamando la atención sobre la secuencia (absolutamente central para medir el alcance del film) en la que el ‘wild bunch’ de supremacistas USA se confronta con dos jóvenes miembros de la autoridad judicial brasileña, cómplices de sus matanzas y que cometen el imperdonable error de presentarse como ‘blancos’ ante ellos (al venir de una región rica de Brasil), para recibir la mirada atónita de unos personajes que no pueden ver en estos cooperadores necesarios de su barbarie sino la otredad absoluta a la que, hagan lo que hagan, están condenados [foto 2]. Y serán asesinados de inmediato. No es, por tanto, lo que yo diga de mí lo que me define. Es lo que el poderoso decida que soy. Por eso, entre los habitantes de Bacurau, de todas las etnias, de todas opciones religiosas, políticas y sexuales, nunca se discuten estos temas en la medida en que hacerlo sería aceptar las diferencias en las que el poder quiere confinarnos. Se lo dijo Zanco Panco a Alicia: “*El problema no es si a una palabra se le pueden hacer significar cosas diferentes; la cuestión es saber quién es el que manda..., eso es todo*”. Dicho de otra manera, *Bacurau* pone en escena el hecho de que la resistencia es solo posible a condición de partir de un axioma innegociable y que no debe ser puesto en peligro por el ensimismamiento en las distintas parcializaciones de aquello que nos constituye: lo individual es siempre (y necesariamente) colectivo. ▲

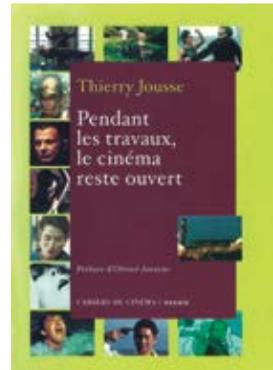
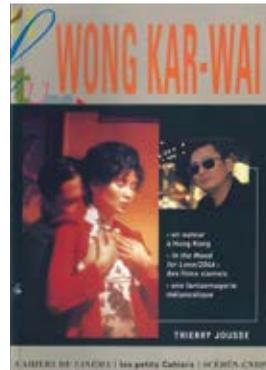
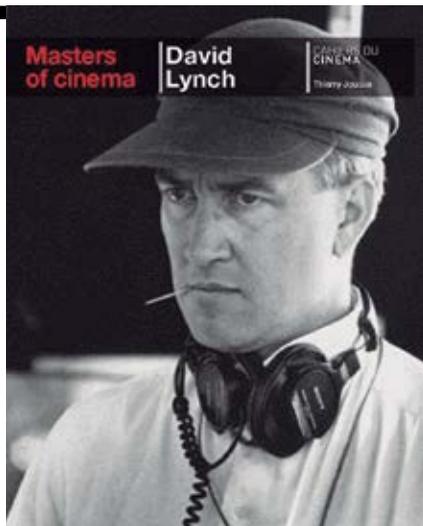
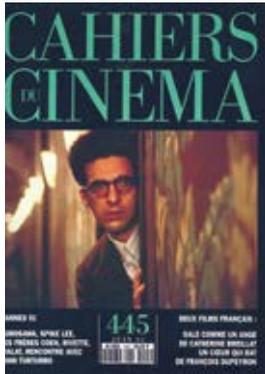


Retomamos aquí, tras el paréntesis del mes pasado, la serie de textos dedicados a los Grandes Nombres de la Crítica. En esta ocasión, con la reivindicación de Thierry Jousse: un crítico formado en las páginas de *Cahiers du cinéma* y con una capacidad inusual para tomarle el pulso a la creación fílmica contemporánea sin perder de vista la historia del cine. La agudeza de su mirada y lo incisivo de su escritura nos abren puertas para pensar el cine actual y para acceder a sus misterios.

Thierry JOUSSE

EL HIJO SECRETO DE *CAHIERS DU CINÉMA*

VIOLETA KOVACSICS

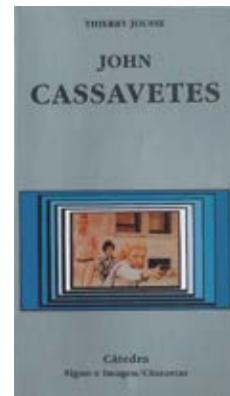


Thierry Jousse nació en la ciudad de Nantes, un año después de que Jacques Demy filmase *Lola* (1961) en ese mismo escenario.

Su padre era originario de la ribera del Loira; y su madre, de Rochefort, como las *demoiselles* del mismo Demy. Aunque Jousse ha escrito sobre el autor de *Los paraguas de Cherburgo* (1964) y pese a que llegó a estar en el rodaje de *Una habitación en la ciudad* (1982), el artículo que mejor define su mirada crítica versa en torno a otro director, tan francés como él y como el propio Demy: Jean-Luc Godard.

Según el crítico, dos cineastas determinaron su cinefilia primero y su labor crítica después: en los años setenta, lee *Les Films de ma vie*, de François Truffaut; también le conmueve el visionado de *Pierrot el loco* (1965). Entra en *Cahiers du cinéma* en el reinado de Serge Toubiana, y durante años figura como jefe de redacción adjunto. Es Toubiana quien firma entonces los editoriales, con alguna excepción: por ejemplo, el número dedicado a Godard. El cine de este último será la materia del que quizá es el artículo más emblemático de Jousse: *Godard à l'oreille*.

En el texto, Jousse congrega a Orson Welles, Jacques Tati y Robert Bresson, cineastas del sonido. Pero, sobre todo, acerca a Godard a artistas de otras disciplinas: “No hay que comparar a Godard con sus compañeros cineastas, sino con músicos. Y no con cualquiera. En particular, hay que compararle con



aqueellos que trabajan el ruido como música (y viceversa), que usan materiales violentamente heterogéneos y, más generalmente, con aquellos que piensan en términos de montaje sonoro y musical”. Jousse reúne en torno al director de *Pierrot el loco* diversas músicas: desde John Zorn a Frank Zappa, desde la voz de Léo Ferré a la banda de rap A Tribe Called Quest.

El rap, de hecho, deviene un género ideal a la hora de pensar el cine de Godard: “Hay un parecido estructural [...], ya no existe un mundo sonoro puramente físico”. El escrutinio del cortometraje *La Puissance de la parole* (1988) le sirve a Jousse para observar cómo las palabras de los personajes se propagan hasta el cosmos, cómo el sonido directo propicia “otra realidad sonora que va más allá de las categorías de natural y

artificial”: el cine de Godard se corresponde así con el *sample*, con la electrónica. En los años noventa, A Tribe Called Quest ahondaría en un *hip hop* que entonaba las formas moldeables del jazz, otro género que Jousse invoca a propósito de Godard y de otros artistas, los escritores *beat* William Burroughs y Jack Kerouac.

Para Jousse, Godard tiene que ver con John Zorn. Takeshi Kitano, con Jerry Lewis. John Cassavetes, con Jackson Pollock. Bong Joon Ho, con Alfred Hitchcock. El cine de Wong Kar-wai –sobre el que escribió una pequeña monografía– traspiraba la misma poética que el de Nicholas Ray, un cineasta que se fundó en “el lirismo, el *technicolor*, incluso lo barroco, y a la vez en su destrucción”. Jousse tiene un olfato afilado a la hora de detectar conexiones no siempre evidentes, pero que sirven para expresar, por un lado, las características de la obra que analiza y, a veces, para enmarcarla en la historia del cine. ➔

Historia(s) del cine

Hay críticos que cautivan por su capacidad para exponer las tendencias de una época más allá de los gustos y, por momentos, incluso de las propias películas. Los textos de Jousse se adentran en la esencia de cada film; sus palabras percuten siempre sobre lo que hay en las películas y no sobre lo que revolotea fuera de ellas, sobre lo que se desprende de las imágenes. Más allá

de esto, sería una traición esquivar el hecho de que, si sus textos resultaron fundamentales en mi formación, ello tiene que ver también con su insistencia en una selección de autores determinada, que se correspondía con la mía.

Redactor jefe de *Cahiers du cinéma* en solitario desde 1991 a 1996, y adjunto desde 1989 bajo la dirección de Serge Toubiana, Jousse siguió en los noventa los postulados de la llamada política de los autores; lo hizo en una época en la que se estaba redefiniendo el panteón cinéfilo. Sobre Garrel escribió en diversas ocasiones; su monografía sobre John Cassavetes era tan libre como el jazz; viajó para entrevistar a Takeshi Kitano; se explayó también sobre David Lynch; y reivindicó al por entonces controvertido Clint Eastwood. Participó en la gestación de una prosa en torno al cine asiático de los noventa, y de los nuevos autores norteamericanos. Insistió en los hermanos Coen o en un todavía joven Gus Van Sant. Fue también el primero en cuyos escritos leí un nombre, el de Arnaud Desplechin: “*El gran éxito de Comment je me suis disputé (Ma vie sexuelle) es haber alcanzado a darnos, a través de un entrelazado de escenas a menudo extraordinarias, el sentimiento amplio y complejo de la novela*”.

Sin embargo, no se trata únicamente de un analista de películas, enormemente elegante y tenaz a la hora de



Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999)

poner de manifiesto el meollo más sustancial de un film (*Barton Fink* es una “*película-cerebro*”, la obra de Almodóvar era un “*cine de reciclaje*”, *Eyes Wide Shut* es una “*película célibe*”). Tampoco es un mero cinéfilo en torno a autores preciados. “*El cine ha cambiado, como el mundo, y Thierry Jousse ha acompañado el movimiento, lo ha observado, lo ha interrogado*”, escribía Olivier Assayas, que seguía diciendo: “*Es una posición más singular y menos cómoda de lo que parece: saber cuestionar lo nuevo, captar su flujo*”. He aquí la mirada crítica según Jousse: la de someter la contemporaneidad a la tradición, pues la crítica, escribiría él mismo, “*es todavía la alianza de un sólido conocimiento de la historia con una sensibilidad eléctrica del aire de los tiempos*”.

Su artículo sobre *Eyes Wide Shut* (1999), publicado ya fuera de unos *Cahiers* de los que poco a poco se alejaría, redefine las nociones de modernidad y de manierismo a la luz de la película de Kubrick. Y a partir de *Mulholland Drive*, ahonda en el cine del cambio de siglo: “*La aventura de unos personajes que viven bajo la influencia de imágenes antiguas, de modelos preexistentes [...], situándose en un más allá donde ya no se trata de imitar sino de vivir con sus fantasmas, de domarlos en cierta manera, de hacerlos suyos [...]. Es la historia de una esquizofrénica, Betty, que intenta pasar*

del estado de la imagen al del personaje, del estado de espectadora al de la actriz. Es a este aprendizaje de la libertad, incluso mortal, a esta asimilación definitiva de la memoria, que nos invita la película, un aprendizaje que es también el del cine contemporáneo, que no puede vivir fuera de su historia pero que tampoco puede existir sin volverse contra esta y hacer de esta revuelta el instrumento de su propia libertad”.

Puede que con el distanciamiento de Jousse respecto a *Cahiers du cinéma* –que por otro lado coincide con el inicio de su andadura como director– terminó una época, la de la emergencia de cineastas como Gus Van Sant, Takeshi Kitano o Wong Kar-wai. Actualmente vuelve a publicar en *Les Inrockuptibles*, donde ha firmado textos sobre Jean Douchet o sobre *Parásitos* de Bong Joon Ho. Es una manera de sentirnos menos huérfanos, pues su ausencia coincide con cierta falta de referentes en el otrora faro de la crítica francesa.

Después de *Cahiers*, Thierry Jousse andaría por otros caminos. Entre otros, recorrería un breve trayecto en la revista *Panic*, continuación de una publicación titulada *Simulacres*. De portadas negras y diseño robusto, cercano a veces al fanzine (algunas de sus páginas eran en blanco y negro), *Panic* tenía una imagen que se correspondía al contenido: su primer número contaba con Michael Mann en la portada (el quinto, también). Otros nombres destacados fueron los de Sam Peckinpah, Tsui Hark y William Friedkin: puro músculo. Junto a Jousse, se leía el nombre de otro crítico de la misma época de *Cahiers*, Charles Tesson, y también el de Nicole Brenez.

En *Panic*, en 2006, Jousse replicó a un articulista de *Le Monde* que ➔

reclamaba a la crítica que no contase demasiado de las películas. El texto se adelantaba ostensiblemente a algunos de los debates que nos carcomen en nuestros días. Denunciaba el auge de la industrialización de la comunicación y del *marketing*, y el peso que adquiere la información por encima de la perspectiva crítica; todas estas cuestiones parecen hoy día tan asimiladas que apenas se discuten. Después de la denuncia, Jousse se refería a la crítica como “una forma de soledad”.

De hecho, su salto a la dirección lo definiría como una continuación de la crítica por otros medios. Firmó dos largos de ficción. Uno de ellos, *Je suis un no man's land* (2011), contaba con el músico Philippe Katerine como protagonista. La presencia del cantante, de sonidos psicodélicos y de presencia dulcemente excéntrica, aún de nuevo las dos grandes pasiones de Jousse: la música y el cine. Desde hace años, conduce un programa sobre bandas sonoras en *France Culture*, titulado *CinéTempo*. En su monografía sobre John Cassavetes, de hecho, vuelve a surgir la comparación con el jazz.

En este sentido, no es extraño que se fijara en una película como *Zidane, un portrait du 21e siècle* (2006), aquel prodigio en el que una cámara se pega al cinco del Real Madrid, mientras un micro capta al futbolista trotando por el campo y respirando, y mientras las guitarras de Mogwai resuenan impasibles. Jousse, que parte del golpe de cabeza de Zizou y de su condición de mito, navega por la puesta en escena del fútbol: “Desde un plano futbolístico, Gordon y Parreno han elegido sistematizar de la mayor manera posible, porque han tenido que ceder en algunos momentos al imperativo del plano general, el uso de la cámara aislada, inventada o al menos sistematizada por Canal+, la cadena que, como todos sabemos, reinventó las retransmisiones de fútbol. Salvo que, en Canal+, la



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

cámara aislada es un instrumento de análisis, utilizado en los tiempos muertos del partido para disecar una acción, un gesto, un movimiento, mientras que para Gordon y Parreno, el aislamiento se toma al pie de la letra, es decir una máquina de fabricar un personaje absolutamente diferente de los otros, y que vive, de alguna manera, en otro espacio y tiempo”. Jousse se sumerge en el análisis de las imágenes más allá del cine: la del *coup de boule* del ídolo francés en la final de la Copa del Mundo del 2006.

En torno a su mirada sobre el cine, me permito destacar dos fragmentos. El primero es un arrebato inusual en un crítico que se basta con desplegar una escritura elegante y precisa y una infinidad de ideas: “*Todo comienza una tarde de mayo de 1993 en Cannes. Ese día, durante la proyección de Sonatine, se produce un acontecimiento extraño y casi imperceptible: sin tener una conciencia muy clara, estoy simplemente a punto de enamorarme de Takeshi*

Kitano. El fenómeno es suficientemente singular para justificar esta breve confesión impúdica”.

El segundo pone de relieve la capacidad de Jousse de expresar con aparente sencillez la esencia de una obra: “*Puede que después de mucho tiempo, no sabemos muy bien qué significa hablar en primera persona del singular en el cine. La belleza de una película como J’entends plus la guitare [Garrel, 1991] responde sin duda a una sola palabra: la intimidad [...]. Por supuesto, hablaremos otra vez de la autobiografía. Pero es menos esta coincidencia con su propia vida, esta fidelidad ilusoria de la recreación que nos impresiona, que esta proximidad al ser, que esta apertura a la carne misma de las emociones*”.

Poner en palabras los misterios de un cine tan desgarrador pero a la vez tan poco evidente como el de Philippe Garrel está al alcance de pocos. Jousse lo hizo con motivo de *J’entends plus la guitare*. De paso, ahondaba en las diferencias entre la intimidad y la autobiografía, entre el cine de Garrel y el de Godard, y en las formas filmicas del diario. Quizá es el dietario lo que conduce a Jousse a pensar en Virginia Woolf y en sus “*momentos de vida*”. “*Un instante de ser atravesado por un suspiro de vida hasta perder el aliento*”, escribe al final del texto. Y así, como si la mano del crítico hubiese sido tocada por el ángel de la poesía, se revela el cine de Garrel. ▲



J’entends plus la guitare (Philippe Garrel, 1991)

A PROPÓSITO DE *PIEDRA Y CIELO*, DE VÍCTOR ERICE **PIEDRA EN LA MONTAÑA**

SANTOS ZUNZUNEGUI

Situado en la cima del monte Agiña (Lesaka, Navarra) en el interior de una gran estación megalítica que abriga más de un centenar de crómlech, el *Memorial Aita Donostia* (1959), obra del escultor Jorge Oteiza (estela funeraria) y del arquitecto Luis Vallet (capilla), forma uno de esos espacios singulares en los que el arte contemporáneo dialoga tanto con el paisaje como con las huellas que en él habitan de ritos ancestrales cuyo significado apenas somos capaces de intuir. El reto de Víctor Erice (no pequeño) en su *Piedra y cielo*, realizado dentro del programa de videoarte del Museo de Bellas Artes de Bilbao y la Fundación BBVA, ha sido recrear mediante técnicas cinematográficas y videográficas la particularidad de un espacio. Y, al hacerlo, construir otro bien distinto pero capaz de relanzar la significación del primero mediante una instalación que no duplique aquel del que emana sino que lo prolongue, en otro tiempo y en otro lugar, haciendo suya la mirada de ese 'búho inmóvil', aludido por Oteiza, "con mis ojos de piedra para siempre".

Conviene destacar que *Piedra y cielo* es un trabajo que para poder ser habitado en todas sus dimensiones por el espectador requiere la singularidad de una espera en la que un sujeto solitario pueda acceder a una experiencia distinta de la que le ha venido proporcionando la convencional sala oscura en la que se han formado tantas generaciones de cinéfilos. El diseño conceptual



de la videoinstalación de Erice invita al espectador a un viaje que parte desde una visión diurna (en la que la naturaleza dialoga con la historia) para culminar en otra nocturna que, iluminada por la luz de la luna, 'luz de los muertos' (*ilargi* en euskera), trata de acoger esa bóveda celeste que Oteiza veía como "espacio de reposo y protección ante los miedos de la existencia". En este sentido, estamos ante una respuesta original al 'retorno a Edison' (como contraposición a Lumière) que vienen proponiendo la mayoría de las obras que se piensan para un espacio que, como el del museo, condena al cine a moverse irremisiblemente, cómo señaló el poeta, entre la alianza y la condena.

Aunque *Piedra y cielo* conserva en su interior el latido del relato, como muy bien ha señalado su creador, la instalación recrea, a partir de un lugar que es a un tiempo diverso en lo físico y cercano en lo conceptual, algo de la experiencia primordial que Oteiza describe en sus conmovedoras páginas del *Quousque tandem!* acerca de sus aventuras metafísicas en la playa de Oriu. Vista bajo este prisma, la obra no deja de ponernos

delante de lo que me atrevería a llamar un 'terror filosófico' que se busca exorcizar. Y esto, que pocos artistas han comprendido tan bien como Oteiza y Erice (cada uno en su campo), solo puede llevarse a cabo en el refugio del arte.

Por tanto, lo que *Piedra y cielo* pone delante de nuestros ojos tiene mucho de un viaje a un espacio previo, a un momento anterior a ese

en el que relato comienza a fluir como lava, dejando de lado la tradición que ha constituido la experiencia a la que hemos denominado cine. Y aunque como diría Godard, cuando se ha pasado por el relato este siempre estará ahí, esto no quiere decir que el artista no pueda (deba) indagar en esos estratos previos que conforman la aparición del lenguaje, en este caso audiovisual. Aunque todo esto acabe resolviéndose en la paradoja de que esto, también, debe ser contado. Y eso es lo que Erice, de la mano de Oteiza, ha hecho colocando al espectador en el interior de un 'marcapasos poético' susceptible de actuar como regulador existencial.

En un momento en el que, como dijo Chantal Akerman, proliferan las imágenes idólatras, *Piedra y cielo* se levanta como un crómlech de nuestro tiempo ofreciéndonos un espacio y un tiempo (el cine puede combinar lo mejor de dos mundos) en el que acceder a una experiencia fundamental que nos sirva como abrigo ante el incesante flujo de imágenes que solo son capaces de ofrecernos una experiencia del mundo cada vez más devaluada. ▲



CON A DE ANIMACIÓN

Revista semestral del
Grupo Animación UPV

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

Nº 10

MARZO 2020



ANIMACIÓN
Y DIBUJO



Nueva dirección (a cargo de Carlo Chatrian) y, prácticamente, una nueva Berlinale. Eso es lo que nos encontramos este año: la resurrección del primero de los grandes festivales europeos con un festín de cine lleno de creaciones estimulantes.



There is No Evil, de Mohammad Rasoulof

ESPEJOS DEFORMANTES

JAIME PENA

Pocas iniciativas tan afortunadas como la del Forum al repetir en su cincuenta aniversario la integral de su primer programa de 1971. ¿Cómo eran los festivales hace cincuenta años...? ¿cómo son ahora...? Los contextos son muy diferentes, pero aún así se antoja difícil pensar que un festival de hoy sea capaz de reflejar de una forma tan precisa sus circunstancias socioculturales como aquel primer Forum: las repercusiones del 68, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, la emigración africana en Europa, el cine africano, Straub-Huillet, Bitomsky-Farocki, David Larcher... o *El cuarto poder*, de Helena Lumberas y Mariano Lisa, cine político que denunciaba la censura en la prensa franquista de la época con tanta audacia como sentido pedagógico.

¿Es posible hoy en día un festival así cuando las películas circulan de otro modo, más rápida y efímeramente? Lo cierto es que la recuperación de esas sesiones de 1971, junto con retrospectivas como la de King Vidor o alguna que otra significativa restauración (*Ostatni etap*, de Wanda Jakubowska, de 1948, y *Daleká cesta*, de Alfréd Radok, de 1949, obligan a repensar el cine sobre los campos de exterminio), además de un nutrido grupo de grandes películas en las secciones oficiales, permitan trazar un fascinante discurso en el que el cine del presente estaba en permanente diálogo con la historia del cine (y del propio festival).

Esta historia de la Berlinale se ha identificado en buena medida con el cine político, y el jurado presidido por Jeremy Irons quiso hacer honor a esta tradición concediendo el Oso de Oro a la película más abiertamente política de la competición, *There Is No Evil*, de Mohammad Rasoulof, una denuncia de la pena de muerte

en Irán compuesta de cuatro episodios que basculaban entre el puro efectismo (el primero) y la impostada ingenuidad (el tercero), la obra de un cineasta que desconoce *El verdugo*, de Luis G. Berlanga. Por esa misma razón resulta mucho más efectiva la sátira de nuestra sociedad digital que nos proponen Benoît Delépine y Gustave Kervern en *Effacer l'historique* (Competición), algo así como una parodia de las últimas películas de Ken Loach perpetrada por el Mike Judge de *Idiocracy*. O, en un terreno muy alejado, el tratamiento del aborto en las adolescentes por parte de Eliza Hittman en *Never Rarely Sometimes Always* (Competición), una película que denuncia los abusos con tanta sutileza como sensibilidad, sin por ello dejar de ser un prototípico ejemplo de película *coming-of-age*, subgénero que abunda en la sección Generation y en la que nos podíamos encontrar con la nueva película de Nobuhiro Suwa, *Voices in the Wind*. Su protagonista lo perdió todo en el tsunami de 2011 y, ocho años después, se ve obligada a volver a la que fuera su casa para poner en orden sus pequeños arreglos con los muertos.

Con Fukushima como trasfondo, el discurso medioambiental de esta emotiva película de Suwa representa el contrapunto a la solemnidad de *Irradiés*, de Rithy Panh (su personal *Histoire(s) du cinéma*, tan cercana al vídeoarte que sorprendía encontrarla en el programa de la Competición) o al agarrotamiento de *Los conductos*, de Camilo Restrepo (Encounters, y premio a la mejor ópera prima del festival), la historia de un hombre incapaz de salirse de la espiral de violencia de la sociedad colombiana.

Ese cine político que nos podría retrotraer a 1971 se encontraba inevitablemente en el Forum, en películas paisajistas como *Generations*, de Lynne

Siefert, trece planos de centrales térmicas repartidas por la geografía estadounidense, en la que la perspicacia de los encuadres (su aberrante integración en el paisaje) se complementa con una mínima puesta en escena: la vida cotidiana que se desenvuelve con normalidad delante de estos monstruos contaminantes. O, por supuesto, en *Maggie's Farm*, del maestro del paisaje, James Benning, que en su nueva película filma 24 rincones del California Institute of Arts, los alrededores, el exterior y el interior de la institución en la que trabaja, y que retrata como una mera ruina, un espacio desolado y abandonado (¿por los poderes públicos?). En *Responsabilidad empresarial*, Jonathan Perel denuncia la complicidad de muchas empresas argentinas en la represión durante la dictadura, si bien con la funcional aplicación de una fórmula que carece del rigor de Benning o Siefert.

La gran novedad de esta edición, sin embargo, radicaba en la gran cantidad de nombres de prestigio que se acumulaban en la Competición, toda una declaración de principios. Uno puede sentirse decepcionado ante *Le Sel des larmes*, ¿la peor película de la carrera de Philippe Garrel? En todo caso, la que conjuga lo peor de sus películas coescritas con Jean-Claude Carrière con unos anacrónicos desnudos. Por contra, *First Cow*, está muy cerca de ser la mejor de Kelly Reichardt. De nuevo de la mano de Jonathan Raymond en el guion, Reichardt concilia los mundos de *Meek's Cutoff* (Oregon, principios del XIX) y *Old Joy*, con su historia de la amistad entre dos hombres, en este caso dos pícaros que intentan ganarse la vida con la repostería a la par que, delicadamente, pretenden convertir una cabaña en un acogedor hogar. Dedicada a Peter Hutton, *First Cow* merece ser vista en todo su esplendor en pantalla grande.

Christian Petzold regresa a Berlín en *Undine* con su protagonista homónima (Paula Beer, premio a la mejor actriz), pero al presente y con una historia de amor con ecos fantásticos que recuerdan a *Yella* (2007) y que se desarro-



First Cow, de Kelly Reichardt

lla en varias capas estratigráficas: la historia urbanística de la ciudad y su distante realismo, la mitología submarina y su exaltado romanticismo. La profunda estilización de Petzold podría compararse con la del Tsai Ming-liang de *Days*, también una historia de amor entre dos personajes solitarios, el de Lee Kang-sheng y un masajista al que conoce en un hotel. Como *Stray Dogs*, *Days* tiene algo de síntesis del cine previo de Tsai: aquella desde su hipertrofia formal; esta, desde la calidez emocional.

Un ejercicio que podría recordar al practicado por Hong Sangsoo en sus últimas películas, también en *The Woman Who Ran*. De nuevo nos encontramos con Kim Minhee, una mujer que aprovecha un viaje de su marido para visitar a tres viejas amigas, una especie de recapitulación melancólica de su vida y la constatación de que su matrimonio no es tan feliz como pretendía aparentar. Aunque *Siberia* también tiene algo de sumario autobiográfico, el cine de Abel Ferrara siempre ha privilegiado lo visceral, también en esta extraña y desigual película protagonizada por su *alter ego* Willem Dafoe y que podría considerarse su particular *8 ½*; o su *Dolor y gloria*, solo que todo dolor y sin atisbo alguno de gloria.

Dos de las mejores películas de la Berlinale se encontraban en la nueva sección Encounters. Si se quiere, sendos ejercicios de estilo: en *Malmkrog*, Cristi Puiu se aleja de los espacios y temas del nuevo cine rumano para adentrarse en la literatura de Valadimir Solovyov (por segunda vez después de *Trois exercices d'interprétation*) y proponernos una lección de puesta

en escena. Por su parte, *Isabella* también tiene algo de película anómala dentro de la filmografía de Matías Piñeiro. Están sus actrices (María Villar, Agustina Muñoz), también Shakespeare, pero la anécdota parece ahora un mero punto de partida para jugar con el tiempo y con las estructuras narrativas, también con las texturas de las imágenes. Quizás por ello, el mejor prólogo de *Isabella* lo encontramos en *Equinox* (Forum Expanded), el ejercicio en 70 mm con el que Margaret Honda despliega en la pantalla toda la escala de grises, del más oscuro al más claro y viceversa. Curiosamente, este es el mismo dispositivo que nos propone Valeria Sarmiento a partir de los materiales abandonados por Raúl Ruiz cincuenta años atrás. *El tango del viudo y su espejo deformante* (Forum) reconstruye el film inacabado, dándole un nuevo sentido en su segunda parte invertida. Es difícil sustraerse a la idea de que en esta película se encuentra contenida una metáfora sobre la que ha sido este año propia Berlinale bajo la dirección de Carlo Chatrian. ▲

ELOGIO DE LO EXCEPCIONAL

JAVIER H. ESTRADA

2020 ha marcado un punto de inflexión histórico para un festival de gran prestigio que, sin embargo, llevaba décadas anquilosado en el conformismo. La llegada a la dirección artística de Carlo Chatrian ha materializado una reestructuración de las secciones del cer-



DAU. Natasha (Ilya Khrzhanovskiy)

tamen, pero sobre todo ha inyectado un nuevo espíritu centrado en autores audaces y propuestas tan ambiciosas como temerarias.

Claro exponente de esa nueva visión es el monumental proyecto *DAU*, de Ilya Khrzhanovskiy, cuya gestación se remonta más allá de una década, y que al fin comienza a ver la luz. El cineasta ruso fantasea con la idea de una organización secreta que operó entre 1938 a 1968 en la Unión Soviética, realizando experimentos que pretendían crear “un ser humano ideal”. Para ello, el director dispuso un gigantesco set al que llamó ‘El Instituto’ en la ciudad ucraniana de Járkov, invitando a investigadores, artistas y habitantes de la localidad a que viviesen en ese escenario, actuando en un rodaje que se extendió entre 2009 y 2011, dando lugar a setecientas horas de filmación en 35 mm. El lugar se convirtió en un foco de experimentación creativa y existencial, recreando esa etapa soviética que abarcó la más cruenta política estalinista. La primera entrega, *DAU*.



The Works and Days (C. W. Winter)

Natasha, incluida en Sección Oficial, se centra en las dos camareras que trabajan en la cantina del Instituto, y que son visitadas a diario por físicos y soldados. Bajo ese foco intimista, el film refleja el control salvaje de la *intelligentsia*, el castigo implacable ante cualquier indicio de traición, todo ello mediante una puesta en escena vigorosa y una concepción magistral del tempo fílmico. Además se mostró la visionaria *DAU. Degeneration* como Proyección Especial, cinta de casi seis horas que llevaba las dinámicas de la organización a un plano filosófico, exhibiendo como pocas obras las entrañas del totalitarismo. Khrzhanovskiy está finalizando simultáneamente otros capítulos de este proyecto megalómano que se mostrarán en los próximos meses y años, y sobre los que sin duda regresaremos en estas páginas.

La recién creada sección Encounters, se convirtió en el espacio más estimulante, consagrado a jóvenes autores y maestros que mantienen un carácter desafiante. La reivindicación de lo colosal y temerario se mantuvo en esta competición, como muestra su ganadora, *The Works and Days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin)*, dirigida por el estadounidense C.W. Winter y el sueco Anders Edström, ficción que a lo largo de ocho horas compone el retrato de una familia en el paisaje montañoso de la provincia de Kioto. El film, producto de un amplio período de observación y adaptación

a ese entorno ajeno por parte de los cineastas, conduce a la dilatación temporal y a un minucioso estudio del entorno. Incluso más profunda y demostrando una introspección iconoclasta, *Kill It and Leave This Town*, primer largometraje del cineasta polaco Mariusz Wilczynski, es otro proyecto de inmensa gestación. Catorce años empleó el realizador para componer este descenso a sus propios infiernos y sueños oscuros, una autobiografía febril que mezcla diferentes vertientes de animación para entregar una insólita reformulación del cine del yo.

Si la Competición Oficial y Encounters expandieron el alcance y la osadía de la Berlinale, el Forum, históricamente la sección más arriesgada, que además cumplía cincuenta años, acusó un alarmante conformismo. Si algo había caracterizado a este apartado, en el que estrenaron sus películas clave autores como Marguerite Duras, Theo Angelopoulos, Béla Tarr o Sono Sion, era su promesa de “impulsar un cine difícil y peligroso”. En esta ocasión el peligro brilló por su ausencia, con una pléthora de trabajos homogéneos, domesticados y contagiados de las más convencionales poses del audiovisual para galerías. Las excepciones fueron las representantes españolas: *Lúa vermella*, de Lois Patiño, experiencia estética desbordante que desafía la idea de la muerte como algo definitivo, dando lugar a un relato en el que los fantasmas se mueven junto a los vivos por un territorio fascinante y legendario; *Anunciaron tormenta*, primer largo en solitario de Javier Fernández, lúcido ensayo sobre la barbarie colonialista española en Guinea Ecuatorial, que articula una contundente reivindicación de la memoria; y la cautivadora *Entre perro y lobo*, en la que Irene Gutiérrez plasma la semblanza de un grupo de soldados cubanos que en los setenta apoyaron al Movimiento Popular de Liberación de Angola y que en el presente se encuentran en un limbo, atrapados en el dilema de seguir consagrando sus vidas a la utopía o asumir la derrota de sus ideales. ▲

MEDIATECA

DVD / BLU-RAY



YOUNG & BEAUTIFUL. Marina Lameiro

En una escena de *Young & Beautiful*, uno de los jóvenes protagonistas se pregunta en voz alta si “es posible vivir de crear”, a lo que su amiga le replica: “Quizá lo que tienes que pensar es si podrías vivir sin hacerlo”. El documental de Marina Lameiro tiene lugar en uno de esos momentos donde deben tomarse decisiones: renunciar a las expectativas, conformarse con lo que hay, o rebatir lo tantas veces repetido. La idea de desligar de una vez por todas lo laboral y la pulsión artística también forma parte de esos abandonos en muchos casos inevitables para esta generación de jóvenes desorientados.

Los tres personajes centrales (un bailarín, un músico y una madre joven) se enfrentan a sus dilemas frente a la cámara de la directora, pero sobre todo con ella. Destaca la habilidad de Lameiro para dirigir las conversaciones sobre la marcha y, especialmente, la mirada limpia y cercana con que observa a sus protagonistas, seguramente un reflejo también de sus propias inquietudes. **ANDREA MORÁN FERRÉS**

España, 2018
Cameo
72 min. 10,20 €



LA HEREDERA. William Wyler

Al igual que sucedía en *La loba* (*The Little Foxes*, 1941), la escalera es un elemento fundamental con el que William Wyler relaciona el espacio y la psicología de personajes en *La heredera* (*The Heiress*, 1949): la narración se fractura en dos mientras Catherine (Olivia de Havilland) sube a su habitación por una escalera que parece no terminar nunca, y que la conduce a lo que será el resto de su vida. De nuevo hay una desnivel, una diferencia de altura que aquí se corresponde con la situación emocional del personaje y no tanto con la relación que establece con los demás.

Basada en la novela de Henry James, *La heredera* apela ante todo a los prejuicios e ideas preconcebidas del espectador: la inteligente puesta en escena con la que Wyler deja fuera de campo (e incluso del relato) todo aquello de lo que Catherine no es testigo permite una identificación con la protagonista. Una demostración de lo ciego que es el amor y lo visible que puede ser el cinismo. **CRISTINA APARICIO**

EE UU, 1949
Divisa
115 min. 11,99 €

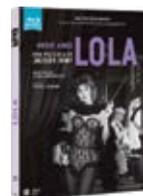


TRINTA LUMES. Diana Toucedo

Si bien dentro del Nuevo Cine Gallego hay cineastas que han reivindicado la identidad de la región de múltiples formas (la comunión de sus habitantes con la naturaleza, como en el caso de Oliver Laxe, o el paisajismo de Lois Patiño), en *Trinta Lumes* Diana Toucedo se concentra en detectar esa energía idiosincrática, el latido mitológico que tiene Galicia. Entremezclando la ficción con estilo documental, la directora consigue dar cuenta de la cotidianidad de un pequeño pueblo, O Courel, al tiempo que materializa una atmósfera de fábula.

Todo ese entorno, envuelto por árboles y una niebla permanente, transmite tradición y longevidad. Alba, la niña protagonista, es capaz de apreciar esas huellas del pasado, dejadas por los que físicamente ya no están aquí pero permanecen. **ANDREA MORÁN FERRÉS**

España, 2018
Elamedia
80 min. 15,99 €



LOLA

Jacques Demy

Francia, Italia, 1961

A contracorriente
90 min. 19,95 €

Entre las pequeñas piezas que componen los extras de la edición en Blu-ray de *Lola*, la brevísima *A propósito de Lola* ofrece, en muy poco tiempo, las claves de lo que el film supuso en la trayectoria de su director Jacques Demy. Primer largometraje del cineasta, *Lola* es, ante todo, el precedente y anticipo del universo Demy: soñadores preocupados por el amor y por un pasado siempre presente; mujeres románticas y libres que no encajan en anticuados estereotipos femeninos; la ciudad portuaria como lugar de encuentro entre sus habitantes y aquellos que están de paso; y la música como recordatorio de la energía vital y expresión de las emociones de sus protagonistas.

Completan el contenido audiovisual el nostálgico y tierno testimonio de la actriz protagonista Anouk Aimée y su relación con el proyecto, así como un documento sobre el proceso de restauración de la cinta (más detallado en el libreto que acompaña a la edición) y un breve documental sobre la canción ‘Lola’, su importancia dentro de este universo tan musical y colorido que Demy y Legrand (su compositor de confianza) instauraron ya desde esta primera colaboración. **CRISTINA APARICIO**



La memorable *Río Grande*, de Ford: objeto de un deslumbrante análisis de Paulino Viota

CINEASTA, DOCENTE, TEÓRICO, CRÍTICO... PAULINO VIOTA REÚNE EN LA PRIMERA RECOPIACIÓN DE SUS TEXTOS UN EXCEPCIONAL CONJUNTO DE TRABAJOS CRÍTICOS Y ANALÍTICOS DE LECTURA TAN JUGOSA COMO IMPRESCINDIBLE.

El cineasta total

MANUEL ASÍN



LA HERENCIA DEL CINE Escritos escogidos

Paulino Viota
Ediciones asimétricas, 2020.
368 págs. 24 €

Para referirse a aquellos cineastas que no se limitan a fabricar películas, sino que además hablan, escriben o programan, Carlos Muguiro ha acuñado el término de ‘cineastas anfibios’. Parece oportuno buscarles nombre, ahora que el pluriempleo va convirtiéndose cada vez más en la norma para muchos de los cineastas jóvenes –y no tan jóvenes– que intentan abrirse paso en el precario sistema del cine actual. Así, la trayectoria de Paulino Viota en el cine español –o en sus márgenes– ha acabado por convertirlo en una especie de pionero, y uno de los múltiples intereses de este libro, que supone la primera recopilación de textos de su autor tras casi cuarenta años de publicaciones dispersas, radica en hacernos comprender mejor las sombras y las luces de ese itinerario tan peculiar.

Víctor Erice citaba a Borges en la presentación de la edición en DVD de las películas de Viota, en Zinebi 2013, cuando constataba que para este el cine se había acabado convirtiéndose en “*una forma de destino*”. Se refería al hecho de que, pese a que la última película de Viota data de 1982, eso no le había impedido ir poco a poco consolidándose como uno de los cineastas españoles fundamentales. ¿Cómo ha sido posible esta paradoja? Por el hecho de que, aunque es cierto que la relación de Viota con el cine dejó de traducirse en películas a partir de un determinado momento, esta siguió encauzándose con intensidad hacia el estudio, la docencia y, ocasionalmente, la escritura; es decir, hacia esas otras formas de transmisión a las que alude uno de los sentidos esenciales del título elegido para el libro, *La herencia del cine*.

Tal vez lo más significativo de la trayectoria de Viota sea que la reflexión y la escritura no han precedido ni suplantado a la realización de películas, sino que más bien la han seguido. Como en algunos estrategas clásicos, la práctica ha ido por delante de la teoría. Sin duda por ello sus textos más tempranos consistieron en reflexiones sobre las condiciones de posibilidad de la crítica cinematográfica y lo que la distingue del modo en que los cineastas ven las películas. El responsable de la edición y del impecable prólogo

que la encabeza, Rubén García López, ha tenido el acierto de abrirla con dos artículos de Viota redactados desde el umbral de sus primeros pasos decididos como estudioso: ‘El vampiro y el criptólogo’ (1986), verdadera anatomía de lo que la crítica puede y no puede ser, en el cine y más allá; e ‘Intacta el ansia, la esperanza extinta’ (1989), una de las piezas más desoladas de autoevaluación del lugar que le quedaba en el cine no solo al autor, sino a toda una generación de cineastas españoles que se apartaron de la corriente dominante también tras la muerte de Franco. Cabría echar en falta el asimismo fundamental ‘Cómo limpiarse las gafas’ (1998), si no fuera porque este texto se encuentra *online* y uno de los criterios de la edición ha sido reunir escritos que no estuvieran disponibles en libros aún en circulación, o por otras vías.

El resto del volumen despliega de manera prolija, respetando el orden cronológico de publicación, las dos orientaciones que van a ser dominantes en el trabajo de Viota: el estudio comparado del estilo de los cineastas, en la tradición de sus admirados Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss cuando defendían la productividad de “*constituir hechos aparentemente arbitrarios en sistema*”, y el análisis pormenorizado de las obras cinematográficas como unidades en sí mismas. Dentro de la primera vertiente, se recogen osadas comparaciones entre cineastas como Tati y Godard, u Oliveira y Ford, que por el camino precipitan otras hipotéticas con Mizoguchi, Fellini y Bresson (en el caso de Tati), o con Buñuel, Vigo, Dreyer, Pasolini y Rocha (en el de Oliveira).

En cuanto a los análisis más detallados, al principio Viota no estudiará directamente películas sino –en una nueva reflexión sobre su propia transición de cineasta a crítico– textos teóricos de directores que escribieron sobre cine, como es el caso de Eisenstein y Dreyer (se incluyen, en apéndice, los propios textos analizados). Y, por supuesto, la parte más amplia de este bloque se reserva al análisis de películas concretas, a menudo con recurso a esquemas gráficos a escala, que es uno de los aspectos más originales del método de Viota y del que el libro incluye varios ejemplos. Al magistral análisis de *Una mujer de París*, de Chaplin, se añaden dos importantes inéditos: ‘Hatari! Estructura’, y el que tal vez sea el modelo más acabado de análisis global al que el autor ha llegado hasta la fecha: ‘El vértigo de la rectificación: *Vertigo*, *The Searchers*, *Rio Grande*’, texto que ha sido completado para la ocasión y que ocupa casi la mitad de las páginas del libro. Esta parte final del volumen tiene el interés añadido de dar testimonio literal, para aquellos que no han tenido la suerte de escuchar a Paulino Viota, de lo que han sido y siguen siendo sus cursos y conferencias: una de las mayores contribuciones contemporáneas al cine como forma de arte y conocimiento. ▲

(1) Claude Lévi-Strauss, ‘Préface’, en Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, Les Éditions de Minuit, París, 1976.

FORMAS EN TRANSICIÓN

Algunos filmes españoles del período 1973-1986

José Luis Castro de Paz

Shangrila, 2020.

244 págs. 24 €



Corren malos tiempos, sin duda, cuando los libros de cine con cierto poso teórico parecen condenados a convertirse en excepciones. O cuando escribir sobre las imágenes en movimiento ya casi nunca supone crear sentido o generar debates, sino más bien merodear en torno

a anémicas vaguedades. Digo esto porque, de ser otro el panorama, el último libro de José Luis Castro de Paz podría ser objeto de innumerables polémicas y discusiones. ¿Se puede abordar el cine de la Transición española desde esa peculiar mezcla de historiografía y análisis textual? ¿Son todavía conciliables la historia del cine y la tradición estructuralista y semiótica? En *Formas en transición*, todo eso queda zanjado a través de un prólogo ejemplar, expeditivo en su implacable capacidad de síntesis, pero también gracias a una asombrosa diversidad en la coherencia, que en el resto del libro va de los trabajos televisivos de Fernán-Gómez a una película olvidada de Javier Maqua, de Mario Camus a Almodóvar, del papel de las adaptaciones de Cela al ejemplo de Antonio Drove...

Castro de Paz acude a un modelo-tesis al que es fiel desde hace ya años, coincidente con el trabajo de su maestro Santos Zunzunegui, y reafirma que la modernidad del cine español resultaría de una evolución lógica que parte de su propio sustrato cultural –del sainete al esperpento, de la zarzuela a Goya– para llegar a materializarse en complejos artefactos textuales de diversa catadura. Si desde ese punto sabe abordar los filmes que constituyen su objeto de estudio con inapelable firmeza analítica y sagaz voluntad de estilo no es por casualidad, pues lo que importa proviene del título: más allá de métodos y enfoques, la caracterización del cine de la Transición como un período atravesado por “*perversiones enclaustradas y violencias endémicas*”, como se dice en torno a *Furtivos*, se realiza a partir de esas formas filmicas igualmente retorcidas, laberínticas, que son el punto de partida para el despliegue de un rigor teórico jamás reñido con el placer narrativo. **CARLOS LOSILLA**

NO LO SABEN, PERO LO HACEN

Textos sobre cine y estética de György Lukács

Jesús Ramé y Jordi Claramonte (ed.)

Plaza y Valdés, 2019.

313 páginas. 17,50 €



Lenin, Poulantzas, Althusser, Reich... continúan su ascenso imparable hacia las estanterías más inaccesibles de las librerías comprometidas mientras su lugar lo ocupan ahora Habermas, Lyotard, Hobsbawm o Piketty. Marx, Lukács, Gramsci, Marcuse y algunos textos de Trotsky sobre arte se mantienen, sin embargo,

firmes en su puesto, iluminando con sus reflexiones las derivas del pensamiento progresista, incapaz de enfrentarse a lo que ha supuesto la revolución digital, con las redes, Internet y la proliferación de imágenes, como advirtiera Susan Sontag al reflexionar sobre la fotografía, trabajando en beneficio del capitalismo.

Injustamente considerado como el adalid del realismo socialista, Lukács (1885-1971) fue un intelectual radicalmente independiente, que concebía el cine como un arte nuevo y que, en este sentido, sería el padre del neorealismo italiano a través de la figura de Guido Aristarco. Para Lukács el cine era una nueva forma de arte que, como tal, exigía unas herramientas de análisis distintas a las utilizadas hasta entonces, como exponen los autores en la introducción antes de sumergirnos, a través de los textos escogidos del filósofo húngaro, en su Estética, esto es, en su revisión del viejo concepto de mimesis y en la defensa de la originalidad de un lenguaje que demandaba, según reclama de manera precoz, su enseñanza pedagógica. Para Lukács el cinematógrafo era algo distinto a la ciencia y al teatro filmado, cuya esencia radicaba en el movimiento y en su capacidad para crear mundos ficticios.

Del cine, en todo caso, destacaría el papel de la escritura al mismo tiempo que denunciaba la subordinación de gran parte de la crítica especializada a los deseos de la industria y, habría que añadir hoy, al de determinados festivales que, para mantener su *label* cultural, ofrecen regalías a los críticos afines a sus intereses. Por último, el libro recoge la correspondencia entre Lukács y su discípulo Mészáros, que reafirma el carácter audiovisual del cine a la hora de valorar la “*experiencia vivencial artística*”. Como guinda, el texto reproduce el capítulo de su Estética dedicado a “*El film*”, que, entre otras brillantes propuestas extraídas de diversas películas, demuestra, por ejemplo, el hálito romántico que recorre las teorías de Walter Benjamin. **ANTONIO SANTAMARINA**

EL CUERPO Y LA CÁMARA

Margarita Ledo Andión

Cátedra, 2020.

160 págs. 10 €



Una de las grandes cuestiones abordadas por la Teoría Fílmica Feminista se relaciona con el cuerpo filmado, con su representación en el audiovisual y las distintas formas en que dicha expresión ha sido a la vez un cuestionamiento de lo establecido y una práctica subversiva. Con su ensayo *El cuerpo y la cámara*,

Margarita Ledo Andión se ubica en el terreno de la reflexión desde donde profundiza en la “*experiencia del cuerpo como film*” y cuestionar su condición de “*cuerpo para ser visto*”. A pesar de cierta ambigüedad o falta de claridad en el desarrollo de ciertas ideas (y que no son el resultado de una carencia de conceptos sino, más bien al contrario, de un exceso de información que quizá se da por sobreentendida), la estructura del texto permite una mejor comprensión del mismo: de la presentación de conceptos clave (que atiende a grandes referentes de la cuestión como Laura Mulvey) al análisis de títulos de marcado corte feminista cuyo discurso se vertebra por el encuentro entre la cámara y el cuerpo. **CRISTINA APARICIO**

CUADERNO DE LA REVOLUCIÓN

Ramón Lluís Bande

Pez de Plata, 2019

218 págs. 17,95 €



Acercarse a la memoria histórica desde el género musical demuestra audacia, riesgo y capacidad de investigación. *Cuaderno de la revolución* es un acto de generosidad de Ramón Lluís Bande en el que comparte el itinerario de búsqueda de las canciones, los espacios y testimonios que utilizó como asideros para las imágenes de su última película.

Como en una partitura repleta de anotaciones, este volumen está compuesto por una rica heterogeneidad de materiales y enfoques. Desde Nacho Vegas justificando la melodía como expresión del pueblo, a los textos de Belarmino Tomás, presidente del Tercer Comité Revolucionario que impulsó esa rebeldía obrera, en 1934, de aquellos trabajadores asturianos frente a todo un sistema.

Además de las fotografías con los rostros de los protagonistas de la cinta, destaca la pieza ‘Un caso de psicología proletaria’, en la que desde un abordaje ecléctico se refleja la dureza de la minería, que hizo emerger una conciencia de clase que unió a esos obreros y sus familias. **JAVIER RUEDA**

A la venta en
www.eunsa.es

El cine de Terrence Malick

La esperanza de llegar a casa

Pablo Alzola Cerero

Prólogo

Antonio Sánchez-Escalonilla



EUNSA

El cine de Malick expresa preocupaciones como la búsqueda de identidad, la distancia con los otros y el hallazgo de un hogar.

Tomando esta última como punto de partida, este libro plantea un acercamiento a la filmografía del cineasta de enfoque amplio e interés humano.



Producción ejecutiva de proyectos cinematográficos

Tercera edición

Alejandro Pardo



EUNSA

A lo largo de estas páginas se abordan las principales competencias básicas del productor ejecutivo.

Aprende sobre negociación de derechos, modalidades de producción, contratos y seguros, o el lanzamiento y explotación comercial de tu próxima película.



EUNSA
Ediciones Universidad de Navarra

ITINERARIOS Y FORMAS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL

Norberto Mínguez (ed.)

Gedisa, 2019.

256 págs. 23,90 €



Existe una cierta complejidad a la hora de clasificar al ensayo audiovisual, una situación derivada de la variabilidad de sus características y la ausencia de criterios compartidos que puedan facilitar su categorización. Como ya adelanta en su presentación el editor Norberto Mínguez, los distintos textos que configuran

Itinerarios y formas del ensayo audiovisual pretenden ser una reflexión acerca del ensayo contemporáneo que facilite no tanto su clasificación como su comprensión. Un objetivo que alcanza gracias a la calidad de la gran mayoría de sus textos y a una más que exhaustiva documentación bibliográfica.

Formado por trece capítulos (cinco de ellos inscritos en la investigación 'El ensayo en el audiovisual español contemporáneo', de financiación estatal), el libro constituye un elaborado tratado sobre la materia gracias a la completa y acertada elección de sus temas. Entre ellos destaca el capítulo de Isleny Cruz Carvajal, una aproximación a las tendencias en el audiovisual español contemporáneo, para las que la autora se aventura a proponer una clasificación distinguiendo entre aquellos 'modos sin manifestación directa del sujeto' (compuestos por los documentales de creación y obras de apropiación y de montaje) y los 'modos reveladores del yo' (donde estarían recogidos el ensayismo canónico, el cine autorreferencial, la videocarta y el registro testimonial); así como el bloque dedicado a la figura de Víctor Erice, donde Lourdes Monterrubio Ibáñez se sirve del soliloquio como metáfora de los filmes-ensayo, que analiza en términos formales como un elemento clave en la filmografía del cineasta.

También resultan fundamentales los capítulos dedicados a casos específicos, sintomáticos del avance en el terreno del vídeoensayo y que marcan cierta tendencia en este: por un lado el texto de Norberto Mínguez, donde realiza un detallado análisis de la correspondencia filmica entre Erice y Kiarostami; por otro, el de Paul Julian Smith acerca de *Sincronía* (G. Loca, 2017), la primera serie concebida para *streaming* de México. Las notables diferencias (en forma y en fondo) de los proyectos que se analizan en estos textos evidencian la complejidad de teorizar acerca del ensayo audiovisual, a la vez que dan muestra del valioso trabajo realizado en la elaboración de este compendio teórico. **CRISTINA APARICIO**

LA SANGRE ES VIDA

El cine de vampiros en 50 películas esenciales

Juan Andrés Pedrero Santos

UOC, 2019.

221 págs. 23 €



La sangre es vida recoge medio centenar de títulos de temática vampírica en orden cronológico, desde el fundacional *Nosferatu* de Murnau (1922) hasta la discutible *Drácula, la leyenda jamás contada* (Gary Shore, 2014). Estas dos cintas reflejan por sí solas los dos rasgos principales del libro: la abundancia de obras alrededor del personaje creado por

Bram Stoker (dieciséis de las cincuenta lo incluyen directa o indirectamente) y la irregular calidad de las seleccionadas. Un hecho que el autor no elude, al reconocer (a veces rozando la sobreactuación, como cuando califica a la ciertamente cuestionable *Crepúsculo* como "tragedia cultural") las flaquezas de algunas películas escogidas no por su excelencia artística sino por su representatividad de ciertas tendencias o épocas.

Tanto el tono claramente subjetivo de los textos como la nómina de películas escogidas dan como resultado un repaso tan ameno como poco exhaustivo al prolífico género de los vampiros cinematográficos. **JUANMA RUIZ**

SOLOS ANTE EL CINE

Pedro García Cueto

Anaya Multimedia, 2020.

216 págs. 16,95 €



El título y el prólogo de *Solos ante el cine* podrían hacer pensar que se trata de una reflexión en torno a la soledad, entendida como punto de partida del ejercicio de hacer o ver películas. Sin embargo, tal expectativa queda defraudada, como tarde, al llegar al segundo capítulo: un profuso ensayo sobre el film *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti, que, a pesar de omitir cualquier mención a dicha soledad, ocupa casi una quinta parte del libro solo por tratarse de uno de los filmes favoritos de su autor.

Ciertamente, la soledad es citada en varios de los epígrafes y defendida como criterio de selección de películas y directores en la introducción a la tercera parte de la obra. Pero el lector es consciente de que se trata de un mero *mcguffin*, y que el verdadero hilo conductor de esta colección de textos de desigual calidad y un tanto caprichosa no es otro que el puro gusto subjetivo de García Cueto, quien, haciendo uso de un cuestionable estilo en primera persona, entrega aquí una personalísima apología del cine clásico. **RUBÉN DE LA PRIDA**

MARCAS NA PAISAXE

Para unha historia do cinema en lingua galega

Margarita Ledo Andi3n (coord.)

Galaxia, 2018.

214 págs. 20,40 €



Con motivo de dos efemérides, los cincuenta años de 1968 como animador del cine militante y de la declaración de 2018 como 'Año Europeo del Patrimonio Cultural', la periodista, escritora y directora lucense Margarita Ledo Andi3n coordina este libro de ensayos que versan sobre la identidad del cine rodado en gallego y sus posibilidades de circulación.

Los textos, contruidos en base a tres pilares representativos del cinema galego (lengua, paisaxe y migraciones), repasan la historia del cine rodado en Galicia, desde sus inicios (en 1897) hasta la eclosión del Novo Cinema Galego. Filmar la tierra, el paisaje como símbolo de distinción y de clase o la idiosincrasia de un pueblo marcado fuertemente por la emigración, ha sido siempre el objetivo de los cineastas gallegos, dejando espacio para la militancia política, el apego por la lengua y el cine amateur. Estos textos recogen este sentimiento profundo de identidad en una colección que desprende un amor incondicional por la Terra galega. **DANIEL REIGOSA**

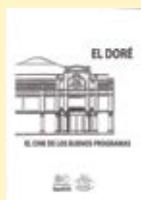
EL DORÉ

EL CINE DE LOS BUENOS PROGRAMAS

Beatriz Rodríguez Pérez (coord.)

ICAA / Filmoteca Española, 2019.

208 págs. 9,50 €



La memoria sentimental de cualquier cinéfilo madrileño (en el sentido amplio del gentilicio: por nacimiento, residencia o visita) se cruza inevitablemente en algún momento con el cine Doré. Y lo mejor del libro *El Doré. El cine de los buenos programas*, editado conjuntamente por Filmoteca Española, Ministerio de Cultura

y Deporte y el ICAA para celebrar el treinta aniversario de la reapertura de la sala como sede estable de Filmoteca, es precisamente que hace justicia a esa memoria sentimental.

Se trata de un volumen en el que varios autores desgranar no solo la historia de la sala desde sus primeros comienzos allá por 1912, sino también del edificio que lo alberga y de las gentes que, cada día desde hace tres décadas, consiguen ese pequeño milagro consistente en que sobre su pantalla se proyecten las grandes obras del cine. Comparten los textos, de diverso tono y estilo como obliga la condición multiautoral del libro, la misma pasión que todos alguna vez hemos puesto en las conversaciones que han seguido a una de las veladas en este cine único e indispensable. **JOSÉ LUIS ÁLVAREZ CEDENA**

CONTRA EL CINE

Obras cinematográficas completas (1952-1978)

Guy Debord

Caja negra, 2020.

256 págs. 19 €



Es un hecho irónico que Debord y su discurso hayan sido fagocitados precisamente por esas instituciones culturales y académicas contra las que dirigió sus más ácidos comentarios. Sin embargo, la publicación de este libro, que sigue la edición de las *Obras Cinematográficas Completas* de Gallimard, es en sí

un elemento subversivo que contribuye a imaginar no solo otro tipo de cine (cercano a una rama de la filosofía) sino también otra sociedad. Lo paradójico es que tanto ese cine como esa sociedad crítica que el libro nos permite vislumbrar existieron, pese a la clandestinidad e invisibilidad de muchos de sus resultados. *Contra el cine* permite rescatar, como si de ruinas se tratara, una aventura inmensa, provocadora, radical.

Pero hay otra lectura posible de este libro que difícilmente salta a primera vista: la de Debord como un poeta. Los textos de sus guiones, desprovistos de imágenes, se nos aparecen extraordinariamente líricos, en la línea de la poesía exacerbada, vitalista y fuerte de Manrique o François Villon, poetas muy admirados por Debord. Cuando en el guion de *In girum imus nocte et consumimur igni* leemos, por ejemplo, "en su comienzo casi imperceptible se sabe ya que, muy pronto, y al margen de lo que ocurra, nada volverá a ser como lo que fue" entendemos que la propuesta de Debord trascendió con mucho la política.

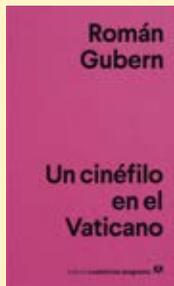
Sin embargo, más allá de las palabras de Debord, son los añadidos los que convierten esta edición en extraordinaria. Así, el libro se abre con un texto en que Ingrid Guardiola demuestra cómo los juicios críticos que Debord dispuso en sus películas, heredados de Adorno y Horkeimer, son idóneos para entender la sociedad actual, en la que las redes sociales, los filtros, el turismo de masas y las plataformas de *streaming* han creado una falsa apariencia de suficiencia. No es que Debord fuese un precursor, ni un visionario, sino que es el único que puede permitirnos desvelar cómo somos presa de un mundo de imágenes. Después una cronología de la relación de Debord con el cine, establecida por Manuel Asín, nos acerca a una relación discontinua pero constante del escritor con el séptimo arte. Quizá se echen de menos los artículos sobre cine que Debord escribió, donde aparece su posicionamiento crítico ante las imágenes, pero da igual: este libro invita a ver las películas con otros ojos. **LUIS E. PARÉS**

UN CINÉFILO EN EL VATICANO

Román Gubern

Anagrama, 2020.

119 págs. 9,90 €



Durante un año y medio, entre marzo de 1994 y el otoño de 1995, Román Gubern fue el director del Instituto Cervantes de Roma, creado apenas un par de años antes. Su estancia en la capital italiana coincidió con la creación de una comisión en el Vaticano encargada de celebrar el centenario del nacimiento del cine en 1995, en la que Gubern sería invitado a participar como único miembro seglar junto a Claudia di Giovanni, la secretaria de la comisión.

De los trabajos acometidos en su seno durante este tiempo da cuenta este pequeño librito que, aupado en la erudición y en el habitual estilo diáfano y didáctico del autor, dedica su primera parte a recorrer las controversias doctrinales suscitadas en torno tanto a la figura de Cristo como a su representación en la pantalla. Cultura y cine caminan de la mano por este recorrido iconográfico y religioso que, como quien come un peón ajedrecístico al paso, analiza de manera sucinta la postura de la iglesia católica sobre el cinematógrafo desde Pío X, que prohibiría a los eclesiásticos asistir a las salas de cine, hasta Pío XII y su defensa del “*film ideal*”, germen de la revista española homónima que, en plena dictadura franquista, defendería, frente a la izquierdista *Nuestro Cine*, el ideario conservador.

La segunda parte del libro se centra en los trabajos acometidos por la citada comisión pontificia que abordó tanto las relaciones entre el cine y la universidad, a partir de una comunicación del propio Gubern, hasta el establecimiento de una suerte de panteón de películas ilustres agrupadas según tres tipos de valores: religiosos, sociales y humanos, y artísticos. En la primera lista, como el autor señala con ironía y distancia crítica, figuran un director ateo (Buñuel), y otro marxista confeso (Pasolini), en la segunda dos sospechosas películas neorrealistas como *Roma, ciudad abierta* y *El ladrón de bicicletas*, mientras en la tercera Fellini será el director más agraciado con dos películas secundadas por otras dos de ciencia ficción (*Metrópolis* y *2001, una odisea del espacio*) y varias películas singulares. Una selección que se aleja bastante, como Gubern se encarga de recordar, de la sugerida por él mismo. Finalmente, este breve apunte cinematográfico culmina con una referencia biográfica de tono casi testamentario. **ANTONIO SANTAMARINA**

BREVE HISTORIA DEL CINE

Ian Haydn Smith

Blume, 2020.

224 págs. 16,90 €



La sencillez no tiene por qué estar reñida con el rigor. Esa es, al menos, la grata sensación que desprende la *Breve historia del cine* confeccionada por Ian Haydn Smith: un manual sobre cuestiones fílmicas que se presenta como excelente recurso para el aficionado que quiera adquirir conocimientos básicos no solo históricos, sino también conceptuales. Porque, pese a su título, el libro de Smith no se limita a la perspectiva diacrónica, sino que elabora un catálogo explicativo de géneros, películas esenciales, movimientos fílmicos y técnicas de filmación, puesta en escena y montaje. Todo ello explicado con la máxima claridad (dedicando apenas una o dos páginas a cada elemento), pero también con conocimiento y criterio en la selección de entradas. Para muestra, un botón: la sección dedicada a las distintas corrientes cinematográficas no se limita a las más evidentes (del expresionismo alemán a la *Nouvelle Vague*), sino que recoge también, entre otras muchas, las nuevas olas iraní, rumana o incluso taiwanesa. **JUANMA RUIZ**

MASATS / BUÑUEL EN VIRIDIANA

Amparo Martínez Herranz (ed.)

Universidad de Zaragoza, 2020.

110 págs. 18 €



Las grandes películas conservan siempre nuevos ángulos aún por revelar. Dentro de la Colección Luis Buñuel, este volumen muestra por primera vez las imágenes que el fotógrafo Ramón Masats capturó durante su muy breve estancia en el rodaje de *Viridiana*. Se analizan aquí las diferentes trayectorias los dos creadores que coincidieron durante dos días sin interactuar entre ellos. Masats era un jovencísimo fotógrafo de treinta años, inmerso en la etapa más importante de su carrera, que lo convirtió en uno de los fotógrafos de referencia en los cincuenta, y Buñuel le doblaba en edad cuando en 1961 filmó su obra capital.

Este valioso material inédito refleja instantáneas de los ensayos en localizaciones del rodaje, como Villa Matilde (hoy campo de golf de La Moraleja), muestra a Luis Buñuel en el trabajo de guion con los técnicos, pero por encima de todo constituye un testimonio que refleja la soledad del creador. Como se evidencia en la última fotografía de Masats, vemos al director sentado en su silla mientras el resto del equipo mantiene una charla colectiva. **JAVIER RUEDA**

DELTOROWE
NDERSARAN
OAWELLES
OC21RURAL
BIOPICPUTA
SKAFKASAU
RAAMANTES

2009/2020 > LIBROS DE CINE

LUCES DE GÁLIBO

www.lucesdegalibo.net

CONSTRUCCIONES FILMADAS.

50 películas esenciales sobre arquitectura

Jorge Gorostiza

UOC, 2019

194 págs. 21 €



Autor de *Directores artísticos del cine español* (1991), una obra de referencia con un erudito estudio inaugural, Jorge Gorostiza es el historiador español que mejor y con más profundidad ha estudiado las relaciones entre el cine y la arquitectura a través de sus publicaciones y artículos. En esta ocasión, su punto de atención se centra en un muestrario voluntariamente heterogéneo de cincuenta películas (cuya selección y metodología crítica aclara en la introducción), que se sitúan en ese difícil cruce de caminos entre la arquitectura y el cine y viceversa. Merced a este trabajo sintético y muy didáctico, comprobamos la influencia futurista en *Thaïs* (1917), la solidez pétrea de *El golem* (1920), las apariciones en pantalla de las célebres casas Ennis o Malaparte (*El desprecio*, 1963), el acercamiento a los arquitectos en la archifamosa *El manantial* (1949), los vericuetos del chalé de *Mi tío* (1958) o los interiores pictóricos de *Parsifal* (Syberberg, 1982) y simbólicos de *El ángel exterminador* (1962). **ANTONIO SANTAMARINA**

FLAMENCO Y CINE

Carlos Aguilar y Anita Hass

Cátedra, 2019

443 págs. 26 €



Después de *Cine y jazz* llega ahora *Flamenco y cine*, de los mismos autores. Una proximidad que explica su preocupación por encontrar, en el prólogo, una relación estrecha entre ambos tipos de música, basada más en coincidencias casuales –origen en el sur, ausencia de intencionalidad política (no en el caso de figuras como Enrique Meneses, Enrique Morente o Antonio Gades, entre otros) o claro marchamo intelectual– que esenciales. ¿Qué tienen en común Thelonius Monk, Miles Davies, Charlie Parker, Madeleine Peyroux o la coreana Youn Sun Nah y José Manuel Soto el Sordera, Meneses o Porrina de Badajoz?

Hecha esta salvedad, el volumen se configura como un vasto diccionario, impregnado del habitual estilo de los autores, que recoge referencias de otros textos suyos y que nos permite navegar entre los palos del flamenco y su plasmación audiovisual. Sorprende, no obstante, que en ese recorrido se utilice como fuente el *Diccionario del cine español*, de José Luis Borau, y se prescindiera del diccionario de la SGAE, mucho más sustancial. **ANTONIO SANTAMARINA**

TREIZE OZU (1949–1962)

Jean-Michel Frodon

202 Éditions, 2019,

112 páginas, 18 €



Se ha escrito tanto sobre Ozu y su obra que hoy en día parece imposible decir algo nuevo sobre ella. Y, sin embargo, como demuestra este apasionante ensayo (de lo mejor que ha leído este reseñista en mucho tiempo), centrado en sus últimas trece películas –desde *Primavera tardía* (1949) hasta *El sabor del sake* (1962)–, nada más alejado de la realidad.

Este es el motivo principal por el cual Frodon no pretende descubrir sus virtudes, sino tan solo exponer y desvelar la intimidad de sus relaciones con cada una de sus películas, demostrando, de paso, que la repetición de los mismos temas no impide ni su libertad de invención, ni la sujeción estricta a sus propias reglas de puesta en escena, ni la singularidad de sus filmes, aunque a veces parezcan simples auto-remakes, como *Historia de hierbas flotantes* (1934) y *Hierbas flotantes* (1959).

De este modo, en su repaso de estas trece joyas, Frodon aprovecha para desgranar las principales claves de su estilo, que partiendo de unos elementos fijos (sus colaboradores habituales, la utilización permanente del objetivo de 50 mm., el emplazamiento inimitable de la cámara, la composición de los planos, la mirada a la altura de la mujer, como Hawks, el deambular permanente entre la tradición y la modernidad) convierte a Ozu en la figura paradigmática del ‘autor’ cahierista por excelencia y en “un cineasta del cambio, de las posibilidades de transformación, del desplazamiento, de la asociación de reputados contrarios, de las ramificaciones posibles”.

En su revisión crítica de cada film, *Primavera tardía* ocupa un lugar preeminente, ya que en sus imágenes no solo se fija el núcleo dramático característico de sus guiones, interpretado, además, por su trío de actores preferido (Chishu Ryu, Setsuko Hará y Haruko Sugimura), sino también la inmanencia en la renovación representada por el signo ‘MU’ que adorna la tumba de Ozu. Sobre ese sustrato común, Frodon analiza los elementos más sobresalientes de cada película, así como las principales variaciones que los singularizan, desde el tono sombrío del Japón derrotado en *Las hermanas Munakata* (1950) hasta la amargura de *El sabor del sake*, pasando por la apuesta por la libertad de *Comienzos del verano* (1951) o por la contraposición entre lo absoluto y lo relativo de *Cuentos de Tokio* (1953). **ANTONIO SANTAMARINA**

Signo e Imagen



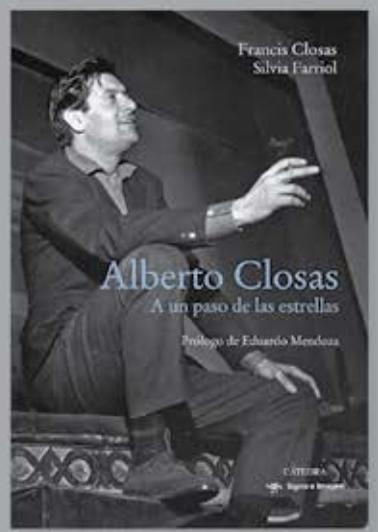
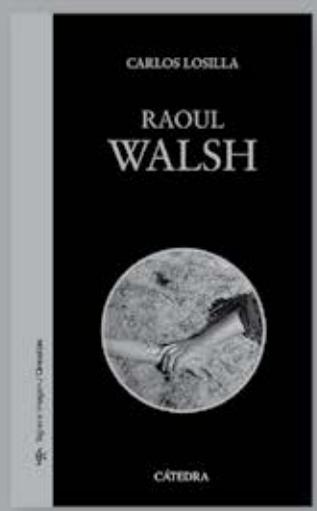
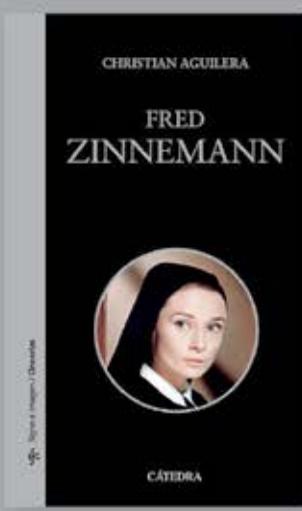
@Catedra_Ed



www.catedra.com



el cine en cátedra



CÁTEDRA

Signo e Imagen

Signo e Imagen

IDEOLOGÍAS POLÍTICAS EN LA CULTURA DE MASAS

Antonio Pineda, Jorge David Fernández Gómez y Adrián Huici (eds.)
Tecnos, 2018. 367 págs. 21 €



El conservadurismo en el cine tailandés, las ideas socialistas en las películas de Aki Kaurismäki, *La selva esmeralda* como propuesta ecologista, el objetivismo en las películas que componen la adaptación cinematográfica de la novela *Atlas Shrugged* (Ayn Rand), el feminismo en la serie de televisión *House of Cards* o el nacionalismo y el patriotismo en *The Newsroom* y *The Americans*, comparten espacio en este estudio con textos que abordan el análisis de otras expresiones culturales entre las que se cuentan la música pop española, la literatura juvenil soviética, el *comic book* estadounidense o incluso algunas manifestaciones *online*, siempre desde la perspectiva de las ‘ideologías políticas’.

Un enfoque plural, en definitiva, que busca abarcar el más amplio espectro político posible (se contemplan prácticamente todas las ideologías) y variados productos culturales, de nacionalidades distintas, que no solo representen el *mainstream* sino que incluyan también la creación más independiente o *outsider*. Todo, con el objetivo de profundizar (con Román Gubern como uno de los teóricos esenciales de referencia) en los distintos mecanismos a través de los cuales, de manera más o menos explícita, las obras artísticas expresan su ‘discurso’ ideológico y el modo en que el contexto sociohistórico en que se producen y/o se ‘consumen’ dialoga con todo ello. Como en toda obra coral, en la variedad de las miradas de los distintos autores que elaboran los diferentes estudios se encuentra buena parte de la riqueza de su propuesta. **JARA YÁÑEZ**

DE ARREBATO A ZULUETA (Solaris Textos de Cine N° 1)

VV AA.
Trama editorial, 2020.
244 págs. 21 €

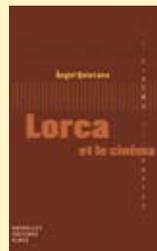


Arrebato de Iván Zulueta aún sigue siendo una obra tan magnética y enigmática como en el momento de su estreno, hace ya cuarenta años. Un trabajo tan hermético e inabarcable como profundamente simbólico y repleto de matices, capaz de ser interpretado desde una miríada de perspectivas y puntos de vista. Esa búsqueda, no solo de respuestas sino de más preguntas, tan poliédrica como infinita, es lo que pretende *De Arrebato a Zulueta*, el primer volumen de la colección ‘Solaris: Textos de cine’. Una iniciativa que parte de la página web *Código Cine* y que aquí, en su primer ejemplar, se zambulle en la que quizá sea una de las piedras de Rossetta de la historia del cine español. Para ello, el volumen integra diez ensayos realizados desde una multiplicidad de miradas que van desde la crítica y el análisis cinematográfico hasta el psicoanálisis y la filosofía.

Así, el crítico, profesor e investigador Aarón Rodríguez analiza en su ensayo ‘Mientras los dioses están cubiertos totalmente por el fuego...’ el concepto de infancia en la obra de Zulueta; Israel Paredes en ‘El arrebato y el desdoblamiento’, la figura del doble y las dos caras de los personajes de Pedro y José; Irene de Lucas el concepto de pausa y el desarrollo de la temporalidad en ‘Arrebato: la vida en pausa’; hasta un análisis sobre la utilización de la voz *over* en el ensayo de Eva Parrondo o el concepto de amalgama en el texto de Eugenio de Castro. Un sinfín de miradas únicas y complementarias que consiguen otorgar más luz a una obra imprescindible. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**

LORCA ET LE CINÉMA

Àngel Quintana
Nouvelles Éditions Place, 2019.
109 págs. 10 €



Se había hablado ya de Lorca en el cine inventariando las adaptaciones de sus obras e, incluso, se había trazado la itinerancia de ‘lo lorquiano’ en el cine español. Pero este libro, significativamente llamado *Lorca y el cine*, va de otra cosa: de la interrelación nunca estudiada entre el Lorca cinéfilo y el Lorca escritor, entre el Lorca que conocemos y el Lorca que no pudo ser, siempre con el cine como hilo. Que de repente se pueda saber algo nuevo de alguien de quien hasta parecíamos saberlo todo siempre será motivo de alegría.

Lo que demuestra Àngel Quintana en este espléndido ensayo en francés es que es imposible desligar el guion de *Viaje a la Luna* del ciclo del Teatro Imposible y, por tanto, no hay que desligar ese importante corpus de obras (con algunas de las más revolucionarias del teatro español moderno, como *El público*) del influjo del cine. Si hoy ya vemos en Lorca a un escritor que buscaba ampliarse en diversas disciplinas, permitiendo que las unas se contaminasen de las otras, este libro nos permite incluir al cine entre esas búsquedas, por lo que el citado guion de *Viaje a la luna* deja de ser una rareza para convertirse en un síntoma, en una prueba fehaciente de algo que no se pudo cumplir pero cuyo trazo se puede seguir en sus obras de teatro, por ejemplo. Y además Quintana, en su análisis del guion, muestra también cómo en ese primer borrador íntimo para hacer un film, Lorca volcó el mismo imaginario del que salieron sus célebres poemas mal llamados surrealistas. Es decir, este libro narra un viaje continuo de ida y vuelta entre Lorca y el cine. **LUIS E. PARÉS**

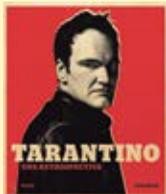
TARANTINO

Una retrospectiva

Tom Shone

Blume, 2020.

256 págs. 33,25 €



Este libro monográfico sobre el cineasta nacido en Knoxville escrito por el crítico de cine Tom Shone es un tipo de obra que busca alcanzar a un público y una audiencia que va más allá del cinéfilo, profesional o estudioso del séptimo arte. Profusamente ilustrado con fotografías a página o doble página y de tamaño considerable, sirve como perfecto *coffee table book*, para ser hojeado con deleite por el lector más casual y por la ingente masa de seguidores del que quizá es el director más reconocible y mediático desde Alfred Hitchcock. Pero más allá de su brillante exterior, el libro de Shone es un exhaustivo y completo recorrido a lo largo y ancho de la carrera del cineasta, donde aúna periodismo cinematográfico, relato biográfico y pequeños pero interesantes apuntes de análisis filmico.

Buen ejemplo de esto último se puede encontrar en el capítulo dedicado a los dos volúmenes de *Kill Bill*, donde Shone desarrolla una interesante idea acerca de los dos universos que conforman el mundo de Tarantino. El de la propia *Kill Bill*, “un universo puramente cinematográfico en el que se adoptan las convenciones del cine y casi se fetichizan...”; o el de *Pulp Fiction* o *Reservoir Dogs* “en el que las convenciones de la realidad y las del cine chocan entre sí”; o su análisis, desde la perspectiva de género, de su homenaje al *exploitation*, *Death Proof*. Pequeños esbozos de análisis que sitúan un punto por encima de la media a este libro generalista, en el que habría que lamentar una traducción literal y excesivamente amateur. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**

JUAN MIGUEL LAMET

El cine o la vida

David Romera

Libros Indie, 2019.

280 págs. 17 €



Miembro de la Junta de Clasificación a principios de los años sesenta, guionista de *Crimen de doble filo* (José Luis Borau, 1965) y de *El love feroz* (José Luis García Sánchez, 1975), productor de *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963) y *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966), director del ICAA a principios de los noventa, profesor de guion en la ECAM durante casi veinte años, tertuliano en el programa *¿Qué grande es el cine!...* La trayectoria de Juan Miguel Lamet hizo de él un testigo de excepción de las transformaciones de la industria del cine español durante los últimos años de la dictadura y la nueva etapa democrática.

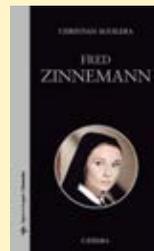
Son los testimonios del propio Lamet los que vehiculan este libro de David Romera, alumno y amigo suyo que recogió sus recuerdos durante incontables conversaciones, desde sus primeros pasos en la vida, llenos de la miseria y la angustia propias del inicio de la posguerra, hasta sus últimos años, ya viudo de la que fuera su mujer durante cuarenta años, María Massip, y cargado de historias. Historias que se convierten aquí en múltiples microcapítulos que mezclan la reflexión personal con la anécdota y el testimonio histórico, en las que el autor se hace a un lado y, a modo de taquígrafo, recupera la voz del propio Lamet. Aunque esta falta de intervención (crítica) por parte de Romera implica que la publicación puede ser más que discutible como reflejo de la España que vivió Lamet, lo que es indiscutible es que se trata de un libro impecable para conocer a un personaje fundamental de nuestra industria y paradigmático de toda una España. **PABLO LÓPEZ**

FRED ZINNEMAN

Christian Aguilera

Cátedra, 2020.

368 págs. 16 €



La colección ‘Cineastas’ de la Editorial Cátedra alcanza su volumen número ciento veinte con esta cuidada monografía sobre el austríaco Fred Zinnemann, autor de una desigual filmografía en la que obras míticas del séptimo arte (léase *Solo ante el peligro*, *De aquí a la eternidad* o *Un hombre para la eternidad*) se alternan con otras menores o incluso fallidas. Aguilera es consciente de tal diversidad y, en un recorrido uno por uno a través sus veintiún largometrajes, realiza un análisis en mayor profundidad de aquellos filmes que pertenecen al imaginario cinéfilo, siendo más escueto con las cintas que no acabaron de dar los resultados esperados. A menudo, los descabros se debieron a unas imposiciones de producción contrarias a la opinión de Zinnemann, quien no siempre estuvo en disposición de plegarse a ellas, perdiendo por esta causa algún proyecto, como fue el caso de *El vijo y el mar*.

Aguilera subraya también el olfato para la selección de actores del realizador vienés, descubridor de algunos iconos tan representativos como Marlon Brando o Deborah Kerr, que debutaron junto a él para la gran pantalla. De particular interés resulta el último capítulo del libro, dedicado a las composiciones musicales de las películas de Zinnemann.

El conjunto ofrece una obra completa e imprescindible para conocer el devenir de un director humanista de discutido reconocimiento por parte de la crítica (acaso por su condición más de artesano que de autor en sentido cahierista), a quien se calificó como uno de los últimos narradores del cine clásico. **RUBÉN DE LA PRIDA**

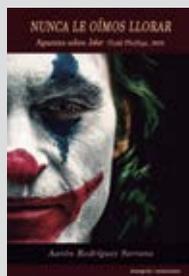
NUNCA LE OÍMOS LLORAR

Apuntes sobre *Joker*

Aarón Rodríguez Serrano

Shangrila, 2020. 208 págs. PDF gratuito en

<https://shangrilaediciones.com/producto/nunca-le-oimos-llorar/>



El análisis filmico de cualquier obra –al contrario que la crítica de la misma– suele aparecer años después de que dicha cinta haya sido estrenada, debido a la complejidad de ahondar y desgranar aquello que anida en el interior de las películas. Por eso sorprende la profundidad, tanto temática como formal, de *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre*

Joker. Análisis tan objetivo como personal de su autor, este trabajo de Aarón Rodríguez Serrano entrega un ensayo heterogéneo y poliédrico, donde lo objetivo y lo subjetivo, las preguntas y las respuestas, se dan la mano en un contundente estudio filmico sobre una de las cintas más populares, premiadas y divisivas del cine reciente: *Joker*, de Todd Phillips.

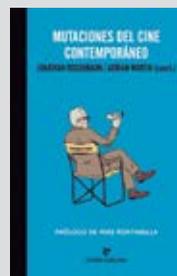
Iniciada como cuaderno de notas esbozado en la infinidad de ocasiones que el autor visionó la cinta (veinte veces) a lo largo de su exhibición en salas, la estructura de la obra se disemina en una amplia variedad de capítulos, todos ellos tan aparentemente independientes, libres y concienzudos como perfectamente integrados una vez finalizada la lectura. Rodríguez Serrano se aleja de las interpretaciones más epidérmicas e inmediatas de la película, sus conexiones con el material gráfico original y su inclusión dentro de las tendencias contemporáneas del cine de superhéroes, o las superficiales comparaciones estilísticas y formales del Martin Scorsese de *Taxi Driver* y *El rey de la comedia*, para entregar en su lugar un intenso y profundo análisis que no solo aborda los fascinantes mecanismos formales y discursivos de la película, sino que, como todos los buenos análisis filmicos, permite abrir nuevas miradas y perspectivas a un trabajo sobre el que posiblemente en muchos casos –como le sucedió al que aquí suscribe– primaron las capas más superficiales de interpretación, a causa de los influyentes referentes previamente enunciados. Rodríguez Serrano, en cambio, prefiere profundizar en los mecanismos psicológicos que conforman la fracturada personalidad y psique de Arthur Fleck y acompañarle en su descenso a los infiernos, prestando suma atención a la milimétrica y controlada puesta en escena de Phillips, sin dejar de lado –a modo de escisión– unos desgarradores y honestos interludios autobiográficos que complementan a la perfección un libro fascinante. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**

MUTACIONES DEL CINE CONTEMPORÁNEO

Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin (coords.)

Errata Naturae, 2011. 336 páginas.

PDF gratuito en <https://erratanaturae.com/8805-2/>



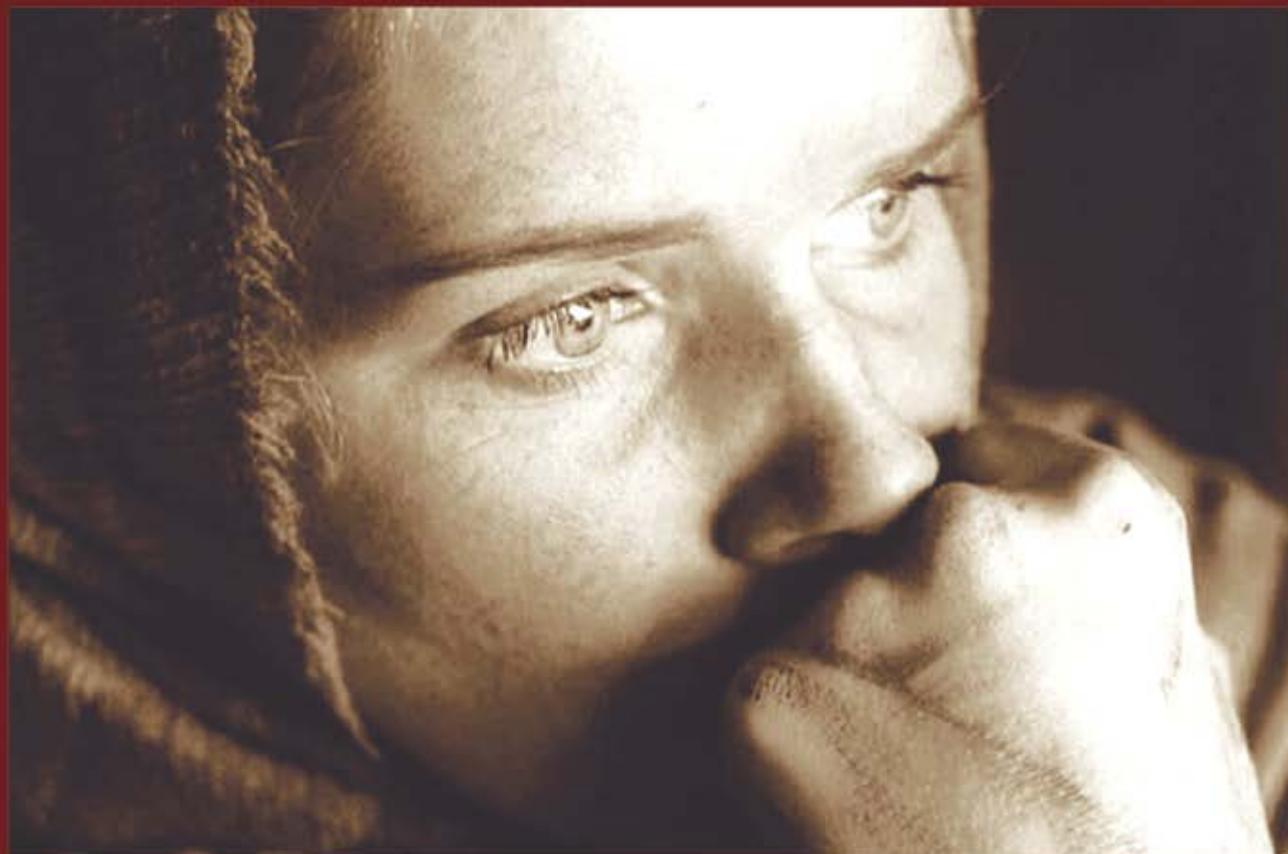
No, *Mutaciones del cine contemporáneo* no es un ensayo teórico, tampoco un manifiesto cinematográfico. A lo sumo habría que considerarlo como la respuesta de una nueva generación de críticos y cinéfilos internacionales a las visiones derrotistas de la generación anterior que, a la altura de los fastos conmemorativos del centenario del cine, alertaban sobre la decadencia

irreversible de este. Ese fue el acicate de la serie de intercambios epistolares que bajo el título de *Movie Mutations* inició Jonathan Rosenbaum en la revista *Trafic* en el invierno de 1997. Rosenbaum era de la generación anterior, pero la mayoría de los críticos que lo acompañaban en esta aventura habían nacido en la década de los años sesenta, y su relación con el cine, su cinefilia, nada tenía que ver con la de aquellos que, precisamente, la habían iniciado treinta años atrás. Donde unos veían los síntomas inequívocos de la muerte del cine, otros tan solo detectaban un tema melancólico y grandilocuente que servía a los intereses de ciertos cineastas.

Ciertamente el cine y la cinefilia estaban cambiando. Lo harían de forma radical entre 1997 y 2002, cuando se publicaba una nueva serie de cartas con ocasión del Bafici argentino. Quintín, director del festival y una de las nuevas incorporaciones, reconocía aquel primer intercambio como una verdadera reconfiguración de la cultura cinematográfica, una superación del discurso de la muerte del cine. En esos cuatro años y medio el cine había experimentado un vuelco profundo: nuevos cineastas (Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel, Hong Sangsoo, Wang Bing, etc.), la consolidación de los soportes digitales (*Los idiotas*, *Histoire(s) du cinéma*, *El proyecto de la bruja de Blair*, *No Quarto Da Vanda*, etc.), las nuevas formas de consumo (DVD, Internet), las primeras revistas digitales de crítica cinematográfica, el auge de los festivales de cine como nuevo canal de difusión, la globalización del cine y de la crítica en definitiva. Un nuevo milenio, un nuevo siglo y una nueva cinefilia para los que el libro coordinado por Rosenbaum y Adrian Martin para el British Film Institute (editado por primera vez en inglés en 2003), agrupando las dos series de cartas y una selección de significativos artículos, constituye el mejor compañero de viaje, la prueba palpable, y en tiempo real, de que el cine había mutado. **JAIME PENA**

SHANGRILA

Un espacio fuera de cuadro



*Solo los ladrones, los espías, los amantes,
los diplomáticos y todos los esclavos
conocen los recursos y los deleites de la mirada.*

Balzac

sh

<https://shangrilaediciones.com/>

EL ÁNGEL EXTERMINADOR

LUIS BUÑUEL



LA Balsa de la Medusa

CARLOS F. HEREDERO

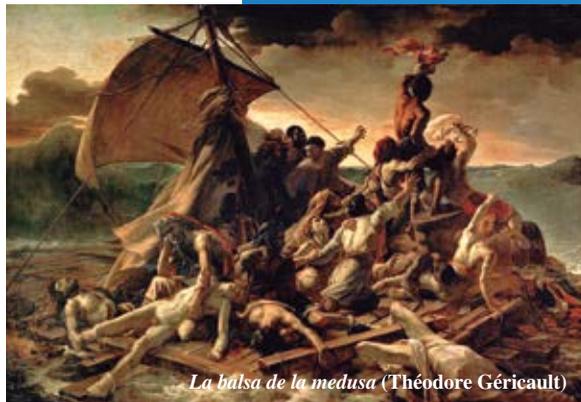
Encerrados en el interior, necesitamos creer que nos protegemos de un peligro invisible. Permanecemos entre las cuatro paredes de nuestras casas sin poder ver lo que nos amenaza en el exterior. Miramos hacia afuera desde la ventana o desde el balcón, pero más allá de esa frontera hay algo intangible que connota como amenazante lo que está más allá de nuestros muros. Nos quedamos dentro.

Sí, es cierto, el conocimiento científico y las órdenes de las autoridades sanitarias explican racional y sobradamente la razón de nuestro aislamiento en los días que vivimos –en el mundo entero– a mediados de marzo y comienzos de abril, pero bajo esta situación, de todo punto inédita en la historia de nuestra civilización, resuena –inevitable– el eco de *El ángel exterminador* (1962).

Los burgueses mexicanos de Buñuel, primero, no pueden (o no quieren) salir de la lujosa mansión en la que se han reunido, pero en realidad no hay ninguna razón –ni dramática, ni espacial, ni política, ni psicológica, ni narrativa– que les impida salir. Y cuando finalmente lo hacen, sin que medie ninguna causa para ello, se encontrarán después en la misma situación, dentro de la iglesia, sin poder ni querer salir de allí y sin que exista tampoco nada físico o visible que se lo impida.

Finalmente, mientras el caos y la violencia se desatan en el exterior, un rebaño de corderos entra en el recinto eclesiástico con toda naturalidad. En su interior –ya fuera de campo y de la narración– podemos intuir que la degradación social, la caída de las máscaras, la ruptura de las normas y la descomposición física, incluso, volverán a tomar el lugar de la convivencia, del orden y de las reglas. Ni siquiera el templo de la religión podrá evitar que acaben por desintegrarse los códigos de la civilización.

Solo los corderos –en ese último plano del film– parecen acudir en auxilio de una comunidad encerrada que, en realidad, surgió en la imaginación de Buñuel al recordar el famoso cuadro de Théodore Géricault (*La balsa de la Medusa*, 1819), donde el pintor, inspirándose en un suceso real (el hundimiento de una fragata francesa y la patera en la que sobrevivieron atrozmente quince de sus naufragos), utilizó como modelos a enfermos agonizantes y cadáveres de hospitales y morgues. Ecos lejanos y apocalípticos resuenan estos días bajo imágenes cinematográficas que percuten hoy sobre nuestro imaginario cotidiano. ¡Tenemos miedo...! ▲



La balsa de la medusa (Théodore Géricault)

EN
E
E
E
E

TU PASAPORTE
PARA DISFRUTAR DEL
MEJOR CINE
CON **VENTAJAS**
EXCLUSIVAS



Descuentos, sorteos,
eventos, preestrenos...

¡INFÓRMATE!

EL REMAKE DE LA EXITOSA SERIE BRITÁNICA *LIAR*.
UN TENSO Y EMOCIONANTE THRILLER QUE CONQUISTÓ ITALIA.

NON MENTIRE

ESTRENO 23 DE ABRIL
JUEVES 22:30 **SUNDANCE TV**™

Canal de televisión disponible en



y resto de operadores de pago

sundancetv.es