



caimán

cuadernosdecine

EDICIÓN DIGITAL

OCTUBRE 2020 Nº 97 (148)
www.caimanediciones.es

ENTREVISTAS

VIGGO MORTENSEN

PABLO AGÜERO

LOIS PATIÑO

DAVID PÉREZ SAÑUDO

VITALINA VARELA

PEDRO COSTA
LA GRAN ENTREVISTA

3,49 EUROS



FESTIVALES: VENECIA - SAN SEBASTIÁN / WILLIAM KLEIN / LAV DIAZ / REGRESO A TENET



35 MOSTRA DE VALÈNCIA

Cinema del Mediterrani

22 oct. – 1 nov. 2020
#LaNostra



SUMARIO

OCTUBRE 2020 N° 97 (148)

52. CRÍTICAS

Nunca, casi nunca, a veces, siempre Eliza Hittman

Estoy pensando en dejarlo Charlie Kaufman



El rey del barrio Judd Apatow

Falling Viggo Mortensen

Rifkin's Festival Woody Allen

Ane David Pérez Sañudo

Akelarre Pablo Agüero

Lúa Vermella Lois Patiño

We Are Who We Are Luca Guadagnino

Patria Félix Viscarret, Óscar Pedraza

Antidisturbios Rodrigo Sorogoyen

Canción sin nombre Melina León

Cartas mojadas Paula Palacios

Crescendo Dror Zahavi

La lección de alemán Christian Schwochow

Ratched Ryan Murphy

Sanmao: la novia del desierto Marta Arribas, Ana Pérez de la Fuente

Un trabajo y una película Pablo Rosal

Verano del 85 François Ozon

La voz humana Pedro Almodóvar

6. RÁFAGAS

Reportajes / Festivales / Ciclos / Breves

Firmas

7. La asesina de la oficina *Pilar Pedraza*

9. El 'factor tweet' de Werner Herzog *Jonathan Rosenbaum*

16. GRAN ANGULAR

San Sebastián 2020

El año de las sorpresas *Carlos Losilla*

Zabaltegi *Cristina Aparicio*

New Directors *Jaime Pena*

Una edición para recordar *Carlos F. Heredero*

28. FOCOS

Vitalina Varela

Crítica *Jonathan Rosenbaum*

Entrevista Pedro Costa *Jaime Pena*

45. LO VIEJO Y LO NUEVO

Una historia simple *Santos Zunzunegui*

46. HISTORIA(S) DEL CINE

William Klein. Soldados de a pie *Adrian Martin*

50. INFORMES

Festival de Venecia *Jonathan Romney*

78. RÉPLICAS

Tenet

Punto de encuentro *Ángel Quintana*

La película que nunca tuvo lugar *Carlos Losilla*

Lav Diaz

Relatos del diluvio *Javier H. Estrada*

84. MEDIATECA

DVD / Blu-ray

Libros

86. AGENDA

88. THE END

Casa de Lava *Jaime Pena*



OTRAS ENTREVISTAS

Viggo Mortensen, Pablo Agüero, Lois Patiño, David Pérez Sañudo

SUSCRIPCIÓN

pág. 4

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:



Director

Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña:

Ángel Quintana

Consejo de redacción:

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

Redacción: Jara Yáñez

Secretaría de redacción:

Carmen Córdoba

Consejo Editorial:

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

Colaboran en este número:

Cristina Aparicio, Jonay Armas, José Félix Collazos, Ignasi Franch, Raquel Loredo, Adrián Martín, Pilar Pedraza, Rubén de la Prada, Felipe Rodríguez Torres, Jonathan Romney, Jonathan Rosenbaum, 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.



Festivales en tiempos de pandemia

Primero fue Málaga, luego Venecia y ahora San Sebastián. Poco a poco, los festivales de cine van recuperando su naturaleza más esencial, su condición de punto de encuentro, de ágora pública, de conversación artística, industrial y profesional, de ámbito para el comercio y para la comunicación, de comisariado cultural irrenunciable. Naturaleza compleja y múltiple donde las haya, que no puede ser sustituida únicamente por una versión *online*, por mucho que algunos certámenes se puedan hacer así cuando no es posible celebrarlos de manera presencial (como bien demostró el D'A barcelonés el pasado mes de mayo).

Un festival no es solo una plataforma, un lugar o un evento en el que se proyectan películas. Es muchas más cosas, pero el hecho más preocupante es que, por efecto de la extrema anomalía y excepcionalidad impuestas por la situación sanitaria en todo el mundo, se haya podido llegar a teorizar que un certamen cinematográfico se reduce al visionado de una serie de producciones, por muy interesantes o brillantes que estas puedan ser. Casi sin darnos cuenta, interiorizamos como 'normal' lo que en la vida libre de virus (¿se acuerdan...?) nos habría parecido una anomalía poco deseable.

Y sí, es cierto: Málaga, Venecia y San Sebastián han tenido que celebrarse bajo la estricta vigilancia de todas las medidas de seguridad y de todos los protocolos sanitarios obligados en las presentes circunstancias. Es cierto también que su programación se ha visto mediatizada y condicionada, no siempre para bien, por las convulsiones que sufren en estos momentos –desde hace más de siete meses– la distribución comercial y el calendario internacional de estrenos, por la parálisis que padecen los rodajes y por estrategias de *marketing* interesadas en guardar determinadas películas para 'cuando pase la tormenta' (con el optimista horizonte de Cannes 2021 por delante). Todos somos conscientes de que, en la 'vieja normalidad', la programación de estos festivales habría sido bastante diferente casi con total seguridad, pero lamentarse por la imposibilidad de lo imposible solo puede producir, aquí y ahora, una inútil melancolía.

El más elemental realismo posibilista (impuesto por la pandemia; en modo alguno elegido ni deseable) nos dicta que el esfuerzo llevado a cabo por Málaga, Venecia y San Sebastián ha sido una pequeña –y no tan pequeña– heroicidad. Su empeño, y su triunfo, consisten en haber abierto un camino perfectamente transitable en medio de las condiciones más adversas que quepa imaginar: con una estricta y exigente limitación de aforo, con menos invitados, menos prensa, menos público y menos películas, menos encuentros profesionales, menos actividades colectivas y menos industria. Sí, claro, pero con invitados, con prensa, con público, con encuentros *online*, con actividades y con industria. Es decir, con todo lo propio de un festival, por mucho que, este maldito año, todo ello se haya visto circunscrito a proporciones mucho más limitadas.

El camino que estos festivales han abierto señala una ruta posible para Sitges, Valladolid, Gijón, Bilbao y Sevilla: las próximas, más inmediatas y más relevantes citas del otoño festivalero en España. Por esa senda habrá que caminar mientras todos esperamos, ansiosos, el retorno a esa 'vieja normalidad' que antes nos parecía tan cuestionable y que ahora tanto añoramos; sin duda para volver a cuestionarla cuando regrese. ▲

RÁFAGAS

Rodajes | Entrevistas | Festivales | Seminarios | Ciclos | Breves



Nieva en Benidorm, de Isabel Coixet

65 SEMINCI (VALLADOLID). AVANCE DE PROGRAMACIÓN

Contra viento y marea

JARA YÁÑEZ

La Semana Internacional de Cine de Valladolid cumple 65 ediciones fiel a sus principios (y a pesar de la dura incertidumbre que marcan estos tiempos) con una programación que no solo se compromete, un año más, con distintos conflictos y dificultades tanto sociales como políticas alrededor del mundo, sino que apuesta por una sugerente y atrevida selección de primeras o segundas obras –con más de la mitad de los títulos en esta condición– provenientes además de cinematografías con industrias filmicas de escasa producción y difícil difusión. Destaca en este sentido la presencia de películas como *The Wasteland*, del iraní Ahmad Bahrami, ambientada en el corazón del desierto; la israelí *Here We Are*, de Nir Bergman, en la que se narra la historia de un padre y su hijo autista; o *The Disciple*, del cineasta independiente, afincado en Bombay, Chaitanya Tamhane (que fue galardonado con el premio Orizzonti a la Mejor Película y el León del Futuro en Venecia con su primer largo, *Six Strands*), donde ofrece una reflexión sobre la vida en el Bombay contemporáneo a través del universo de la industria musical.

Destacan asimismo dentro de la selección oficial el film *Persian Lessons*, del cineasta ruso Vadim Perelam, que compitió en Berlín, o *Gaza mon amour*, seleccionado también en el Festival de Venecia y obra de los hermanos gemelos palestinos Arab Nasser y Tarzan Nasser (que estuvieron en la Semana de la Crítica de Cannes y también en SEMINCI con su primer largo, *Dégradé*) y que centran esta obra en la zona de Gaza donde nacieron. También podrá verse *Minari*, la última película del coreano-estadounidense Lee Isaac Chung, que estrenó su primer largometraje, *Munyarungabo*, en el Festival de Cannes de 2007, y que reflexiona precisamente sobre las dificultades de adaptación de un niño coreano

de siete años a la vida en Estados Unidos. Allí estarán también *There is No Evil*, la última y esperada gran cinta del iraní Mohammad Rasoulof (al que la SEMINCI dedicara en 2018 una retrospectiva y un libro) que se alzó con el Oso de Oro en el Festival de Berlín o *Josep* (del francés Aurel), convertida ya en una de las grandes películas de animación del año después de haber sido preseleccionada para el festival de Cannes que no pudo ser.

Pocas mujeres forman parte de la Sección Oficial: destacan la húngara Lili Horváth (con su película *Preparations to Be Together for an Unknown Period of Time*) o la china Zheng Lu Xinyuan (que estrena su película *The Cloud in Her Room*, su debut en el largometraje, ganador del Tiger Award en el Festival de Róterdam este año). Sin embargo, la SEMINCI lleva varias ediciones confirmando su compromiso con la reivindicación de la presencia de

EL CANTO DE LA STILLA

PILAR PEDRAZA

La asesina de la oficina

la mujer en los distintos ámbitos de la industria cinematográfica, y en esta línea inaugura su edición con la cineasta Isabel Coixet, habitual del certamen, que recibirá la Espiga de Honor en la misma gala donde se estrenará además su nuevo largometraje, *Nieva en Benidorm*. Por otra parte, la actriz Charo López recibirá la Espiga de Honor del festival y tendrá lugar el IV Encuentro de mujeres cineastas, centrado en esta ocasión en la educación, y a través del que se pretende discutir sobre la presencia y el papel de las mujeres en la enseñanza del cine, en todos los ámbitos educativos.

Tendrá lugar además otro encuentro, esta vez entre los principales festivales españoles, que busca servir de debate en torno al futuro próximo de estos certámenes teniendo en cuenta la situación sanitaria actual, pero que introducirá también el tema del cine de autor en España y sus dificultades cada vez mayores de difusión y distribución.

La sección Tiempo de Historia, por su parte, promete abrir el debate (cuando no directamente la polémica) en torno a realidades históricas y políticas complejas de nuestro propio territorio. Destacarán aquí películas como *Bajo el silencio*, de Iñaki Arteta, sobre ETA; *Ángeles con espada*, de Javier Riuo, sobre la construcción del Valle de los Caídos; o *Palabras para un fin del mundo*, de Manuel Menchón, sobre la muerte de Miguel de Unamuno.

Además, y aprovechando la celebración de los 65 años del surgimiento del *Free Cinema* británico, con la aparición de su primer manifiesto en 1956 (que coincide precisamente con el año en el que se celebró la primera edición del certamen vallisoletano), la SEMINCI dedica su gran retrospectiva a este movimiento, sobre la que edita el libro monográfico *Free Cinema. Realismo y modernidad en el cine británico (1956-1973)*, editado por Carlos F. Heredero y Caimán Cuadernos de Cine. ▲

La pandemia de la COVID-19 que nos asola ha desempolvado el interés por una práctica laboral tan falsamente confortable como inquietante: el teletrabajo, en especial el de las mujeres. Los hogares de las teletrabajadoras se vuelven oficina, guardería de niños y ancianos y lugar de reposo del guerrero, a menudo parado y deprimido. Son falsos lugares de trabajo que pueden llegar a convertirse en un infierno psicótico. Buscando en nuestros baúles del tesoro del cine, hemos encontrado una obra que trata este tema con inusitada y creativa libertad de expresión. Nos referimos a la película *indie La asesina de la oficina* (*Office Killer*, 1997), dirigida por la artista y fotógrafa norteamericana Cindy Sherman, una de las creadoras de imágenes más potentes desde los años setenta. Sherman pertenece a la ola feminista del arte del cuerpo y del punto de vista femenino, como la pionera Judy Chicago, Orlan o Ana Mendieta, para quienes lo personal es político, y lo femenino un artefacto o un artificio impuesto a la mujer por la cultura dominante, un carnaval que hay que deconstruir, no perpetuar ciegamente.

La película, plenamente autoral y de apariencia narrativa, se inspira temáticamente en el cine sobre las vicisitudes del despido en el trabajo como *A Shock In the System* (Jan Egleson, 1990). Aunque se la considere por rutina un *psycho thriller*, no tiene nada que ver con el cine de género de los estudios. Su fotografía, de color restallante y saturado a lo Dario Argento, es característica de la obra artística de Sherman. Su estética, con alternancia de imagen nítida y borrosa, debe algo a *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren 1943). Su montaje, que rompe las reglas del cine clásico y produce una inusual fragmentación del espacio, confiere al relato una especial frialdad al dificultar la empatía y dejar fuera continuamente al espectador. *La asesina de la oficina* tiene cualidades visuales y conceptuales que la emparentan estrechamente con el resto de la obra de Sherman, que no siempre es comprendida por una ideología feminista. Es, sencillamente, otra mirada. La obra de la cineasta carece de una ideología de género propiamente dicha al estilo de Ana Mendieta. El suyo es puro arte al servicio de conceptos y emociones, no de un discurso estructurado. Se compone fundamentalmente de iconos femeninos grotescos (muñecas porno, viejas desnudas, payasas siniestras, mujeres maltratadas, belleza feía), para cuya construcción utiliza siempre su propio cuerpo como soporte, no en una elección narcisista, como la de Orlan, sino en una postura aún más radical. No 'yo soy mi cuerpo', sino 'yo soy mi disfraz'.

La protagonista del film, Dorine (Carol Kane), es lo que vulgarmente se llama una chica fea y rara. Tiene el reconocible toque caricaturesco de los personajes de Sherman, gracias al maquillaje y a la puesta en escena. Cargada con la muerte de un padre acosador y al cuidado de una madre discapacitada, se refugia en el trabajo adictivo en una revista ilustrada, en la que es correctora, donde reina un odio histórico e irracional entre las mujeres. En una revisión del personal, es trasladada de su puesto y recolocada como teletrabajadora en su domicilio con programas informáticos que no domina. Presa de una psicosis imparable, acabará llenando su sótano-oficina de cadáveres.

Así tiene en casa a todo su departamento, incluidos sus compañeros. *La asesina de la oficina* es una espléndida y fría paradoja, no exenta de humor *gore*, de toda una maestra de la creación de imágenes inquietantes y carnavalescas. ▲

Pilar Pedraza es profesora de Cine de Vanguardias en la Universidad de Valencia. Prestigiosa novelista y ensayista, ha publicado numerosos libros sobre cine.

MOSTRA DE VALENCIA. AVANCE DE PROGRAMACIÓN

Presente y pasado de Argelia

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

Si el año pasado la Mostra de Valencia centraba su mirada en la revolución de la mujer en el cine egipcio, este año, la nueva edición del festival –del 22 de octubre al 1 de noviembre– centra su mirada en la revolución en las calles de Argel que estalló en febrero de 2019 y que culminó con la abdicación del presidente Abdelaziz Buteflika. Un ciclo, titulado *Les batailles d'Algérie*, que hace un recorrido por el presente y el pasado convulso de una nación que ha sufrido en las pasadas décadas desde un golpe militar en 1992, que desembocó en una guerra civil, hasta unas manifestaciones –de carácter pacífico y difusión nacional, con participación significativa de mujeres y población joven– que entroncan con las celebraciones de 1962 para celebrar la independencia del país del dominio colonial francés. Un ciclo que servirá, en palabras de Eduardo Guillot, director artístico del festival, “para tomar el pulso a la situación actual en Argelia, a través de una serie de títulos de producción reciente que demuestran una vez más el compromiso de la Mostra con el cine de los países árabes”.

Entre dichos títulos, destacarían trabajos como *Nardjes A. A Day in the Life of an Algerian Protester*. Cinta presentada en la pasada Berlinale y cuyo estreno nacional se enmarcará en la Mostra. Un trabajo donde el cineasta Karim Aïnouz acompaña, a través de la cámara de su *smartphone*, a la activista Nardjes Asli en las manifestaciones por el Día Internacional de la Mujer del pasado 8 de marzo de 2019. Otra *première* nacional la encontramos en *Let Them All Go*, de la cineasta argelino-canadiense Sara Nacer. Un documento que se centra en los orígenes del movimiento de respuesta popular argelino, dando la palabra a sus propios protagonistas. La mirada femenina también se encuentra en la ópera prima de Sofía Djama, *Les Bienheureux*, sobre las consecuencias y los efectos de la guerra civil en la población argelina. Debe destacarse también la incorporación al ciclo de la obra más importante de la filmografía de Gillo Pontecorvo, *La batalla de Argel*, a partir de la versión restaurada de la misma: un documento fílmico sobre la guerra de Argelia y la posterior ruptura con la Francia colonial, que sirve para cerrar el círculo que se inició con dicha independencia y que ha culminado en las manifestaciones de los pasados meses.

Los conflictos bélicos y sociales se encuentran igualmente en algunos de los filmes de la Sección Oficial a competición. Una selección, de nuevo en palabras

de Eduardo Guillot, “de títulos de alto nivel, que abordan temas muy diversos y no dejarán indiferente a nadie”. A destacar el estreno en España del nuevo trabajo de Milcho Manchevski, *Willow*: tres historias interconectadas de mujeres que le sirve al cineasta para profundizar acerca del control de los cuerpos, la crianza y la adopción. Sin olvidar *Zana*, ópera prima dirigida por Antoneta Kastrati y galardonada con el Gran Premio del Jurado en Los Ángeles: una mirada diferente al conflicto de los Balcanes con toques de cine fantástico. En *Paysages d'automne* (un complemento perfecto para el ciclo argelino), el cineasta Merzak Allouache muestra, a partir de las formas del *thriller*, un demoledor retrato del país tras las primaveras árabes. Y la palestina *Between Heaven and Earth*, de la directora Najwa Najjar: una particular *road movie* galardonada con el premio al mejor guion en el Festival de El Cairo y preseleccionada por la Academia del Cine Europeo. La presencia nacional la representa *La viajante*, debut del cineasta canario Miguel A. Mejías, que ha sido relacionada con los trabajos de Víctor Erice, Theo Angelopoulos o del mexicano Carlos Reygadas.

Esta diversidad y multiculturalismo intrínseco al espíritu de la Mostra también se deja ver en los títulos seleccionados para su Sección Informativa. Un apartado donde destacan trabajos de realizadores valencianos como *Coses a fer abans de morir*, ópera prima de Miguel Llorens y Cristina Fernández, con ecos de *Los amigos de Peter*, de Kenneth Branagh; el documental *Camagroga*, de Alfonso Amador (estrenado mundialmente en el Festival de Sheffield), o la inédita en España *Happy Birthday*, de Cédric Kahn, protagonizada por Catherine Deneuve. ▲



Nardjes A. A Day in the Life of an Algerian Protester, de Karim Aïnouz

DAVID LYNCH THEATER

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

David Lynch Theater, el canal You Tube del artista homónimo –heredero espiritual de DavidLynch.com–, es un cajón de sastre y espejo de las múltiples facetas de su creador, que aúna en su interior informes metereológicos diarios de la ciudad de Los Ángeles; la extracción diaria de una bola numerada que hará las delicias de los amantes de la numerología y sobre todo, una ingente cantidad de trabajos audiovisuales de difícil acceso hasta el momento.

En primer lugar la inclusión íntegra de la miniserie *Rabbits*. Una *sitcom* perversa y diabólica, reintegrada como parte fundacional del *collage* que es *Inland Empire* y que hace uso de los rígidos códigos del género para deconstruirlos e invertirlos. A destacar también la trilogía conformada por *The Story of a Small Bug*, *Ball of Bees #1* y *The Spider and The Bee*. Tres trabajos aparentemente observacionales y naturalistas, que le sirven a Lynch para profundizar en la violencia primigenia de la naturaleza, ya vislumbrada en el prólogo con el que da inicio *Terciopelo Azul*. O *The Mystery of The Seeing Hand*, *The Adventures of Alan R.* y *The 3RS* que aluden al alfa y el omega de su obra audiovisual. El blanco y negro crispado, cercano a las atmósferas de *Cabeza borradora* y la simbología de *Twin Peaks The Return*, o la herencia formal y conceptual de *The Grandmother*. Sin olvidar los paisajes abstractos y las atmósferas sonoras de *I Have a Radio* –casi una escisión de sus trabajos discográficos– o *Scissors*, donde los habitantes del celuloide rompen la cuarta pared entre la pantalla de proyección y la sala cinematográfica en un juego de identidades escindidas que van desde *Carretera perdida* a *Inland Empire*, pasando por *Mulholland Drive* y *Twin Peaks*. ▲

EN MOVIMIENTO

JONATHAN ROSENBAUM

El ‘factor *tweef*’ de Werner Herzog



La primera vez que vi *Aguirre, la cólera de Dios*, que se desarrolla en el Perú del siglo XVI, lo que más me impresionó fue lo que Werner Herzog reveló de forma alegre y cínica sobre su rótulo de apertura, que dice: “Una gran expedición de aventureros españoles liderada por Pizarro parte de la sierra peruana a finales de 1560. El único documento que sobrevive de esta expedición perdida es el diario del monje Gaspar de Carvajal”. En el estreno en Cannes en 1973, Herzog admitió que esa era una absoluta mentira, inventada porque pensó que de lo contrario la gente no aceptaría la premisa del film.

Su *Family Romance, LLC* (2019) [en la foto] utiliza la misma argucia. La empresa real de Tokio sobre la que trata esta película se dedica a alquilar actores para que interpreten a familiares, amigos o empleados para individuos solitarios, como un padre divorciado que no ha visto a su hija de doce años desde que era muy pequeña, o un trabajador del tren bala que tiene que ser humillado por su jefe por arruinar un horario preciso de trenes. El film resultante ha sido descrito como mezcla de documental y ficción, pero salvo el fundador de la empresa, que se interpreta a sí mismo, toda la película es ficticia, guionizada por Herzog y filmada por él mismo con una cámara minúscula, con actores interpretando a todos los personajes. La mayor parte es inverosímil, pero si uno acepta sus distintos segmentos de forma metafórica, la cinta se convierte en un film-ensayo, no una ficción que deba ser fiel a la realidad o siquiera consistente.

Para Herzog, la cuestión principal no es la veracidad o falsedad de lo que muestra, sino la soledad de todos los participantes, lo cual ve como la característica esencial de la vida del siglo XXI. Y las redes sociales no reducen esta característica, sino que la ejemplifican. El cineasta comparte con Donald Trump lo que podría llamarse el ‘factor *tweef*’: la convicción de que mentir y decir la verdad son herramientas diferentes de igual valor al maquinar para conseguir que un público les preste atención. Es una posición de poder, porque se corresponde muy de cerca con las formas en que preferimos mentirnos a nosotros mismos. El negocio de *Family Romance* es una forma de prostitución no sexual que implica una cierta cantidad de fingimiento que también ocurre dentro de algunos matrimonios. Una amiga cineasta una vez se hizo prostituta mientras preparaba una película sobre prostitutas. Me dijo en aquel momento que a veces disfrutaba de su trabajo, de hacer felices a los hombres de aquel modo. En la medida en que la realidad es a menudo una cuestión de convenciones sociales, se podría decir incluso que los medios de comunicación (incluyendo la lectura que usted está haciendo de esta frase) son formas de realidad social, a pesar de la soledad que Herzog encuentra en ellos. Pero las transacciones sociales a menudo se producen por medio de símbolos e iconos (fotografías, estatuas, películas, críticas de cine) que se pueden confundir fácilmente con sus equivalentes de la vida real. ▲ Traducción: Juanma Ruiz

Jonathan Rosenbaum
colaborador de las más prestigiosas revistas especializadas de cine y columnista de *Cinema Scope* (www.cinema-scope.com), fue durante veinte años crítico de *Chicago Reader*

ERAN DIEZ (T1)

Del whodunit al slasher

ENRIC ALBERO

El cartel del Hotel Green Paradise, el enclave en el que se desarrolla esta nueva adaptación de *Diez negritos*, recuerda a aquel otro que daba la bienvenida al parque temático más rentable de la historia del cine, situado en la ficticia isla de Nublar y habitado por dinosaurios creados genéticamente: *Jurassic Park*. Si en la novela de Crichton y en el film homónimo de Steven Spielberg se modificaban las leyes de la naturaleza en aras del lucro turístico, esta revisión del clásico de Agatha Christie, que firman la pareja creativa formada por Bruno Dega y Jeanne Le Guillou, altera su ADN para, sin renunciar a la matriz *crime & mystery* del que procede, convertirse en una visita guiada por los tópicos del cine de terror (en el fondo, las dos responden a la lógica de un paseo por el zoológico, lo que varía es la temática).

Para asumir ese cambio de género, en esta miniserie de la cadena francesa M6 que Sundance TV emitirá a partir del 1 de octubre, los productores situaron al frente de la dirección a Pascal Laugier, realizador que junto a Alexandre Aja, Xavier Gens, Alexandre Bustillo y Julien Mary o David Moreau y Xavier Palud renovaron el cine de terror francés a principios del siglo XXI con títulos como *Alta tensión* (Aja, 2003), *Ellos* (Moreau & Palud, 2006), *Al interior* (Bustillo & Maury, 2007), *Frontière(s)* (Gens, 2007) o *Martyrs* (Laugier, 2008). Esa elección hace que en *Eran diez* el *slasher* le gane la partida al *whodunit* o, dicho de otro modo, que el horror se imponga al método deductivo. El interés de la enésima versión de la novela que la escritora británica publicó en 1939 radica, precisamente, en la voluntad manifiesta de alejarse de todos sus precedentes fílmicos o televisivos. Aunque la premisa argumental sea idéntica (un misterioso multimillonario invita a un *resort* situado en una isla privada a diez personas que no se conocen entre sí) su desarrollo se aparta de lo que se podría interpretar como una adaptación canónica.

El guion opta por una estructura apuntalada por sucesivos *flashbacks* que recuperan el pasado criminal de los invitados, condenados por un anfitrión que conoce tanto sus faltas como los hilos relacionales que existen entre todos ellos. Además, se muestra, aunque sea de manera elusiva, la figura del asesino, bien con esas apariciones que parecen fotogramas extraídos de *Sé lo que hicisteis el último verano* (Jim Gillespie, 1997), bien incluyendo tomas de la sala de vigilancia desde la que controla todo el complejo y envía mensajes a sus futuras víctimas (los guiños a *Saw* también son palpables). En este caso, importan menos los retorcimientos poco consistentes a los que los guionistas someten la trama original que ver cómo Laugier se entrega a fabricar pequeñas piezas de terror a pesar de la debilidad de algunos efectos especiales: la contraposición entre la serpiente creada por CGI que convierte *Anaconda* (Luis Llosa, 1997) en todo un logro técnico y la secuencia de montaje, con un ventilador como elemento central, que transmite el temor que siente Gilles Delfour (Guillaume de Tonquède), sirven como pauta para calibrar las irregularidades de la serie. El realizador galo recrea una atmósfera turbia, marcada por un decadente diseño de producción —ese hotel que empieza a mostrar evidentes síntomas de abandono, la naturaleza reocupando los espacios que le usurpó la mano del hombre— y brilla cuando esa ambientación trasciende su condición de decorado para enrarecer



el drama (ese pez que retumba en el cajón de la habitación de Nina (Matilda Lutz) o la inventiva que rodea algunos de los asesinatos).

No obstante, cabe señalar que el director de *Ghostland* (2018) se mueve en un perfil bajo que nada tiene que ver con el *splatter*, tan presente en su filmografía anterior. Aquí la mixtura de influencias va del Kevin Williamson de los inicios a la Blumhouse (imposible no pensar en la fallida *Fantasy Island*; Jeff Wadlow, 2020; viendo *Eran diez*), dos modos (o modelos) distintos de entender la renovación del género con un ojo puesto en las tradiciones: si en *Jurassic Park* la audiencia vibraba con cada nuevo ataque del T-Rex, aquí los amantes del género encontrarán cierto placer en el diseño de cada homicidio y no tanto en la resolución de aquel enigma que Agatha Christie nunca dejaba sin respuesta: ¿Quién es el asesino? ▲

SUNDANCE TV

Destacados
OCTUBRE 2020

PANORAMA IBEROAMÉRICA

Argentina, Brasil, Chile, Perú y México. Para conmemorar el 12 de octubre los sábados se emitirá una muestra de cine iberoamericano.

AZA. 13 — 20 NOV. 2020

ZINE BI

Bilboko Dokumentalen
eta Film Laburren
Nazioarteko Jaialdia

International Festival of
Documentary and Short Film
of Bilbao

Festival Internacional de
Cine Documental y Cortometraje
de Bilbao

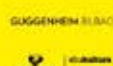
Babesleak / Sponsors / Patrocinadores



Bizkaia
Bizkaia
Euzko Legebiltzariaren
Euzko Legebiltzariaren



Laguntzaileak / Collaborators / Colaboradores



zinebi.eus #zinebi62

BÁSICOS FILMOTECA (VALENCIA)

¿Reescritura o copia?

JOSÉ ANTONIO HURTADO

En este *annus horribilis*, el ciclo Básicos Filmoteca, una programación especial sobre la historia del cine que ya cumple su decima edición, se ha visto alterado en su normal desarrollo. La última entrega de esta iniciativa de La Filmoteca del IVC, junto a la revista *Caimán Cuadernos de Cine* –que ahora retomamos y que se prolongará hasta enero de 2021– está dedicada al *remake*.

A través de una veintena de títulos de distintas épocas, cinematografías y géneros, el ciclo se propone dar cuenta de un fenómeno fecundo y recurrente de intertextualidad presente a lo largo de la historia del cine, siempre atravesada por una continua reelaboración de los mismos temas e historias. Los *remakes* (este término inglés, específicamente cinematográfico, significa, traducido literalmente, 'volver a hacer algo') los podemos entender como aquellas películas que mantienen con otras relaciones de identidad tanto a nivel argumental o temático como en lo que concierne a las propias imágenes. Este concepto, que no deja de ser amplio y difuso, incluye desde el estricto *remake*, donde se toma como referente un film previo, haciendo lo que no es sino nueva versión del mismo (*La mujer pantera* y *El beso de la pantera*),

hasta las diferentes adaptaciones cinematográficas que solo tienen en común la obra literaria que adaptan (*Luna nueva* y *Primera plana*, que son en realidad sendas adaptaciones de la obra teatral *The Front Page*, de la cual existen otras dos versiones filmicas).

El *remake* implica, por tanto, un gran número de operaciones y las razones para abordarlo son variadas: desde volver a explotar el éxito comercial de un film, adaptándolo a la exigencias y gustos del momento, hasta realizar una nueva y actualizada lectura de una obra literaria o personaje, pasando por el trasvase entre géneros (una curiosa operación que ha dado fértiles resultados en el cine americano) o la revisión que hace un director sobre su propia obra, ya sea –en este último caso– para dar un nuevo punto de vista o para incorporar lo que antes no le fue permitido por la censura. Un ejemplo paradigmático de esto último lo representa Hitchcock, del cual se incluyen en el ciclo sus dos versiones de *El hombre que sabía demasiado*, una de la época inglesa y la otra de la norteamericana. También el '*autoremake*' está presente con Sebastián Lelio, que volvió a llevar a la pantalla en 2018 la historia de *Gloria* en lo que es la nueva versión norteamericana de su precedente film

EL REMAKE.
ECOS Y RETORNOS

Hasta enero de 2021

▶ Octubre 2020

GLORIA. Sebastián Lelio 2013

GLORIA BELL. Sebastián Lelio 2018

▶ Noviembre 2020

EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO.

Alfred Hitchcock. 1934

EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO.

Alfred Hitchcock. 1956

IMITACIÓN DE LA VIDA. John M. Stahl. 1934

IMITACIÓN A LA VIDA. Douglas Sirk. 1959

▶ Diciembre 2020

LOS SIETE SAMURÁIS. Akira Kurosawa. 1954

LOS SIETE MAGNÍFICOS. John Sturges. 1960

NOSFERATU. F. W. Murnau. 1922

NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE.

Werner Herzog. 1978

▶ Enero 2021

LUNA NUEVA. Howard Hawks. 1940

PRIMERA PLANA. Billy Wilder. 1974

chileno, que data de cinco años antes (y que será la proyección de este mes).

El ciclo incluye películas mudas con su correspondiente versión sonora (el *Nosferatu* de Murnau y la particular relectura que desde la modernidad efectúa Herzog); clásicas y contemporáneas; filmes de Hollywood (habitado a 'copiarse' a sí mismo), además de europeos o japoneses; filmes de distintas procedencias que a veces dialogan entre sí en un proceso de mestizaje, como es el caso de *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa) y *Los siete magníficos* (John Sturges), o *La bestia humana* (Jean Renoir) y *Deseos humanos* (Fritz Lang), que desde sus diferentes ópticas (la primera más fiel al original y más naturalista; la segunda más ajustada a los códigos del *noir* americano), suponen dos magníficas propuestas con la novela de Émile Zola como referente. Los títulos seleccionados son una prueba fehaciente de que la problemática del *remake* no se reduce a una comparación, muchas veces peyorativa, entre el original y su copia, lo cual supondría limitarnos al problema de la repetición. Su condición no debe interferir en la valoración que se haga sobre la intrínseca calidad de un film, como así lo podemos comprobar dentro del ciclo, por poner un ejemplo, con las dos relevantes versiones de *Imitation of Life*. ▲

BÁSICOS FILMOTECA EL REMAKE

Edificio Rialto. Plaza del Ayuntamiento, 17. Valencia



15 de octubre; 18,00 h.

Gloria. (Sebastián Lelio, 2013)

Presentada por Ramón Alfonso



16 de octubre; 18,00 h.

Gloria Bell. (Sebastián Lelio, 2018)



65

**Semana Internacional
de Cine** de Valladolid
24-31 octubre de 2020

VIII MUESTRA 'ELLAS SON CINE'

Mujeres en el cine africano

CAIMÁN CDC

*The White Line*, de Desiree Kahikopo

Entre el 20 y el 24 de octubre, la Sala Berlanga de Madrid acogerá la octava edición de la muestra 'Ellas son cine', impulsada por la Fundación Mujeres por África y comisariada por Guadalupe Arensburg. Una vez más, una selección de trabajos de distintas cineastas servirá para poner el acento sobre la labor de la mujer tras la cámara en las cinematografías africanas. Serán un total de cinco largometrajes realizados entre 2018 y 2019 por otras tantas directoras.

Algunos de ellos han contado con reciente estreno en salas en nuestro país; es el caso de *Papicha*, de Mounia Meddour, coproducción francoargelina sobre una joven universitaria de Argelia que trata de mantener una vida normal mientras la guerra civil transforma inevitablemente el país. También en salas comerciales ha podido verse *Un diván en Túnez*, primer largometraje de Manele Labidi, que el pasado año se alzó con el Premio del Público en la 76ª Mostra de Venecia. El film narra la pequeña odisea (burocrática y personal) de una mujer que trata de abrir su consulta de psicoanálisis en Túnez tras la Primavera Árabe. En *Adam*, la cineasta marroquí Maryam Touzani se pone por primera vez tras la cámara después de coescribir y protagonizar en 2017 *Razzia*, de Nabil Ayouch.

En su debut como directora (de nuevo coguionizado con Ayouch), Touzani apuesta por una historia de mujeres en la Medina de Casablanca que encontró su hueco en la sección Un Certain Regard del último Festival de Cannes.

Junto a estas tres propuestas, procedentes de la cornisa septentrional de África, también formarán parte otras dos originadas en las regiones australes del continente. Por un lado, *The White Line*, de la namibia Desiree Kahikopo, que se acerca a los primeros años del *apartheid* en África del Sudoeste a través de la historia de amor entre una criada negra y un oficial de policía blanco. Por su lado, la directora sudafricana de etnia zulú Noshipho Dumisa ofrece su particular variación sobre *La ventana indiscreta* de Hitchcock (trasplantada para la ocasión a Ciudad del Cabo) en *Nommer 37*, un *thriller* con el que ganó el premio a Mejor Director en el Fantasia International Film Festival de Montreal en 2018.

En suma, una selección de obras que permite no solo acercarse a distintas cinematografías, culturas y sociedades del continente africano, sino también constatar que las mujeres se abren camino, a pesar de las dificultades, en una industria donde a pesar de ser aún minoría comienzan a reclamar su propio espacio y sus propias maneras de observar el mundo. ▲

NEW SPANISH DIRECTORS

El colectivo CinemaAttic, afincado en Edimburgo, cumple diez años promocionando el 'otro cine español' en Reino Unido y anuncia, para celebrarlo, New Spanish Directors, una serie de retrospectivas para las que cuentan con el apoyo de Acción Cultural Española y del Instituto Cervantes de Londres. Se trata de programar distintos 'focos' a través de los cuales se recuperarán los primeros cortometrajes de una serie de cineastas españoles sobre los que se apuesta que serán los grandes directores españoles del mañana. Jóvenes promesas como Pedro Collantes, David Pantaleón, Nuria Gimenez Lorang o Pilar Palomero que protagonizarán las primeras retrospectivas.

De este modo, el programa arranca con un foco dedicado a la obra del director madrileño Pedro Collantes, que estrenó su primera película, *El Arte de volver*, en el Festival de Venecia y del que podrán verse sus trabajos *Serori* (2015) o *Ato San Nen* (2019). Y continuará con el multipremiado realizador canario David Pantaleón, cuyo primer largometraje, *Hombres de leche*, se espera ya en el circuito de festivales que arranca esta temporada. Además los directores viajarán a Edimburgo, Glasgow y Dundee donde están previstas varias proyecciones y encuentros con ellos. Todas las actividades tendrán un carácter híbrido y podrán ser vistas *online* desde cualquier parte del mundo en unos casos, y restringidas a Reino Unido en otros. **Caimán Cdc.** ▲

*Serori* (Pedro Collantes)

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



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

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

902 360 940 | 91 640 46 84

triodos.es

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

Publicidad

LA IMAGINATIVA GESTIÓN DE LOS EFECTOS DE LA PANDEMIA, UNA PROGRAMACIÓN DIFERENTE Y UN PALMARÉS AJUSTADO CONVIRTIERON LA SECCIÓN OFICIAL DE SAN SEBASTIÁN EN UNA DE LAS MÁS ATRACTIVAS, POR SORPRENDENTE, DE LOS ÚLTIMOS AÑOS.



Beginning (Dea Kulumbegashvili): Mejor Película, Dirección, Actriz y Guión

EL AÑO DE LAS SORPRESAS

CARLOS LOSILLA

Se podría hablar de esta edición del Festival de San Sebastián sin referirse en ningún momento a la pandemia que la condicionó...? Y no me refiero a las medidas profilácticas adoptadas por el certamen, ni al protocolo sanitario que debía seguirse para acceder a cada una de las sesiones. Primero, se trataría de comprobar en qué medida la cancelación de otros festivales y las anomalías que todavía persisten en los modos de distribución y consumo de las imágenes han afectado a la programación. Segundo, desde el lado opuesto, habría que observar minuciosamente la manera en que un estado de ánimo colectivo es capaz de influir en nuestra percepción de las películas. Dicho de otro modo, ¿hubiera sido lo mismo ver los últimos trabajos de Naomi Kawase y François Ozon, Sharunas Bartas y Antonio Méndez Esparza, todos ellos presentes en la sección oficial, en condiciones parecidas a las de la ‘vieja normalidad’?

El estado de ánimo, por supuesto, era el que corresponde a la situación de duelo que describió Freud. Hemos perdido algo, seguramente para siempre, y en esa pérdida debe incluirse el cine tal como lo conocimos. ¿Tantos años especulando con

su ‘muerte’ o ‘desaparición’ para, al final, tener que reconocerla así, de repente! Por supuesto, esa muerte conllevará una resurrección, otra más, y la industria, y el comercio, seguirán adelante de una u otra manera. Pero permítanme que me ponga solemne: ¿qué ocurrirá con el ‘arte del cine’, por llamarlo de algún modo y para que nos entendamos? En San Sebastián se ha experimentado la sensación de estar viviendo un final de etapa, quizá de trayecto, que seguramente se hubiera mostrado de idéntica manera de no haber existido la COVID-19, pero que en este festival, en este momento, se hizo asombrosamente visible. Y lo hizo, en gran parte, por una selección de títulos a competición que intentaba dar cuenta de lo que estaba jugándose en este encuentro que, tras Málaga y Venecia, era de los primeros en atreverse a poner las cartas sobre la mesa.

Por ello resultaba especialmente chocante ver tres series, tres, en la sección oficial, por mucho que no compitieran. Sobre todo porque el resto de la selección, la que sí iba a concurso, defendía una idea del cine muy distinta. Incluso *Supernova*, de Harry McQueen, y *Wuhai*, de Zhou Ziyang, en mi opinión las menos distinguidas, pretendían adherirse a ese sentimiento general, cada una a su modo y en extremos →

opuestos. *Supernova* es cine viejo, viejísimo, lo cual no quiere decir que en su momento resultara atractivo. Ni siquiera entonces lo fue, pues nunca tuvo nada que decir. Sin embargo, por lo visto en esta película, su supervivencia está asegurada: un protagonista aquejado de una enfermedad incurable como excusa para celebrar a la vez la vida y nuestra libertad de elección frente a ella. No hay conflictos, porque todo queda subsumido en un estilo confortable. No hay tensión alguna, de manera que el dolor se reduce a un gesto elegante, a un continuo disimulo que confunde el pudor con la hipocresía. Todo lo contrario de *Wuhai*, película disparatada y excéntrica, desatada y excesiva, que intenta poner en la picota el nuevo capitalismo chino a través de peripecias altamente inverosímiles de las que Zhou, el director, pierde el control con excesiva asiduidad. Pese a eso, decía, hasta estas dos películas se situaban claramente en el espacio del cine. Y de un cierto cine que no será precisamente el que desaparezca, pues seguirá vendiendo y traficando con nuestras emociones.

TERRITORIOS EN EXTINCIÓN

En el otro extremo, *Beginning*, de la joven debutante georgiana Dea Kulumbegashvili, se movía en un territorio en trance de desaparición, ese que la pandemia puede que borre definitivamente del mapa general. Planos de varios minutos de duración, protagonismo del fuera de campo, narración elíptica y desconcertante, todo ello para contar la historia de un país, de una cultura, a través de la peripecia de una mujer asediada y humillada que accede a un cierto conocimiento cuando ya es demasiado tarde. ¿Qué hacer ahora con una película como esta, más allá de convertirla en tema de debate durante el festival o de distinguirla con cuatro Conchas, como así fue (Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Actriz, Mejor Guion), por una vez totalmente justas? Quizá de ahí la estupefacción, el alborozo o la ira que despertó a partes iguales el apasionante film de Kulumbegashvili, que huye de la perfección y del buen acabado como de la peste. Y resulta curioso que fuera Thomas Vinterberg, antiguo abanderado del estilo Dogma, quien entregara la película más pulcra y calculada, un artefacto titulado *Druk* (Mejor Actor, a los cuatro protagonistas) y cuidadosamente diseñado para agitar conciencias, en su caso acerca de la hipocresía social reinante en su país, con la excusa del consumo de alcohol en el seno –atención– de las clases acomodadas. De hecho, *Druk* no está tan lejos de *Supernova*, pues también aplica una espesa capa de pintura plástica a la miseria humana y la deja secar para que todo reluzca.

Es curioso que algunas innovaciones o modas de hace unas décadas se hayan convertido en lenguaje estándar y de baja intensidad. En San Sebastián fue el caso, también, de una cierta manera de abordar el documental, de dos modos en apariencia tan distintos como los practicados por Antonio Méndez Esparza en *Courtroom 3H* y Julien Temple en *Crock of Gold: A Few Rounds with Shane McGowan* (Premio Especial del jurado). El primero observa, el segundo reconstruye. Méndez Esparza se acerca a un juzgado de familia estadounidense para analizar las diferencias de clase sometidas a la lente de au-



In the Dusk (Sharunas Bartas)



Passion Simple (Danielle Arbid)

mento de ciertos mecanismos del poder instituido. Temple, por su parte, pone al borrascoso líder de The Pogues frente a su cámara y pretende convertirlo en una leyenda, otra más, de la cara más maldita del *rock*. En el fondo, ambos hablan de lo mismo, eligen temas importantes para demostrar su incapacidad a la hora de hacer algo personal con ellos. Pienso en la nimiedad de estas posturas ante la abrumadora realidad de la pandemia, otra perspectiva desde la que el festival ha podido verse con otros ojos. Y deduzco que quizá estas partidas de póker entre realidad y verosimilitud se sigan jugando, pues nada ponen en cuestión, y mucho menos el modo en que se nos presenta una cierta verdad. Parece que ni Esparza ni Temple sean capaces de ver y mostrar los matices, las aristas, la cara y la cruz de los asuntos o personajes que tratan. Y así puede que este tipo de ‘no ficción’ sea el adecuado para los tiempos que corren: no nos acerquemos mucho a las cosas o nos contagiaremos de su complejidad.

Hablando de complejidad, hay que añadir que el festival encaró su programación oficial proponiendo un par de estrategias que hurgaron en algunas de las cuestiones más intrigantes del cine contemporáneo. La primera consistió en recurrir a cineastas veteranos para observarlos de cerca en su situación actual, quizá no tan pletórica como en sus mejores tiempos pero sin duda apasionante por problemática. La segunda presentó en sociedad a unos cuantos directores y directoras jóvenes que expusieron sus dudas ante la situación actual en lo que se refiere a las formas, los estilos y los tipos de puesta en escena.





Any Crybabies Around? (Takuma Sato)

Tanto Sharunas Bartas como Naomi Kawase hace ya tiempo que dejaron atrás sus mejores momentos. Y, sin embargo, la aparición a concurso en San Sebastián de sus últimas películas ha conseguido reavivar la llama del interés por sus filmografías. En *In the Dusk*, Bartas demuestra que su tradicional estética de la dispersión, en apariencia vagabunda y deshilachada, puede sobrevivir incluso en una trama tan cerrada como esta, en torno a la situación de Lituania en 1948 y el enfrentamiento entre soviéticos y partisanos. En *True Mothers*, Kawase informa de que aún está a tiempo de superar su pavorosa tendencia hacia la simplificación *new age* mediante el poderoso retrato de una adolescente frágil, en proceso de formación a través de su contacto con los misterios del mundo, por mucho que ese itinerario vital se vea oscurecido por unas cuantas tramas paralelas más bien inútiles. Ambos, Bartas y Kawase, son ya supervivientes de otra época del cine. Y sin embargo eso se convierte, en su caso, en una posibilidad de renovación. ¿Hubiéramos sabido encontrar estos pliegues, más bien ocultos e intermitentes, en otro año que no fuera este? ¿Los hubiéramos querido buscar con tanto ahínco incluso en una película tan

caótica y enrevesada como *Verano del 85*, la última que ha dirigido François Ozon? [véase crítica en pág. 76].

Es más, ¿los hubiéramos detectado en películas tan quebradizas, y tan diferentes entre sí, como las de Danielle Arbid, Eduardo Crespo o Takuma Sato? *Passion Simple*, la de Arbid, puede parecer una esquemática historia de pasión y sexo hasta que comprobamos que se trata, por el contrario, de la crónica de una adicción amorosa contada en parte desde la cabeza de la protagonista, en parte desde un exterior distante y desolado, sin agarradero alguno, si exceptuamos la singular ‘novela’ de Annie Ernaux en la que se basa. En *Nosotros nunca moriremos*, Crespo contempla la Argentina profunda como el lugar en el que se revelan los misterios de la vida y de la muerte, todo ello a través de unos cuantos personajes melancólicos y dubitativos que buscan no se sabe muy bien qué. Y Sato, en *Any Crybabies Around?* (Mejor Fotografía), se lanza al vacío mediante un cuento cruel, un aprendizaje a la inversa, que conduce a su personaje a una marginalidad, existencial y social, quizá tan inconscientemente deseada que finalmente se acaba produciendo. Son películas heridas en su estructura y desarrollo, pero también en su mirada, lo que les otorga especial intensidad, como si surgieran de unas profundidades ignotas, las mismas a las que nosotros nos hemos visto abocados en estos últimos tiempos y que quizá por eso reconocemos. *Akelarre*, de Pablo Agüero, intenta también transitar esos caminos extraviándose en el intento [véase crítica en pág 62].

Hemos visto, pues, una de las mejores secciones oficiales del certamen en los últimos años, muy por encima de algunas celebradas en condiciones ‘normales’. Para justificar esta sorpresa, podríamos hablar de circuitos de festivales, de las perturbaciones que la pandemia ha provocado en ellos o incluso de un cambio de rumbo en la programación obligado por las circunstancias. Pero nada de ello haría justicia a la selección finalmente vista, pues se trata más bien de una ligera variación en la perspectiva escogida, en el punto de vista, en la distancia a la que se ha situado el equipo de programación. Más allá de las películas y de sus responsables, más allá de buscar hilos conductores o estados de la cuestión, se ha intentado localizar tonos, atmósferas, texturas, resquicios que finalmente acabarían construyendo un espacio común en el que las películas pudieran encontrarse y dialogar incluso más allá de sí mismas, hablar de lo que tampoco nosotros podemos dejar de hablar. Y hacerlo de un modo que tuviera que ver estrictamente con el estado del cine, con una situación que permitiera ver el triunfo de *Beginning* como una especie de victoria pírrica frente al avance imparable de HBO o Movistar. Eso ya se podía hacer antes de la pandemia, el panorama ya estaba dibujado. Solo faltaba que alguien nos diera las herramientas necesarias para verlo y apreciarlo. Pues, al fin y al cabo, los festivales están para eso, sobre todo en estos tiempos oscuros. ▲

PALMARÉS

CONCHA DE ORO A LA MEJOR PELÍCULA

Beginning, de Dea Kulumbegashvili

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

Crock of Gold: A Few Rounds with Shane McGowan, de Julien Temple

CONCHA DE PLATA A LA MEJOR DIRECCIÓN

Dea Kulumbegashvili, por *Beginning*

CONCHA DE PLATA A LA MEJOR ACTRIZ

la Sukhitashvili, por *Beginning*

CONCHA DE PLATA AL MEJOR ACTOR

Mads Mikkelsen, Thomas Bo Larsen, Magnus Millang y Lars Ranthe, por *Druk*

MEJOR GUION

Dea Kulumbegashvili, Rati Oneli, por *Beginning*

MEJOR FOTOGRAFÍA

Yuta Tsukinaga, por *Any Crybabies Around?*



CONSULTA LAS CRÍTICAS DE TODAS LAS PELÍCULAS EN
www.caimanediciones.es

Ellas

SON

cine

8

Nosipho

Manele

Maryam

Desiree

Mounia

**Por octavo año consecutivo,
la Fundación Mujeres por África celebra
su ciclo de películas de directoras africanas.**

20 a 24 de octubre de 2020



Sala Berlanga

Madrid | 19.30h



FUNDACIÓN
MUJERES POR ÁFRICA

mujeresporafrica.es

UNA EDICIÓN PARA RECORDAR

DESAFÍOS DE UN FESTIVAL

CARLOS F. HEREDERO



Beginning (Dea Kulumbegashvili)

Había un reto prioritario, un desafío mayúsculo: celebrar el mayor festival de cine en España en medio de un pandemia agresiva (cuya curva epidemiológica sigue creciendo día tras día, incomprensiblemente descontrolada) en condiciones de seguridad y garantizando todos los protocolos necesarios para la protección de la salud. Los festivales de Málaga y de Venecia habían abierto camino de manera valiente y satisfactoria pocas semanas antes, pero todas las incógnitas estaban en el aire hasta un minuto antes de la inauguración de Donosti.

El admirable y gigantesco esfuerzo del festival en el terreno logístico, organizativo y conceptual, dio sus frutos. Las proyecciones se pudieron llevar a cabo con razonables medidas de seguridad; todo lo que no podía ser presencial, se hizo *online*; el *glamour* quedó velado por la obligada ausencia de multitudes; el ambiente social y profesional se vio inevitablemente reducido, y tanto los invitados como los profesionales y la prensa respetaron cívicamente las restricciones establecidas, con la única salvedad de un lamentable incidente provocado por la indecencia completamente descerebrada de un cretino insolidario con nombre propio, Eugene Green (justamente expulsado del festival), que salió de allí insultando al certamen y, de paso, a España como país. Le faltó culpar a Bill Gates de la pandemia (¿cuánto daño hace el ego infatuado de ciertos artistas pagados de sí mismos!).

Hasta ahí, todo bien. O mejor que bien, dadas las circunstancias. Pero todavía quedaba otro desafío inesperado, aunque este –por tratarse de un impulso creativo– no debería ser tan inesperado, sino perfectamente esperable, pues un festival de cine sirve, entre otras cosas, para sacar a la luz los destellos de audacia, los verdaderos desafíos que –desde el comienzo de los tiempos– hacen avanzar el arte en todas sus manifestaciones. Un desafío que llegó con la proyección de *Beginning*, la sorprendente ópera prima georgiana de la jovencísima cineasta Dea Kulumbegashvili, algunas de cuyas imágenes “*deben contarse desde ahora mismo*”, según Carlos Losilla, “*entre los grandes logros del cine de este siglo, seguramente tan proceloso e inquietante como la propia película, sin duda única incluso en su especie*”.

Desafío refrendado por un jurado que no dudó en entregar al film la Concha de Oro, el Premio a la Mejor Dirección, a la Mejor Actriz y al Mejor Guion, en una decisión muy poco habitual (por la concentración de galardones), pero de enorme valentía en su apuesta por un cine que se atreve a desafiar abiertamente las convenciones más tradicionales y las expectativas más perezosas.

Excepción sobre excepción (un festival forzosamente excepcional culminado con un palmarés excepcional), desafío sobre desafío (un certamen que se enfrentaba a lo desconocido aupado por una película que rompe con lo conocido), San Sebastián 2020 ha conseguido lo impensable: en un año para olvidar, su 68ª edición será para recordar, porque señala y alumbraba un camino que pocos jurados y festivales se atreven habitualmente a transitar con tanta decisión y de forma

LA 68ª EDICIÓN DEL FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN SERÁ PARA RECORDAR, DADA SU APUESTA DECIDIDA Y ARRIESGADA POR UN CINE VALIENTE, ROMPEDOR Y RADICAL, HIJO DE UNA BÚSQUEDA PERSONAL A DESPECHO DE VIEJAS CONVENCIONES O SERVIDUMBRES

tan arriesgada: la apuesta por un cine valiente, rompedor y radical, hijo de una búsqueda personal a despecho de viejas convenciones o servidumbres. Y si ese es el camino por el que transita la creación artística más valiente hoy en día, a la crítica le toca enfrentarse a ella con respeto y con distancia a la vez, sin rendir sus armas analíticas, pero con humildad y curiosidad. Es el estimulante desafío (otro más) que nos ha planteado este año la obligada cita donostiarra. ▲

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

CONDEDUQUE

TEMPORADA 20/21

CINE

MÚSICA

ARTES ESCÉNICAS

PENSAMIENTO Y DEBATE

PALABRA

MEDIACIÓN

ARTE





A Metamorfose dos Pássaros (Catarina Vasconcelos): Premio Zabaltegi-Tabakalera

ZABALTEGI

EL ARTE DE CONTEMPLAR

CRISTINA APARICIO

Como en años anteriores, la heterodoxa sección Zabaltegi reunió algunos de los títulos más inclasificables del certamen donostiarra en una selección que ha destacado, sobre todo, por la presencia de títulos que proponían una profunda reflexión acerca del propio ejercicio cinematográfico. Experimentar con el lenguaje filmico como plasmación de un proceso de introspección personal ha sido una tendencia que, desde posturas muy libres y dispares, convirtió la sección en un hermoso laboratorio de la ficción. *A Metamorfose dos Pássaros* de Catarina Vasconcelos, ganadora del Premio Zabaltegi-Tabakalera, se enmarca en este terreno de la experimentación y compone un hermoso catálogo de imágenes con las que hacer frente a la pérdida y, sobre todo, a una ausencia que invade todos los recuerdos posteriores. La cinta de Vasconcelos encuentra así una vinculación directa con *La Correspondencia* de Carla Simón y Dominga Sotomayor, un intercambio audiovisual entre las dos cineastas con el que elaboran un personalísimo tratado sobre la intimidad y la creación. La película ostenta una doble función: por un lado, confrontar dos estilos muy distintos con los que dar forma a

sendas colecciones de materiales de archivo familiares que configuran sus biografías; por otra parte, narrar las preocupaciones actuales de cada una de ellas, que derivan de dos realidades muy alejadas geográficamente.

Continuaron esa exploración del lenguaje filmico varios híbridos entre ficción y documental cuyo claro compromiso con el realismo no les impide portar las señas de identidad de sus creadores. Este es el caso del cortometraje de Laida Lertxundi *Autoficción*, una incursión en la América de Trump que retrata el desamparo y la vulnerabilidad de los cuerpos a partir de *performances* donde mujeres inmóviles son arrastradas por el suelo y tratadas como mercancías. Completan el relato las imágenes de manifestaciones ciudadanas y el testimonio de varias mujeres que, en un espacio de apertura y confianza, comparten distintas experiencias que gravitan alrededor de la relación que mantienen con su propio cuerpo. En esta misma línea de denuncia, *Los conductos*, de Camilo Restrepo (una cinta que peca de desmesurado esteticismo y ambigüedad formal), representa el lado más cruento y conflictivo de la sociedad colombiana a partir de la biografía de Luis Felipe Lozano 'Pinky', un joven de Medellín que se interpreta a sí mismo en la ficción. Ya sea por coherencia con el relato o por una vocación realista, esta decisión refuerza la representación de este individuo perturbado cuyo rostro ocupa casi la totalidad de los encuadres.

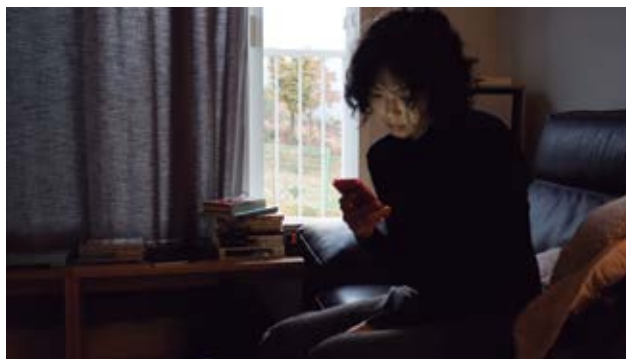


Pero quizá el film más sorprendente de cuantos se dedicaron a explorar la forma cinematográfica sea la pieza de Peter Strickland *Cold Meridian*, una reivindicación del sonido como fuerza expresiva y de representación. En tan solo seis minutos de metraje, Strickland consigue elaborar un inteligente ensayo que vincula la imagen fílmica y la imagen digital de Internet como partes de un mismo relato que equipara al espectador con un autómatas devorador de imágenes. En una línea parecida aunque con una propuesta menos radical, la ópera prima de Marta Sousa, *Simon Chama*, transita por dos formatos distintos de imagen para representar dos tiempos diferentes. Así, el entorno familiar y el impacto que este tiene sobre su protagonista proviene de aquellas imágenes que simulan ser vídeos caseros donde la cámara ocupa el lugar de un testigo presencial de sus recuerdos, mientras que el resto del metraje queda en un formato menos constreñido, que a pesar de ello restringe los elementos que rodean al adolescente. Rodada a lo largo de un período de cinco años, los cambios físicos de sus personajes quedan retratados en pantalla como una contundente prueba del imparable devenir del tiempo. Y precisamente el tiempo es, en definitiva, el valor indiscutible de *Days*, la cinta del veterano Tsai Ming-liang, que hace del estatismo un elocuente principio narrativo. La contemplación es la acción fundamental en este elogio de la lentitud que renuncia a toda épica en favor de la fuerza estética en la composición de sus encuadres. Todo ello como mecanismo para trascender lo cotidiano, lo mundano del espacio que habitan unos personajes que utilizan el cuerpo –y no los diálogos– como medio de expresión emocional.

Otros títulos, sin embargo, abordaron la cuestión cinematográfica ‘desde dentro’, creando metaficciones que se sirven de las posibilidades del lenguaje fílmico para dar forma a sus relatos. Así, el ilusionismo es la piedra angular de *Un efecto óptico*, la cinta con la que Juan Cavestany (cineasta del desconcierto y la incomodidad) rompe definitivamente la lógica interna de una narración atrapada en un bucle infinito e imposible. La manipulación espaciotemporal en la que se ven inmersos sus protagonistas hace que la linealidad cronológica no tenga cabida (o al menos relevancia) en una película que, en realidad, centra todos sus esfuerzos en desvelar los trucajes del cine. En un tono similar al de Cavestany, aunque muy



Days (Tsai Ming-liang)



The Woman Who Ran (Hong Sangsoo): Mención Especial

distinto en su dimensión teatral, Nicolás Pereda ofreció uno de los trabajos más sugerentes de toda la sección. *Fauna*, que puede entenderse como un elogio de la profesión de actor, es a su vez una ficción que, estructurada en dos mitades, transita dos niveles de realidad que convergen en el último plano. Hay algo de lúdico en la austeridad de sus formas, y en su ausencia de ambición estética, que favorece un tono ligero e incluso cómico.

La comicidad también predomina en el cortometraje *Ya no duermo*, de Marina Palacio, quien hace de la génesis de un proyecto (la filmación de una película casera de vampiros) el argumento de su docuficción. Como en *Fauna*, una ruptura de los códigos iniciales da paso a una segunda parte de imágenes oníricas y un proceso de abstracción. Mucho más conmovedora resulta la película de Adilkhan Yezhanov *Yellow Cat*, que sin forzar los parámetros del absurdo (aunque sintiéndose muy cómoda en ellos) ofrece una narración repleta de referentes cinéfilos que culmina en una emotiva secuencia que alude al poder sanador del cine. La escena en cuestión, casi al final de la cinta, recurre a una minimalista puesta en escena que hace visible el anhelo por estar en una sala de cine.

Pero sin duda es *The Woman Who Ran*, la cinta de Hong Sangsoo que le valió una Mención Especial en el certamen, la obra que mejor retrata este efecto terapéutico que el cine puede tener en sus espectadores, algo que el coreano filma de manera literal: una sala de cine es la última parada del recorrido de Gamhee (Kim Min-hee) tras visitar a varias amigas. Este espacio, tan habitual en el cine de Sangsoo, es a la vez incompatible con las actividades habituales de sus personajes: aquí no se puede dialogar, ni pasear plácidamente, ni compartir una agradable comida o beber *soju*. Y sin embargo, la sala cinematográfica es un espacio privilegiado en el universo del cineasta: un punto de encuentro entre el personaje y la imagen fílmica que culmina en una revelación emocional.

Este es, por tanto, un cine de la sencillez, humilde, pero que, en el fondo, persigue una descomunal ambición: hacer de la contemplación un acto necesario para equilibrar la mente humana. Un acto que, como vino a confirmar la selección de títulos de Zabaltegi, encuentra múltiples formas de ser filmado, que se representa desde múltiples subjetividades y que, en definitiva, expresa la esencia misma del cine. ▲



16 Printemps (Suzanne Lindon)

NEW DIRECTORS INICIOS

JAIME PENA

Si la función de New Directors es descubrir nuevos talentos (y en San Sebastián se han descubierto muchos más nombres esenciales del cine contemporáneo de lo que pudiera parecer), la edición de 2020 ha quedado un tanto eclipsada por la revelación absoluta de la Concha de Oro otorgada a *Beginning*. Nada hay en la ópera prima de la georgiana Dea Kulumbegashvili de la fragilidad e inseguridades de muchas de las primeras películas que se pueden ver en San Sebastián o en cualquier otro festival (Rotterdam, Berlín, Locarno, etc). Ocurre también, en una escala menor, con *Wuhai*, del chino Zhou Ziyang, una segunda película cuya estilización genérica y recursos de producción la alejan del nivel medio dominante en New Directors.

En cualquier caso, los descubrimientos propios de la sección también existieron en este 2020, empezando por otro cineasta chino, Dong Xingyi, este un absoluto debutante cuya película, *Slow Singing*, resulta un extraño híbrido de ficción y documental, en el sentido de que Dong se sirve de un personaje recién salido de la cárcel, Junsheng, que vuelve a su pueblo para proponer un retrato colectivo y naturalista de la villa natal del director a través de prolongados *travellings* que van penetrando en ese espacio documental. En una entrevista con *Variety*, Dong aludía al concepto del *jet lag*, ya que se produce un desfase entre el tiempo del expresidiario y el del resto de

sus familiares y viejos amigos, como si los años pasados en la cárcel no hubiesen transcurrido. Hay un dominio en la puesta en escena y un rigor en sus encuadres dominados por el plano general y la cámara en movimiento que parecen anunciar el nacimiento de un cineasta mayor. El otro gran descubrimiento del concurso de este año sería *16 Printemps*, firmada por una cineasta insistentemente joven, Suzanne Lindon, veinte años (diecinueve cuando la rodaba), que no solo escribe y dirige la película, sino que también la protagoniza, interpretando a una adolescente de dieciséis que parece marcada por otra Suzanne, la de *A nuestros amores*, de Maurice Pialat. Pero Lindon, que es hija de Vincent Lindon (la precocidad no se explica solo por el talento), es la típica autora del joven cine francés capaz de romper moldes y provocar con sus giros estilísticos a la hora de contar la característica historia de amor entre una adolescente y un hombre adulto. Despojándose de los tópicos de *Lolita*, Lindon pone el acento en el punto de vista de la joven, metaforizando el sexo como una pieza de danza con-

PESE A LA PRESENCIA DE PRIMERAS Y SEGUNDAS PELÍCULAS NOTABLES EN OTRAS SECCIONES, LOS HALLAZGOS DE NEW DIRECTORS TAMBIÉN EXISTIERON ESTE 2020, EMPEZANDO POR CINTAS COMO SLOW SINGING, DE DONG XINGYI, O 16 PRINTEMPS, DE SUZANNE LINDON

temporánea, un gesto de expresión corporal antes que un apasionado diálogo de trasnochado romanticismo.

Si *Slow Singing* se llevó una Mención Especial del jurado, la ganadora de New Directors de este año fue *La última primavera*, una coproducción hispano-holandesa firmada por Isabel Lambert que retrata el desalojo de su chabola de la Cañada Real de una familia gitana. Desde el momento en el que reciben la orden de desahucio somos conscientes ➔



Ciudad de Madrid
Film Office

30%
INCENTIVOS
FISCALES

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.

cityofmadridfilmoffice.com

 **MADRID**



La última primavera (Isabel Lambert), premio New Directors

de que estamos asistiendo (en tiempo 'real', aunque este tiempo esté de algún modo recreado) al fin de todo un modo de vida, el de una familia que fue construyendo su casa poco a poco a medida que criaba a sus hijos (su primer nieto ya ha nacido). La ópera prima de Lambert resulta en última instancia tan bienintencionada como pulcra, una película que convierte con maestría a sus protagonistas en actores más que convincentes, pero que difícilmente logra transmitir ese aura crepuscular que su título promete (y que se mide con referentes de gran altura: *No Quarto da Vanda*, *En construcción*, etc.)

Las otras producciones españolas, ambas vascas, *Ane*, de David Pérez Sañudo [crítica y entrevista en pág. 60-61], y *Campanadas a muerto*, de Imanol Rayo, son sendos ejercicios de estilo en los que las intenciones de los directores nunca se corresponden con las derivas de aquello que narran, como si tanto Pérez Sañudo como Rayo fuesen mejores directores que lo que sus respectivas películas dejan ver. En el caso de Rayo, su estilo bressoniano choca frontalmente con un drama rural con continuos saltos temporales sobreexplicativos; en el de Pérez Sañudo es también la acumulación de peripecias y un absurdo giro narrativo lo que da al traste con las buenas maneras observadas en la primera mitad de su film, en este caso más dardennianas. Las dos películas centran su trama en una disputa generacional, pero su verdadero conflicto es otro: el de un sistema de producción que impone sus necesidades narrativas (televisivas) por encima del talento de los cineastas. La pregunta es inevitable: ¿algún productor español se arriesgaría o sería capaz de financiar una película como *Beginning* respetando las opciones estilísticas de su directora?

En todo caso, el tema más habitual en New Directors es el del desarraigo de niños y jóvenes, en esta y también en ediciones pasadas. En su mayoría estamos hablando de la problemática de inmigrantes ilegales o directamente refugiados. Estos últimos son los que protagonizan *Limbo* (Ben Sharrock; su segunda película en New Directors tras *Pikadero* en 2015), una cinta con clara vocación de *crowdpleaser* que es mejor como comedia que como película de denuncia inundada de melancolía y pretensiones poéticas. Por su lado, en *Along the Sea* (Akio Fujimoto) tenemos a tres inmigrantes ilegales vietnamitas buscando trabajo en el norte de Japón, mientras que en *Spagat* (Christian Johannes Koch) es la ausencia de un permisi-

COMO EN PASADAS EDICIONES, ESTE AÑO SE DIERON CITA NUMEROSAS PROPUESTAS SOBRE EL DESARRAIGO DE LA INFANCIA, LA MAYORÍA DE LAS CUALES INCIDIERON EN TERRITORIOS DEMASIADO TRANSITADOS POR EL CINE CONTEMPORÁNEO



Casa de Antiguidades (João Paulo Miranda)

so de trabajo y residencia en Suiza de un padre y una hija ucranianos lo que desencadena el drama. La emigración también está presente en la polaca *I Never Cry* (Piotr Domalewski), si bien a través de las peripecias de una hija adolescente que ha de viajar hasta Dublín para repatriar el cadáver de su padre accidentado en su trabajo, legal, pero sometido a notables injusticias. Finalmente, en *Chupacabra* (Grigory Kolomytsev) un niño de nueve años ha de sobrevivir al abandono de su madre, que no se ocupa de él y quiere enviarlo a un internado, y de un paisaje inhóspito en el que impera la ley del más fuerte o la del menos escrupuloso. Con la excepción de la de Domalewski, una comedia negra que no desarrolla todas sus potencialidades, todo este grupo de películas incide en unos territorios demasiado transitados por el cine contemporáneo, en particular por los cineastas más jóvenes, como si todos quisiesen acceder a la profesión con sus particulares '400 golpes'.

De ahí que haya que ver con mayor simpatía aquellos debutantes que centran sus películas en personajes no solo adultos, sino más bien cercanos a la jubilación. Incluso si se trata de una película que se parapeta en lo críptico y el exotismo como *Casa de Antiguidades*, de João Paulo Miranda, pero con un protagonista, Antonio Pitanga, cuya poderosa presencia remite al mismísimo Ventura. *Gull*, de la coreana Kim Mi-jo, es justo lo contrario, una película transparente, sin ninguna retórica ni demagogia, ni siquiera cuando denuncia los silencios en torno a la violación que sufre una mujer de 61 años: la película de una cineasta tan modesta como prometedora. ▲

ZÜRICH
FILM FESTIVAL



FILMFEST
HAMBURG

LA

ULRICH
NOETHEN

TOBIAS
MORETTI

LEVI
EISENBLÄTTER

LECCIÓN DE ALEMÁN

Dirigida por
CHRISTIAN SCHWOCHOW

Guión de
HEIDE SCHWOCHOW

Basada
en la novela
homónima de
SIEGFRIED LENZ



JOHANNA
WOKALEK
SONJA
RICHTER
MARIA
DRAGUS
LOUIS
HOFMANN
TOM
GRONAU

PRÓXIMAMENTE EN CINES

www.bildschirm.de
www.film.de
www.filmfest-hamburg.de
www.zurichfilmfestival.ch
www.siegfried-lenz.de
www.christian-schwochow.de
www.heide-schwochow.de
www.johanna-wokalek.de
www.sonja-richter.de
www.maria-dragus.de
www.louis-hofmann.de
www.tom-gronau.de
www.filmfest-hamburg.de
www.zurichfilmfestival.ch
www.siegfried-lenz.de
www.christian-schwochow.de
www.heide-schwochow.de
www.johanna-wokalek.de
www.sonja-richter.de
www.maria-dragus.de
www.louis-hofmann.de
www.tom-gronau.de

www.filmfest-hamburg.de

La película como un espacio que habitar

JONATHAN ROSENBAUM

No hace falta haber visto nada de Pedro Costa antes de encontrar a la heroína epónima de *Vitalina Varela* en una película propia, pero si vieron su largometraje anterior, *Caballo dinero*, ya la han conocido: una sorprendente y airada mujer de mediana edad procedente de Cabo Verde, que al fin consiguió el dinero para volar a Lisboa a reunirse con su marido, largo tiempo ausente, solo para descubrir que acababa de perderse su funeral. Se instala en la desvencijada casa de él, y trata de asimilar su dolor, con la compañía principal de un cura medio loco (Ventura, actor habitual →)



VITALINA

PEDRO COSTA

VARELA

de Costa). Ella es precisamente el tipo de persona que el mundo y las películas suelen ignorar y eludir, y sin embargo el retrato épico de Costa, bellamente iluminado y encuadrado de modo que el film construye para ella un altar, nos invita a recrearnos en su silenciosa presencia. El público lo suele tener más fácil que los críticos con esta oscura ensoñación, porque nos transporta a un lugar muy especial y nos respeta demasiado como para decirnos por qué.

¿Cómo explicar el atractivo de una película que se titula como una persona real, una 'no profesional' desposeída que también es su protagonista? ¿O la naturaleza de un film guiado por su negativa a separar el arte de la vida, o la ficción de la no ficción, y que por ello se siente más como un lugar que visitar o una persona con la que pasar un cierto tiempo, y menos como un suceso o una historia?

La mayor parte de los críticos generalistas comparten la suposición de que el destino de *Vitalina Varela* debe ir de algún modo ligado al comercio; algo que también podemos asumir sobre el destino de Vitalina, la persona. Incluso aunque algunos preferimos eludir este punto, el capitalismo no es precisamente un crimen sin víctimas. Incluso los espectadores nos convertimos en sus víctimas casuales cada vez que vemos un tráiler en el que no podemos saber quién escribió o dirigió la película porque los créditos pasan demasiado rápido para que los lea nadie salvo los abogados; al parecer somos demasiado brutos y estúpidos para preocuparnos por esas cosas. *Vitalina Varela* nos respeta mucho más, a pesar de ignorar nuestros deseos de claridad y cierre narrativos; la película se sitúa en una categoría distinta a la mayor parte del cine que conocemos, incluso aunque Costa cite a ciertos modelos comerciales más antiguos: John Ford y Anthony Mann, *El pecado de Cluny Brown* de Ernst Lubitsch, o *La noche del demonio* de Jacques Tourneur (todas ellas 'películas', por oposición a 'filmes') entre sus preciadas piedras angulares. Así que, como víctimas, ya compartimos algo con Vitalina, que también es definida y manipulada por las preocupaciones económicas de otros.

Incluso sus vecinos de Lisboa la rehúyen porque su difunto marido era un ladrón, a pesar de que todos ellos hablan criollo, de modo que el diálogo de la película también tiene que ser subtítulo incluso en Portugal y Brasil.

En los dos largos capítulos previos de la odisea de Costa sobre los desposeídos exiliados de Cabo Verde, *Juventud en marcha* (2006) y *Caballo dinero* (2014), Ventura es la figura central, siempre interpretando a alguna versión de sí mismo. Aquí es reemplazado por Vitalina, pero él también aparece como otro personaje: un cura frágil, atribulado y consumido por la culpa, que preside una iglesia ruinoso (creada por Costa en las ruinas de un cine de extrarradio) que Vitalina visita con regularidad.

Aunque a menudo describimos lo artístico en términos de forma, estilo o género, lo que sentimos y pensamos es claramente igual de relevante. Y tanto la emoción como el contenido de *Vitalina Varela* pueden describirse en términos de lo que está y lo que falta, las contribuciones de Costa (es decir, sus inversiones y gastos) y las nuestras. Sospecho que la única razón por la que ofrece más dificultades a algunos críticos que a espectadores corrientes es una cuestión de implicaciones emocionales y temperamentales: lo que uno escoge hacer con su tiempo en compañía del film.

Inventando sus propias reglas, y por tanto reinventándonos a nosotros como espectadores en el proceso, la cinta no se puede describir fácilmente en términos de trama porque, igual que *Caballo dinero*, trafica con el tipo de recuerdos que acompañan al duelo, y estos tienden a ser constantes resacas de emoción y sentimiento (fantasmas perpetuos, por así decirlo) más que *flashbacks*. Es más, el hecho de que Costa ayudara a Vitalina a conseguir su permiso de residencia y que escogiera hacer una película con ella y sobre ella son dos caras del mismo impulso, de modo que no podemos diferenciar realmente entre querer hacer algo que valga la pena y querer hacer



algo bello, negando así las claras distinciones que se hacen comúnmente entre buenas obras (en el sentido cristiano) y obras buenas (estéticamente), como si de algún modo tuvieran que formar parte de mundos diferentes.

La intimidad que asume Costa para contar la historia de Vitalina (o, más precisamente, para ayudarla a contar su propia historia) no excluye el misterio, que lo impregna todo. Ni siquiera sabemos qué causó la muerte de su marido, y Costa ha admitido en diversas entrevistas que temía preguntarle por qué prefirió quedarse en Portugal, añadiendo que tiene un hijo y una hija en Cabo Verde; una de las muchas cosas sobre las que el film escoge permanecer en silencio.

Comenzando y (casi) acabando en un cementerio, *Vitalina Varela* en realidad concluye de regreso a Cabo Verde, con una nota de relativa esperanza, pensando aún en un futuro. Con una protagonista que hace cosas con el blanco de sus ojos que no he visto desde las actrices silentes de Erich von Stroheim y Carl Theodor Dreyer, y muchas formas distintas de colapsar –o expandir– el pasado en el presente, exteriores en interiores, y un cine ruinoso en una ruinoso iglesia, todo conspira para crear un lugar que uno habita, en lugar de una historia o una deriva; un lugar que uno tiene por fin para ayudar a Vitalina a construir o reparar y así encontrar el espacio personal propio dentro de él. Como Vitalina, somos lo que gastamos. ▲

Portugal, 2019
Dirección: Pedro Costa
Intérpretes: Vitalina Varela, Ventura
Distribución: Numax
Estreno: 16 de octubre

Traducción: Juanma Ruiz

ENTREVISTA

PEDRO COSTA

UN HOGAR PARA EL DUELO

JAIME PENA



En *Caballo dinero* la historia de Vitalina se contaba a través de una serie de documentos burocráticos: el certificado de defunción de su marido, el de matrimonio, la solicitud de la pensión de viudedad... ¿Cómo se planteó a partir de esos documentos la evolución de su historia en *Vitalina Varela*? Esto tiene algo de la vieja disputa entre el documental y la ficción, aunque tampoco sé cuál es el documental y cuál la ficción. Cuando conocí a Vitalina se me abrió la posibilidad de hablar con más amplitud de una de esas mujeres del otro lado de la emigración, la mujer que espera, la que queda detrás. Y cuando comencé a pensar en las hipótesis de la estancia de Vitalina en casa de su marido muerto, lo primero que hice fue hablar mucho con ella, una semana tras otra, en su casa y de una forma muy disciplinada. Al darme cuenta de cuáles eran las dos o tres emociones más fuertes que la dominaban, en ese momento decidí que la película debería concentrarse en su palabra, en sus recuerdos, que debía tener, por eso mismo, una vertiente más sentimental. Poniendo una película junto a otra, pensé que el contraste podía ser interesante al tener una misma idea ligada a la separación de las ➔




Pedro Costa filma a Vitalina Varela durante el rodaje de la película

casas, a la separación por culpa de la emigración. Lo que vino después, la cobardía y las traiciones del marido, forman parte de ese lado sentimental. Por tanto, es una película más clínica y fría, y habla de la separación, del nacimiento y de la muerte de una forma muy pragmática; pero no sé si en el fondo Vitalina no se emocionará más con los papeles oficiales de lo que lo está en esta película.

Ahora su emoción es de otra índole: la rabia, la furia, transforman el sufrimiento y la pena, sobre todo por ese trabajo previo

de semanas y semanas de conversación en las que me di cuenta de esa carga de sufrimiento que llevaba consigo. Le dije que si esas eran sus palabras, las que iba a decir en la película, iba a constituir un trance muy duro, pero ella insistió en que eso era lo que tenía que decir, a sus hijos, a sus parientes, a su gente cercana. Que su sufrimiento no podía quedar impune, no podía haber sido en vano. Vitalina insistía en que había sufrido mucho, no porque el marido hubiese muerto o por todas las dificultades de la vida, sino por la cobar-

día del marido, una cobardía que está en todos los hombres que no acompañaron a sus mujeres.

Usted construye la película a partir de dos líneas narrativas: por un lado el duelo por la muerte del marido; por el otro, el recuerdo de esos 45 días en los que construyeron la casa... Esos 45 días siempre estuvieron en la construcción del film, en la construcción abstracta de la película, porque nunca fue escrita. Pero lo que guió todo el film, todo el 



rodaje, fue realmente la palabra de ella... al principio era la palabra de Vitalina [se ríe]. Cuando en el equipo de la película (un equipo que formamos tres personas, más una cuarta que se dedica a la producción) empezamos a imaginar sonidos, imágenes, puesta en escena..., cuando comenzamos una práctica más cotidiana y disciplinada, todos comprendimos muy rápidamente que el film había ocupado el lugar del luto normal, de la ceremonia del luto. Mucho más que en cualquier otra película, cada toma era como un velatorio y tenía un aspecto ritual muy impresionante para todos nosotros. Fue entonces cuando comencé a pensar que este film era el luto de Vitalina. Como al llegar a Lisboa el marido ya había muerto, no pudo hacer lo que tendría que haber hecho, acompañar al cadáver, ir a la iglesia, mantener un pequeño altar durante una o dos semanas; esas cosas que yo conocía de Cabo Verde o de la Fontainhas de hace veinte años, rituales que muchas familias ya no recuerdan. Son esos pequeños rituales del luto que duran unos días y que vemos en las películas de Yasujirō Ozu o Mikio Naruse. Y el film acabó por sustituir un poco a todo eso. Me pareció que cuando Vitalina estaba encendiendo una vela o mirando al altar había una carga que excedía a la del actor o a la mera representación. Hay incluso una escena en la que ella puede estar empezando a salir del luto, una especie de aceptación o

algo así, y es aquella en la que lee un diario en la pared y dice que el cura está loco, que los espíritus ya hablan portugués, y es una escena en la que empieza a respirar de otra manera. Ahí ya tiene un pequeño toque de color, una bata azul, porque seguramente se iba a trabajar a la huerta. Fue muy impresionante para todos nosotros, porque después de tantos meses fue como un *shock* visual.

En ese proceso tan íntimo de luto de Vitalina, ¿en qué momento decide que debe de entrar Ventura con el personaje del cura? No sabría decir cómo o cuándo

se tomó la decisión, pero fue quizás por miedo a que Vitalina tuviese poco apoyo, en el sentido clásico de la construcción narrativa. Me sentía mal al cargar todo el peso en su diálogo con el marido muerto, pues no sería muy verosímil, al menos no con esa insistencia. Lo que quería (y cuando digo esto quiero decir lo que Vitalina me sugería y lo que yo le proponía y ella aceptaba) era evidenciar que tiene un rencor y una sospecha, infundada o no, sobre cualquier hombre. Es el lado 'fritzlángiano' del film. En las casas de emigrantes, por pequeñas o pobres que sean, cuando hay un hombre, hay siempre dos o tres más, los colegas del trabajo. Para ella todos los hombres forman parte como de una rueda de sospechosos de la policía: 'tú, tú y tú sois cobardes, sois bebedores, sois...' Al mismo tiempo sabía que necesitaba de otro tipo de diálogo, que necesitaba más mujeres en la película...

El personaje de Marina... Sí, esa Marina no es una mera invención. Esa Marina fue sugerida por la realidad, pues existía en el barrio en la época del rodaje. No era la misma Marina, pero su historia era parecida, la de una chica que andaba por allí con otro chico drogodependiente y que acabó quemada viva, no se sabe si por accidente o de forma intencionada. Mi duda era si Vitalina podía hablar o encontrar algo de confort con otras mujeres. Y lo que Vitalina nos contaba era que no, ➔



PETER
SIMONISCHEK

BIBIANA
BEGLAU

DANIEL
DONSKOY

SABRINA
AMALI

MEHDI
MESKAR

CRESCENDO

#hazmusicaynolaguerra

UN FILM DE DROR ZAHAVI

16 DE OCTUBRE EN CINES

GLOBAL SCREEN PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE CCC FILMKUNST EN COPRODUCCIÓN CON IN SERVUS TV, MZ-FILM, FILMVERGNIESSEN, NIAMA FILM, AVE PUBLISHING UNA PELÍCULA DE DROR ZAHAVI CRESCENDO #HAZMUSICAYNOLAGUERRA CON PETER SIMONISCHEK, DANIEL DONSKOY, SABRINA AMALI, MEHDI MESKAR, BIBIANA BEGLAU CON JOHANNES RÖTTER, DROR ZAHAVI EDICIÓN FRITZ BÜSSE MÚSICA POR MARTIN STÖCK CONDUCE OLIVER JERGIS DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA GERO STEFFEN PRODUCCIÓN ALICE BRÄUNER DIRIGIDA POR DROR ZAHAVI



CON EL APOYTO DE

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

CC

www.adso.tv

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

ADSO FILMS

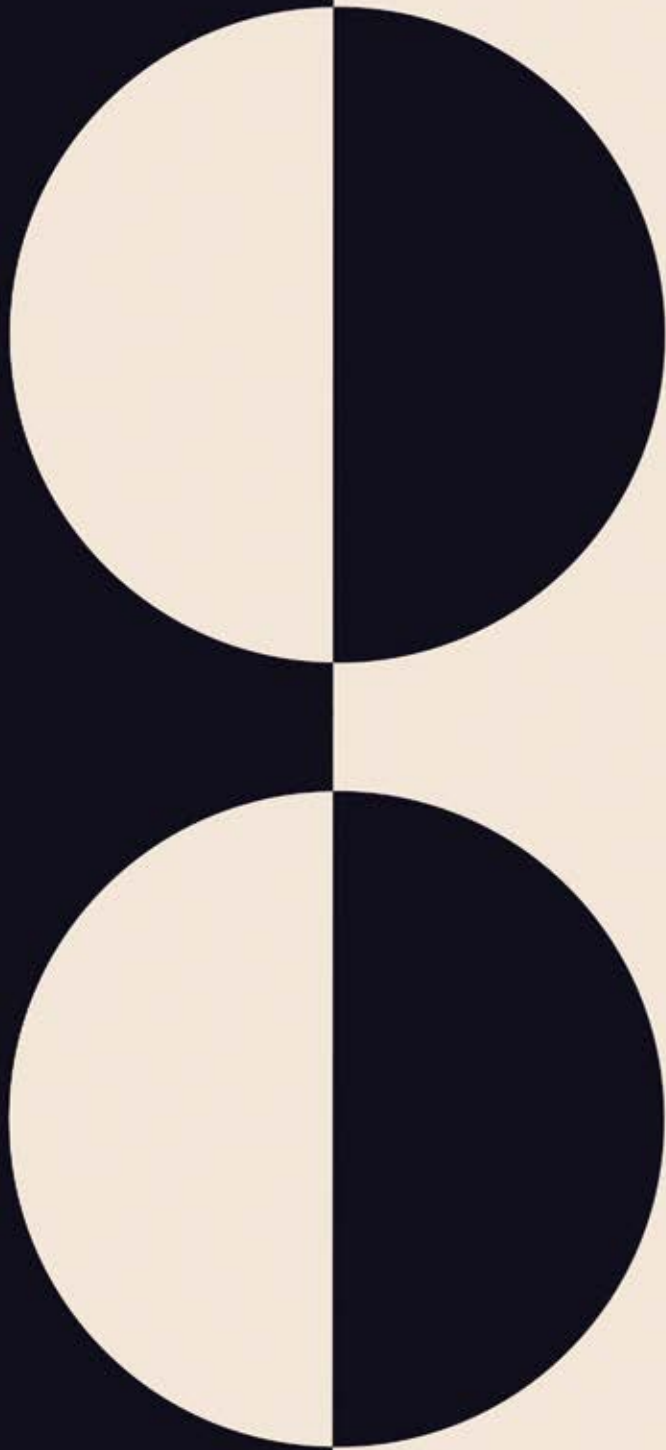


que no había tenido ningún consuelo por parte de ninguna mujer del barrio. En los hombres ya no creía, pero tampoco ninguna mujer le ofreció su apoyo. Así que necesitábamos a alguien que pudiese estar de su lado. Vitalina nos había contado la historia de un cura del barrio, una historia curiosa y extraña, y solo mucho más tarde pensé en esa posibilidad. Me da mucha vergüenza ser tan cinéfilo, pero como Bresson tiene mucha responsabilidad en mi cinefilia, tengo que reconocer que pensé en *Diario de un cura rural*, y la cara del joven cura de Ambricourt (Claude Laydu) me vino a la mente. No es

que sea un cura parecido, pero es un cura que lo pierde todo, un cura destruido. Con ese lado femenino que tienen los sacerdotes de la Iglesia católica, un cura sería el único hombre que no es hombre a los ojos de Vitalina...

El único en el que puede confiar... Ella podría estar enfrente de Ventura por fin y no atreverse a acusarlo como a los otros. Intentamos provocarla para que lo acusase y lo responsabilizase, pero Vitalina es católica, o católica, apostólica y romana, como ella misma dice; va a misa todos los domingos, aunque sabe separar el grano

de la paja, es muy pragmática, directa y dura. En una magnífica entrevista que dio al diario *Público* de Lisboa contaba que llevaba una gran cruz de Cristo a sus espaldas y que esa cruz cayó y se partió. Yo le decía que eso era como sacrilego y ella me decía que no, que Cristo estaría contento por estar libre. Fueron estas cosas, no el amor, sino una cruz como la de Cristo, una alianza, las que la presionaron durante mucho tiempo y de las que no sabía cómo liberarse. En cierto modo, no fue la muerte sino el trabajo sobre la muerte del marido lo que la liberó. Un trabajo que ella hizo sola. Y una parte de ➔



SACO

23oct - 1nov

**6ª Semana del Audiovisual
Contemporáneo de Oviedo**
www.semanasaco.com



ese trabajo lo hizo en la película. El cine tiene ese lado ritual o ceremonial. Si fuese una conversación conmigo o con un psicoanalista en lugar de con la cámara, tal vez no resultase.

Vitalina está siempre buscando un hogar, primero en Cabo Verde con la casa que construye con Joaquim; luego en Lisboa, en la que fuera la casa de su marido y que ahora ella intenta convertir en su hogar. Es tan verdad eso que había una idea, que era de Vitalina (ella debía ser la argumentista, y yo el guionista) y que el propio rodaje se encargó de disipar: era que Vitalina empezaría a trabajar en la casa, tirando paredes, transformándola y haciéndola suya. Al terminar el rodaje sentía que faltaba algo y ese algo era la casa; estaba la película, pero no la casa. Así que al final los miembros del equipo contratamos unos obreros y se arregló el tejado, pero fue ella la que quiso romper las paredes por sí misma. Fue algo muy ilusionante, muy fuerte, porque se la veía golpear las paredes con gusto, no era rabia, sino la sensación de que estaba naciendo algo nuevo. Pero esa idea de tirar las paredes, pintarlas, estaba planeada para la parte final de la película, solo que, poco a poco, fue sustituida por la vuelta a Cabo Verde. Vitalina no se encontraba a gusto en esa casa, era como una prisión,

la casa de él, y sentía que ella tampoco le gustaba a la casa. Fue entonces cuando rodamos la escena del tejado, cuando ella intenta tapar los agujeros por los que se cuele la lluvia. Era una escena muy difícil por culpa del viento, que íbamos a filmar documentalmente, sin que supiese muy bien qué iba a acontecer. Se establecieron algunas marcas para sus movimientos, pero le dejé mucha libertad. No tenía nada preconcebido, se trataba de encontrar un minuto de imágenes, o algo así, y luego ya montaríamos. Y en la cuarta, quinta, sexta toma, al final hacía así siempre [hace el gesto de cubrirse la frente con la palma de la mano para tapar el sol]. Era el gesto que hacía todos los días en Cabo Verde; con las montañas la gente habla o discute a kilómetros, ‘¡Mariiiiiiaa!’, y se tapan los ojos con la mano por el sol, por el viento, por el polvo. Cabo Verde es ultraventoso, hay siempre un viento del Este procedente del Atlántico. Y Vitalina hacía siempre ese gesto en las distintas tomas sobre el tejado. Antes de preguntarle ya fui consciente de que ella estaba representándose a sí misma en Cabo Verde, que estaba pensando en Cabo Verde. ¿Por qué no entonces representarla a ella en Cabo Verde, de joven, en el pasado, en un *flashback* puro? Fue así como llegamos a Cabo Verde y a la construcción de la otra casa, la buena, la verdadera.

¿Esa es su casa, la que construyeron originalmente Vitalina y Joaquim...?

Sí, las dos, tanto la de Cabo Verde como la de Lisboa son las casas reales. Uno de los miedos de ir a Cabo Verde era perder el tiempo, ya que no podíamos hacer localizaciones, ni estar una semana allí, no había dinero ni tiempo. Por tanto, vamos a la misma casa de Vitalina en su aldea y es en su casa, en su misma habitación, donde vemos levantarse al hijo de Vitalina representando a su padre. Esa era la habitación que habían construido para ellos cuando se casaron. Para algunos esta casa está encantada, poseída por el espíritu del marido, las cosas se caen, pero se caen no por culpa del espíritu del marido, sino porque él la construyó mal. Sin embargo, para mí la casa está poseída por Vitalina, por una fuerza telúrica y por un odio capaz de reventar las paredes de la casa, algo que lamento no haber desarrollado más.

Esos dos breves *flashbacks* de Cabo Verde tienen algo muy emocionante, al proporcionarle un final feliz a Vitalina dejándola volver a esos momentos de felicidad efímera del pasado. No te voy a decir que no dudé, porque dudé siempre, en todos los momentos de la película. No soy Straub ni Hitchcock, soy todo lo contrario. Si hacemos películas es para dudar. Y sobre Cabo Verde dudé mucho. Pero pensé que sería demasiado cobarde dejar a Vitalina encerrada en la oscuridad en aquella casa. La propia Vitalina nos había sugerido un final en la que ella oye ruidos en el tejado, que pueden ser ratones o el viento, un viento que en Fontainhas es algo que no se olvida, ni el viento ni la lluvia. Cuando llegué a Fontainhas por primera vez, allá por 1998, un colega me avisó: si llueve durante dos horas en Lisboa, en Fontainhas llueve durante cuatro. Es la realidad de la arquitectura del barrio, que, tal y como está estructurado, provoca goteras y cascadas permanentes. Así que la casa de Vitalina se convirtió con el viento y la lluvia en una fuerza viva, algo que aprovechó el encargado del sonido, que por fin pudo convertirla en una especie de estudio de sonido, una fuerza viva que respondía a los recelos y a la sentimentalidad de Vitalina. ➔



WILLIAM KENTRIDGE

LO
QUE NO ESTÁ
DIBUJADO


09.10.20—
21.02.21

Exposición en el
CCCB

CCCB- Montalegre 5. 08001 Barcelona / www.cccb.org

Una producción de:

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

 eye

Con la colaboración de:

PLANTA FUNDACIÓ
SORIGUÉ

Medio colaborador:

LA VANGUARDIA



En ese final propuesto por Vitalina se oía el tejado moverse, unos sonidos que podían ser como los de la tierra cayendo en un ataúd en una película de la Hammer con Christopher Lee, porque además la casa está al lado del cementerio... La verdad es que me gustan mucho estas cosas... Pero en realidad eran los amigos del marido quienes habían acudido finalmente a reparar la casa. Ahí estábamos en un limbo, porque ahí tendría que terminar la película. Pensé entonces que ella no podía acabar encerrada y a merced de estos hombres, que tenía que liberarse de otro modo. Y fue a raíz del plano del tejado y de la propia idea del luto, de ir para atrás, para olvidar y depurarse, cuando decidimos volver al principio, al de Vitalina, a su amor, que es un amor de infancia que se inició cuando ellos tenían cuatro o cinco años, pues habían ido a la escuela juntos, y después a trabajar en el campo, a pastorear...

El marido, la montaña, el cielo, para ella eran la misma cosa. De ahí que ella se mira a sí misma al otro lado del Atlántico, desde

donde alguien respondería con un gesto parecido, una Vitalina con trece, catorce años; tal vez un Joaquim de la misma edad. Y ella estuvo muy de acuerdo, sobre todo cuando le dijimos que serían su hijo y su hija los que estarían en el tejado de la casa de Cabo Verde. Cuando estaba convencido y feliz con este final les mostré la película a dos amigos, dos cineastas muy conocidos, y tanto uno como el otro me dijeron: *“Sí, magnífico, pero ese final... tal vez es demasiado esperanzador”*. El cine contemporáneo parece muchas veces abocado a una especie de filosofía barata y apocalíptica y este final acaba siendo como un *shock* visual, cromático, sentimental, como si viniese de otro tiempo, de otra película...

El final tiene algo de justicia poética.

Es justicia, poética o no; justicia. Hubiera sido muy injusto y totalmente estúpido para la película estar del lado de la prisión, de la clausura. Como decía Camilo Castelo Branco, hay personas en este mundo hechas para la clausura. Vitalina

está hecha para la clausura, sabe convivir y hablar con la muerte, pero también sabe trabajar la tierra. Siempre dice que es feliz cuando está descalza trabajando la tierra con la azada, con las patatas o el maíz. Esta hipótesis tenía que ser mostrada.

Antes hablaba de la aparición del color azul, pero la película está llena de esos momentos de exaltación cromática, como el regreso del entierro, cuando los vecinos van entrando en sus casas y vemos cómo todas las puertas tienen colores muy vivos. En otros momentos, son las ropas tendidas o las paredes las que destacan dentro de este universo cromático. ¿Cuál fue su grado de intervención?

Ninguno. Nuestra única intervención fue en la iglesia, porque la iglesia en la que vemos entrar a Ventura existe realmente. Es una iglesia maravillosa, católica y muy primitiva, con el suelo de tierra; un lugar de encuentro muy despojado y simple que está en un apéndice del mismo barrio donde filmamos, Cova da Moura. Allí se reúnen cuatro per- ➔

sonas que van a rezar todos los días, simplemente a rezar porque no hay cura y la iglesia ni siquiera tiene nombre. Nos dejaban rodar allí, pero el interior era muy ruidoso al estar muy cerca de la carretera. Por eso insistí en la posibilidad de reconstruir el interior, ya que había que rodar escenas muy largas y complicadas, sobre todo para Ventura. No teníamos dinero para alquilar un estudio y, al mismo tiempo, necesitábamos grabar sonido directo porque se iba a hablar mucho. Un día, cuando ya estábamos desesperados e íbamos camino de Cova da Moura, nos confundimos de carretera y, de repente, apareció ante nosotros una sala de cine, São José, abandonada y monstruosamente grande. Nos bajamos del coche e intentamos mirar qué había dentro. El cine estaba vacío, lleno de palomas, con rayos de luz entrando por el techo. Un estudio perfecto, alejado además del tráfico. El dueño me acabó contando que el cine había sido una iglesia, porque todos los grandes cines de Lisboa acabaron reconvertidos después de los años ochenta en iglesias evangélicas. Nos lo alquilaron por casi nada, así que lo limpiamos, se insonorizó como se pudo y construimos la iglesia. Y se prepararon pequeños detalles pensando en Ventura, con el que es muy difícil rodar, sobre todo cuando, como es nuestro caso, haces muchas tomas y puedes trabajar en un plano días y días.

Con Ventura ya fue difícil el rodaje en *Caballo dinero*, sobre todo en exteriores, y quizás de ahí viene lo de intentar bus-

“No voy a decir que no dudé, porque dudé siempre. No soy Straub ni Hitchcock, soy todo lo contrario. Si hacemos películas es para dudar. Y sobre Cabo Verde dudé mucho. Pero pensé que sería demasiado cobarde dejar a Vitalina encerrada en la oscuridad de aquella casa”

car un escenario que le resulte cómodo, en el que pueda estar sentado, sin pasar frío. Tienes que perdonar mi delirio, pero para mí Ventura es una especie de Gary Cooper, Cary Grant o Alan Ladd, en el sentido de que son actores, y cuerpos, que necesitan de una gran protección, una protección que solo les puede dar el estudio. Ventura y Vitalina son los últimos grandes actores de estudio. No confundir con el Actor's Studio, no son Marlon Brando ni Montgomery Clift. Tampoco son como Robert de Niro o Al Pacino, son algo anterior, los Gary Cooper que entran en el estudio y tanto pueden estar en Marruecos como en Tombuctú o París. Aunque el estudio esté en Cova da Moura. Basta con cuatro copas de champán para ponerlos en París. Son actores que necesitan de la protección del estudio, de una cierta luz y un cierto cuidado y respeto. Nuestro trabajo es casi teatral, en el sentido de que no hay un texto previo, así que

lo tenemos que trabajar no en una mesa, sino con una cámara. Trabajamos mucho el ritmo de la palabra, de los gestos, de los movimientos, durante mucho más tiempo del que suelen emplear otros directores.

Una escena como la de la misa, ¿cuánto tiempo le lleva rodarla? No sabría decir, pero quizás una semana o algo más. Fue una escena muy agotadora para ellos. Algunas tomas duraban cuatro minutos y esos cuatro minutos de pie empezaban a ser algo difícil para Ventura, que tiene muchas dificultades motrices. En *Juventud en marcha* Ventura podía estar heroica y épicamente como un John Wayne hablando diez minutos. Ahora es como un Liberty Valance que precisa de cierta protección. El cuerpo de Ventura está envejecido e intenta responder a aquella furia. Y responde como puede. Después del rodaje volví a ver *Diario de un cura rural* y, a partir de la segunda mitad, el cuerpo de aquel joven cura cambia totalmente, se quiebra, de repente tiene 85, 90 años.

En esa escena se percibe esa fragilidad del cuerpo, pero al mismo tiempo la voz se impone, es la única ocasión en toda la película en que las voces no son un murmullo. Recuerdo ensayar con Ventura y al subir al púlpito para decirle que tenía que hacer como si la iglesia estuviera llena, que no hablase solo para Vitalina, sino para todos, para fuera de la iglesia, para el barrio, para el mundo. ☞

LIBRO PUBLICADO
CON OCASIÓN
DE LA RETROSPECTIVA
DEDICADA EL **FREE CINEMA**
EN LA SEMINCI-2020



caimán
cuadernosdecine



A LA VENTA EN LOS MOSTRADORES DE LA
Semana Internacional de Cine de Valladolid (2020)
y en la sede del Festival durante todo el año.

FREE CINEMA

REALISMO Y MODERNIDAD EN EL CINE BRITÁNICO

Al director de sonido le pedí también más fuerza para el micrófono. Y esto supuso un mayor esfuerzo para Ventura. Hay un momento en el que grita, “¡É veneno!”, recordando la memoria del emigrante, y de este momento tenemos como cincuenta tomas gritando ese “¡É veneno!”. No quiero decir que todas fueran magníficas, pero el momento del montaje fue muy doloroso porque teníamos cincuenta tomas muy buenas... es algo criminal eso de escoger una y dejar fuera otras 49.

¿Por qué rueda tantas tomas? Porque lo necesitamos, porque el texto evoluciona mucho. En la misa no cambió tanto, pero había una multitud de pequeñas cosas y Ventura tenía reacciones diferentes o cambiaba algunas palabras. Todas esas tomas eran distintas y al mismo tiempo posibles y válidas. Unas veces se prolongaba durante demasiados minutos y tenía que cortarle, otras era muy breve. Su mecánica era siempre diferente y eso cambia unas veces el sonido, otras las sombras de la imagen. En la toma que está en la película, Ventura está girado en tres cuartos hablando hacia Vitalina y, de repente, se vuelve para nosotros...

En ese momento mira a la cámara y no a Vitalina. Exactamente. Es tan sutil que su efecto es muy fuerte, te quedas como hipnotizado, subyugado. Es algo que sucede con Vanda, Vitalina o todos estos no-actores: sientes cómo la cámara tira de nosotros, que hay una mirada que nos empuja. Es algo puramente brechtiano, eso de ofrecer el cuerpo a la cámara. Todos los cineastas intentamos que los actores no miren a cámara, pero hay siempre esa tentación, como una llamada de la cámara, porque todos ellos saben cómo funciona esto, saben que en Gijón habrá cuatrocientas personas mirándole, así que ya no está hablándole a Vitalina, está hablándoles a esos espectadores. Se supone que todo eso tiene que ser controlado, dirigido, pero esa es una de esas tomas en las que esto sucede de una manera más subrepticia o invisible. Esta toma tiene eso de especial, pero había otras 49. Aún así tengo claro que no voy a hacer como otros cineastas que hacen versiones distintas aprovechando las diferentes tomas: una versión



con las mejores, otra con las segundas mejores... Es duro y puedo entender que Straub no quiera deshacerse de esas otras tomas igual de valiosas y monte distintas versiones.

Para mí el montaje es un sufrimiento que no sé cómo voy a vivir en el próximo film. Es algo que sentí cuando hice mi película con los Straub¹. Cómo será volver a la película otra vez, volver a la sala de montaje, un lugar sentimental, y al mismo tiempo una cámara de horror y felicidad absolutos. Cómo será pasar por todo otra vez, algo que es muy tentador, porque la película tendría una duración diferente. Eso fue lo que vi con *Sicilia!*, de los Straub. Cada corte tenía algo diferente, aunque el espectador no pueda percibirlo, pero para el montador y el realizador cuatro simples imágenes diferentes son todo un universo. Antes el montaje era el momento más excitante para mí, ahora no, ahora es el rodaje, ser testigo de Ventura o Vitalina en un momento preciso, ser testigo de todo un trabajo político, cuando los actores son conscientes de que, más allá de su individualidad, están hablando en representación de un colectivo, de una comunidad. En el caso de Ventura es muy claro,

él tiene una responsabilidad política y esta película es prueba de eso. Él tiene que responder por todos los albañiles, los obreros, las mujeres, los camaradas, el país..., por sí mismo. Y ese es un trabajo que no se puede hacer en la realidad, porque la realidad son cuarenta tragos de vino tinto después del trabajo y a la cama. Algunos, más jóvenes, quizás tengan la fuerza de reunirse y hablar de los trabajos mal pagados, del patrón, pero esa resistencia es difícil. Ventura piensa en todo esto y nosotros lo vemos pensar y vemos cómo hace ese trabajo, el trabajo del actor. Como lo hizo Vanda...

Cuando se estrenó *No Quarto Da Vanda* una de las cosas más impresionantes fue ver que un drogado podía pensar y hablar de sus problemas, de los de sus padres, de los del barrio o de los del mundo, del dinero, etc. Fue algo de lo que me acusaron los documentalistas de lo real, ‘cómo es que ella puede pensar, está drogada, no lo entiendes...’, etc. En esta película el papel de Ventura es muy especial, sobre todo al hacer de cura, una artimaña que lo vuelve más misterioso. Tiene una doble cara, es el pionero, el aventurero, pero también el bebedor y el fracasado, más *Río Bravo* que *Liberty Valance*. Es la heroicidad del emigrante que llega, intenta conquistar y falla. Y fallará y fallará, y el que venga detrás

(1) *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), en la que Jean-Marie Straub y Danièle Huillet están montando la tercera versión de su película *Sicilia!* (1999).

cinémaattic

10 YEARS

watch online

festhome

NEW SPANISH DIRECTORS

david pantaleón



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

MARVIN & WAYNE



FILMS

SCREEN SCOTLAND

SGRÌN ALBA

de él fallará también. Sucedió con *Juventud en marcha* cuando le decía a Ventura que unos días antes él estaba en la taberna bebiendo, todo sucio, balbuceando, casi sin poder hablar, y ahora estaba ahí, hablando para todos nosotros en la pantalla. Ese es su trabajo político, el trabajo del actor y el del cine. Cada plano es iluminado por los actores. Leonardo [Simões, el director de fotografía] y yo a veces quedamos absolutamente deslumbrados y asombrados con Vitalina, y nos preguntábamos cómo es posible que siendo oscura, negra, irradie tanta luz, que ilumine los espacios que no tienen luz.

Eso era algo muy claro en *Caballo dinero* con aquellos planos que parecían portadas de Miles Davis. Son rostros que irradian luz porque lo reflejan todo. Es difícil escapar a esas comparaciones. Sucede también con algunos actores secundarios como Francisco Brito, que son actores como los de Hitchcock u Ozu, que provocan que la cámara tiemble. Esto puede parecer raro en Ozu con sus planos tan compuestos, pero en sus películas siempre sentí que algunas miradas, por más banales que pudieran parecer, eran tan intensas que hacían temblar las paredes. A los actores hay que proporcionarles unas condiciones ideales para que ellos puedan dar lo mejor de sí mismos. No siempre ocurre y algunas tomas acababan en la basura, porque yo también me puedo equivocar eligiendo una posición de cámara errónea.

Esos errores también se pueden deber a que no hay un guion ni una estructura y es necesario ensayar y experimentar. Cuando Vitalina está frente a la cámara hay una danza entre las dos que puede durar días y semanas. Milímetro a milímetro cada una intenta encontrar su lugar, ella con sus gestos, con las palabras, con la tensión nerviosa. Y es una danza también para Leonardo con la luz, porque han de moverse uno en sintonía con el otro. Entonces aparece una mirada, una sombra, una oscuridad que no es intere-



“Cuando Vitalina está frente a la cámara hay una danza entre las dos que puede durar días y semanas. Milímetro a milímetro cada una intenta encontrar su lugar. Y es una danza también para Leonardo con la luz, porque han de moverse uno en sintonía con el otro”

sante... Me suelen preguntar por qué a veces no sabemos si es de día o de noche. Esto nunca fue un problema: la película transcurre en un espacio-tiempo diferente, el del luto, el de Vitalina. La noche no trae más demonios que el día, al contrario. Pero si la película es así es por culpa del sonido directo. Como te puedes imaginar, un barrio como Cova da Moura es un barrio muy intenso, muy sonoro, y las películas que hago no están hechas para que de repente podamos cortar el tráfico o reclamar silencio porque estamos rodando un film sagrado. Podemos pedirles a algunos que por favor no hablen delante de la puerta de la casa de Vitalina, pero poco más. El director de sonido tiene que estar en tensión y ser él quien nos diga cuándo podemos arrancar. Todas nuestras tomas acaban siendo como finales de los mil metros, como una carrera de Fórmula 1 todos los días cincuenta veces. Sin embargo, a partir de las diez de la noche todo estaba más calmado, porque, en contra del cliché, a las diez de la noche en Cova da Moura, como en cualquier

favela del mundo, las personas se van a dormir para levantarse para trabajar a las cinco de la mañana. Así que a partir de esa hora las secuencias con más monólogos de Vitalina eran más factibles y poco a poco fuimos estableciendo un horario de rodaje entre las cinco de la tarde y las cuatro de la mañana. Si la película se desarrolla mayormente de noche, si aceptemos que la noche domina sobre el día, es porque el sonido lo exigió. Vitalina hablaba con una especie de murmullo que era muy difícil de captar y por eso la necesidad de encontrar

un marco sonoro adecuado, el de la noche. No es una cuestión de claroscuro, que es sobre lo que siempre me preguntan y que resulta ya muy cansino, sino de vivir la luz, la sombra y el día de otra manera. Ojalá se viviese en estos sitios como se vivía en los cuadros de Rubens o Vermeer. ¡Cuánto mejor no sería para ellos!

Cuando estamos en casa de Vitalina casi siempre se escuchan esos murmullos, esas voces que parecen proceder de la casa de al lado. Esto se debe a la mezcla de sonido de la que se encargó Hugo Leitão, que ya trabajó conmigo en otras películas anteriores. Más que dar una idea de lo que es ese mundo, se trataba de reflejar ese sentido comunitario y de cohabitación de las personas, que viven en armonía pero también en conflicto. Se trataba de recargarlo también como contraste para la propia Vitalina, que no conoce este universo sonoro, su mundo es otro, el del último plano de la película. En Cova da Moura hay casas sobre casas, borrachos que caen sobre otros borrachos, mujeres perdidas, niños nerviosos, perros rabiosos, algo totalmente nuevo para Vitalina. Se trataba de subrayar esa diferencia de tono y de color, del volumen de su voz. Se trataba de que Vitalina sintiese esa vida que se asomaba por detrás de las paredes, que no solo mirase hacia el horizonte sino que también escuchase el horizonte. Que sus ojos mirasen, pero que también escuchasen. ▲

Declaraciones recogidas el 23 de noviembre de 2019, en el Festival Internacional de Cine de Gijón.



FESTIVAL DE CINE DE MADRID

29FCM-PNR del 6 al 18 OCTUBRE 2020

Greta Fernández

Arturo Dueñas

PESSOAS

UNA PELÍCULA DE
ARTURO DUEÑAS

"Te voy a ir a buscar.
Necesito saber quién eres"

CANCIÓN ORIGINAL
PEDRO GUERRA

GUIÓN, MONTAJE Y DIRECCIÓN ARTURO DUEÑAS DIR. FOTOGRAFÍA ALMUDENA SÁNCHEZ SORVIDO MIGUEL SÁNCHEZ GONZÁLEZ AYTE DIRECCIÓN CSILLA SZIGEDI DIR. FEMINICIÓN MARÍA JOSÉ DÍEZ ÁLVAREZ
CASTING NIEVES CENTENO MALFAZ MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA CHUS FRANCO VESTUARIO CHARO CHARRO AYTE PRODUCCIÓN ANDRÉS IVÁN DUEÑAS CASTILLO AYTE PRODUCCIÓN MIRIAM DE LA FUENTE
CONTABLE Y PRODUCCIÓN BEGONA RODRÍGUEZ AYUDANTES CÁMARA LAURA G. SERRANO ÁNGEL LÓPEZ MIRANDA AUXILIARES CÁMARA PABLO GARCÍA SANZ JOSÉ LUIS MEDINA DIR. CARLOS VILLAFUERTE
CUBA: PRODUCCIÓN INTI HERRERA NÚÑEZ REYME DELGADO EQUIPO TÉCNICO LEISWEL C. CANO ARIAM RIVERA MAGGIEL CHIU MAYLYM SANZ INTERVIENEN SERGIO RABANILLO ALBERTO MORA
COLABORACIÓN ESPECIAL: DAGOBERTO GAINZA, ELSA DOMÍNGUEZ, NANCY CAMPOS, EVELYN ARIAS, EMELINA PAZ, SOMALIS CAMINE, ALEX LEGRO, YANISLEIDYS LABORI, DAYANA SEMPRE

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

cinespaña online
disfruta de lo mejor
del festival en
FILMIN



© Blanca Viñas

Síguenos en
www.cinespagnol.com



UNA HISTORIA SIMPLE

En el capítulo inicial de sus *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard se preguntaba, justificando su apelación a considerar la “historia del cine con una s”, por todas las historias que habrá y que ha habido. A las que habría que añadir, subrayaba, las historias contadas por todas esas películas que, por contingencias de cualquier tipo, nunca se han hecho y que, quizás, sean las más importantes dado que las demás, dirá, podemos verlas por la televisión. La pregunta que se hacía un cinéfilo veinteañero y provinciano de la España de los años sesenta del pasado siglo era mucho menos retórica que la del maestro suizo-francés y hacía referencia a sí, algún día, podría llegar a ver esas películas antiguas y modernas de las que apenas sabía nada y de las que, en algún caso, solo conocía una fotografía entrevista en una polvorienta enciclopedia cinematográfica. Es verdad que, en mi caso, estaba al tanto de lo que se discutía en el mundillo de la crítica cinematográfica gracias a una suscripción, que mis padres sufragaban, a la que entonces todavía era la revista que marcaba el paso en la reflexión sobre el cine como arte: *Cahiers du cinéma*.

Justo ahora, en el momento en que escribo estas líneas, hace nada menos que cincuenta y tres años exactos que tenía sobre mi mesa de trabajo el ejemplar, recién sacado del sobre, del número 192 de la revista, correspondiente a los meses de julio y agosto de 1967 [imagen 1]. En esta entrega, al menos para mí, el plato fuerte estaba predeterminado. Desde el mes de marzo de ese año *Cahiers* estaba publicando en forma de folletón mensual una serie de artículos de un por entonces desconocido Noël Burch, dedicados a escrutar con paciencia y rigor de qué manera las elecciones del cineasta determinan la realidad artística de su obra. Artículos que iban a formar, apenas dos años después, el grueso de uno de los libros esenciales de la

reflexión cinematográfica de aquellos días, *Praxis del cine*. Precisamente en ese capítulo (titulado ‘Vers un cinéma dialectique 2’) se le metía el diente conceptual a obras esenciales (como pude descubrir más adelante) como *Crónica de un amor*, de Antonioni (1950). Pero se insistía de manera muy especial en analizar y valorar una pequeña y modesta película coproducida por la televisión francesa llamada *Une simple histoire* (imagen 2), rodada en 1958-59 con evidente escasez de medios –que no de talento– y dirigida por un nombre que no pude olvidar nunca, Marcel Hanoun.

De hecho, en años posteriores pude conocer otras obras del cineasta en cuestión, pero los hados parecían haberse conjurado para impedir que pudiera ver una película que había acabado para mí siendo parte de la materia de los sueños. Entraba a formar parte, así, de un cine fantasma, puramente virtual que nacía de convertir una imagen o un texto en una forma que actuaba como disparador tan intelectual como emotivo. Mucho tiempo después he entendido que estos mundos (el real de las películas vistas y amadas, y el de los filmes imaginados) no eran sino dos niveles de un mismo espacio entre los que he transitado a menudo sin ser consciente de ello.

Tuvo que llegar el confinamiento ligado con la pandemia de la COVID-19, para que una benemérita página web pusiera a mi disposición una excelente copia del film soñado. Por fin pude confirmar apenas hace unos días, más de cincuenta años después, que todo lo que se decía en aquel texto de Burch respondía a una verdad que ahora se hacía más deslumbrante que si hubiese visto la película en su momento. Modelo de trabajo sistemático, prueba fehaciente de que lo viejo es, a menudo, más moderno y vital que lo nuevo. Que el gran cine es un arte de la empatía, que toda gran película mira de frente a la realidad de la que nace y que eso que Burch llamó “la actitud ante la forma” lo es todo. Y de paso hacernos ver que ‘volver al cine’ es, o debería ser, mucho más que retornar a las salas. ▲



La reciente exposición en La Pedrera (Barcelona) sobre la obra del fotógrafo y cineasta estadounidense William Klein nos lleva a repensar una obra fílmica que posee un sello estilístico muy distinto al de su labor como fotógrafo, con la que comparte una mirada hacia el mundo subversiva y afilada, presente tanto en sus numerosos documentales como en sus cintas de ficción.

Redescubrimiento de William Klein

SOLDADOS DE A PIE

ADRIAN MARTIN

Al mirar las famosas fotografías de William Klein de los años cincuenta y sesenta (tanto sus vistas callejeras de Estados Unidos o Japón, como sus imágenes de moda europeas) uno podría deducir fácilmente su sello visual: lentes de gran angular que distorsionan la imagen; efectos de iluminación de exposición, destello y desenfoque; composiciones que van desde primerísimos planos grotescos hasta las multitudes caóticas y descentradas o grupos de señales urbanas.

Sin embargo, en sus prodigiosas obras para cine (1958-1999), el sello estilístico de Klein aparece de una forma distinta e inesperada. Es un lento movimiento lateral de cámara, hacia la izquierda o hacia la derecha, ya sea interior o exterior; explorando paisajes urbanos, grupos de ciudadanos ordinarios protestando o divirtiéndose (o ambas cosas

a la vez), profesionales trabajando, portavoces de una organización o de un evento, individuos con talento (o sin él) esperando nerviosos su audición para el negocio del espectáculo... Incluso cuando acude, dentro del medio fílmico, a una reflexión sobre su fotografía fija, recrea ingeniosamente ese escaneo lateral: en el ensayo breve *Contacts* (1989) –una pieza pequeña de un gran proyecto conceptual transmedia– se desliza por las hojas de contactos nunca antes publicadas de las que salieron algunas de sus imágenes más conocidas, señalándonos sus aciertos y errores, las posibilidades y los vacíos antes y después de cada fotografía.

Las vistas laterales de Klein ofrecen una sensación muy particular. Recuerdan (de forma más explícita en registro al estilo de Muybridge de gestos deportivos en *Slow Motion*, 1984) a esas secuencias del cine primitivo en las que grupos de gente (como trabajadores) fichaban, uno por uno, ante una cámara estática para identificarse. En esas imágenes, la cámara parecía más un instrumento de vigilancia, la herramienta de un estado siniestro, que el instrumento



esgrimido por un artista sensible. Una vez oí a la distinguida teórica Christa Blümlinger hablar sobre la historia del *défilement* en el cine, partiendo de un vídeo breve y deslumbrante de Godard (*On s'est tous defilé*, 1988) que muestra a modelos desfilando por la pasarela. Podemos confiar en Godard para convertir incluso a esas muñecas del *glamour* en la imagen de obreras o prisioneras (soldados de a pie), o también a los pequeños figurantes de la industria del cine que ofrecen, como aturridos, sus números de identificación a la oficina de producción en *Grandeza* →



Contacts (1989)



Broadway by Light (1958)

y decadencia de un pequeño comercio de cine (1985).

Klein, siempre anarquista, pone su arte de forma muy clara al servicio de un propósito subversivo y extraño cuando hace sus ‘deslizamientos’ implacables: obliga al jefe y al empleado, al ganador y al perdedor, a los que son alguien (las celebridades) y a los que no son nadie (personas ordinarias) a declarar igualmente ‘quiénes son’, no como personalidades individuales, sino como sujetos sociales. Engranajes en una máquina loca.

William Klein es una figura notable en la historia del cine, una ley en sí mismo, que en última instancia está más allá (sin solaparse a ellos) de muchos movimientos y tendencias. Al observar el metraje de 1964 que constituye la primera mitad de *Muhammad Ali, The Greatest* (1974) –con su ausencia de narración en voz over y su incansable y enérgico reportaje ‘en el momento’– uno podría imaginar que hubiera salido de la escuela

estadounidense de *cinéma-vérité* de Leacock, Pennebaker y los hermanos Maysles. Pero, de forma crucial, no hay objetividad espuria en Klein: basta con echar un vistazo a la forma deliberadamente fea en la que encuadra a los ‘propietarios’ blancos sureños del boxeador (otra degradación lateral) en contraste con la forma abierta y generosa en la que filma a Alí y a su séquito íntimo, para transmitir de forma palpable a favor y en contra de quién está el cineasta, quién le gusta y a quién desprecia. Así que hay un aspecto de Klein que anticipa la mirada más fría, más analítica –pero aún indirecta– de los documentales de Frederick Wiseman sobre todo tipo de instituciones sociales (prisión, escuela, oficina, matadero, monasterio...); así como los más locuaces filmes-ensayo de Chris Marker, quien animó a Klein por primera vez a convertir su ojo fotográfico en un ojo cinematográfico en el (literalmente) deslumbrante cortometraje *Broadway by Light* (1958).

Pero Klein no es un cineasta hiper-cerebral o socialmente determinista. Despliega las divisiones y miserias del mundo social (véase *Hollywood, California: A Loser's Opera*, 1977), pero ese mundo, tal y como él lo captura, está también siempre a punto de explotar: ya sea por el estrés de las resistencias que se erigen desde dentro y contra él (como en sus documentos de la protesta contra la Guerra de Vietnam en Estados Unidos o del Mayo del 68 en París); o porque un exceso de racionalidad burocrática está al borde de llevarlo a la completa locura, como en *The Model Couple* (1977), su sueño inquietantemente profético de la telerrealidad y de la ‘planificación de estilo de vida’ científica. Aunque la vida, bajo la aguda mirada de Klein, siempre puede desarrollarse dentro de una rejilla lateral de control social, esa vida siempre insiste, siempre resiste, siempre desborda sus confines permitidos: las partes más memorables de *The Little Richard* →



Muhammad Ali, *The Greatest* (1974)

Story (1980) suceden cuando la ‘estrella’ se ha ido, y los ‘extras’ cotidianos (incluyendo un verdadero ejército de imitadores de Little Richard) deambulan y se hacen con el control...

Acorde con esta sensibilidad anárquica, Klein desarrolló un lenguaje fílmico poliédrico que podría etiquetarse de forma laxa como ‘expresionista’. Años antes de que Jean-Luc Godard levantara verdaderamente el vuelo con *Une femme est une femme* (1961), Klein ya estaba combinando atrevidos colores primarios en sus imágenes fotografiadas con un diseño gráfico nítido y estridente en sus créditos e intertítulos. Más tarde, otras influencias se introdujeron y fueron debidamente procesadas por Klein, siempre por la vía de la exageración inspirada: contemplan las mezclas musicales súbitas y salvajes (al estilo de la *Nouvelle Vague*) de himnos oficiales con instrumentos de viento con el *rock* de Serge Gainsbourg en *Mode in France* (1984), o la apoteosis del *Pop Art* politizado en la loca sátira de los cómics de la maravillosa *Mr. Freedom* (1969). Del mismo modo en que las películas de Klein cruzan e hibridan medios de forma incesante (imagen fija y en movimiento, metraje de imagen real y animado, espectáculos dentro y fuera del escenario), también dinamitan la frontera entre documental y ficción: su documental retrospectivo *In and Out of Fashion* (1998) contiene dispositivos narrativos y de las ‘artes performativas’, así como su primera incursión clara en la ficción, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

(1966) ofrece un emotivo relato cercano y entre bambalinas de los rituales del *glamour* que rodean a una supermodelo de aspecto curiosamente ordinario (Dorothy McGowan).

Al proceder de los campos de la pintura y la fotografía fija, era inevitable que Klein fuera recibido, a lo largo de su brillante carrera, con cierto grado de suspicacia: ¿es ‘la imagen’ demasiado fuerte, demasiado directa en su obra? Klein es más listo que todo eso, y su obra cinematográfica lo muestra: desde *Contacts*, no recibimos la imagen de un antropólogo neutral que se mantiene al margen, ni de un demiurgo felliniano que compone la escena, sino de un ‘observador participante’ en el mundo, un *voyeur* astuto que es consciente de que la vida social, en todas sus formas dispuestas de forma lateral, es fundamentalmente exhibicionista, y solo –como él declara– “espera a un fotógrafo” para revelar sus verdades contradictorias.

Viendo *The Model Couple* me lo pasé en grande: no solo es un brillante comentario sobre nuestros medios modernos, sino que contiene también un momento mágico que me llevó directamente de vuelta a mis primeros momentos de asombro cinéfilo adolescente, cuando las imágenes, los sonidos y las interpretaciones se mezclan con



Mr. Freedom (1969)

ideas e innovaciones radicales. Hay un punto en esta película, en su estatura ‘tashlinesca’, donde repentinamente, sin previo aviso, la imagen y el sonido (mientras la pareja habla durante el desayuno) se desincronizan. Pensé, por un momento, que el ‘aparato’ se había estropeado. Pero entonces el tipo (André Dussollier), de hecho, lo explica: ¡son los efectos que toda esa manipulación científica tiene sobre ellos! Vale, he visto este tipo de juegos en algunas películas experimentales estructuralistas de Hollis Frampton o Kurt Kren. ¿Pero no es sorprendente con qué poca frecuencia se ve la osadía de llevar a cabo ese chiste, ya que el ‘matrimonio’ técnico de la imagen y el sonido (dialogado) es la mayor y más generalizada esclavitud de todo el medio cinematográfico? Klein se escapa de ella. ▲

Traducción: Juanma Ruiz



Qui êtes-vous, Polly Maggoo? (1966)



The Disciple (Chaitanya Tamhane)

Tras la cancelación de Cannes, el primer reto de los grandes festivales internacionales era la Mostra de Venecia, que al fin se pudo celebrar con estrictas medidas de seguridad sanitaria y con una excelente cosecha de buen cine. Buenas noticias, por tanto.

EL FESTIVAL IMPOSIBLE

JONATHAN ROMNEY

Parecía un festival imposible, o una tarea imposible para cualquier festival. Después de que la COVID-19 obligara a tantos eventos de 2020 a celebrarse *online*, con Cannes cancelado por completo, le correspondía a la Mostra de Venecia (después de Málaga, en España) demostrar que podían celebrarse festivales presenciales otra vez. En cierto modo, era más fácil para Venecia que para la mayoría de ellos: este certamen tiene lugar en una isla, en buena parte dentro del complejo cerrado alrededor del casino, y por tanto evitando los retos a los que se enfrentaría en un espacio urbano más abierto. Pero la estricta organización (que incluía reserva *online* para los delegados de prensa, tecnología de medición de la temperatura y mascarillas en el complejo y en las proyecciones) posibilitaba que el público, reducido como era, sintiera que podía respirar con tranquilidad.

Ese era uno de los problemas a los que se enfrentaba el festival. Otro era la cuestión de las películas: ¿podría Venecia encontrar cintas del estándar adecuado, sobre todo dado que Cannes había sacado tantas del tablero de juego al anunciar su propia selección oficial? Al final, dio la sensación de una Venecia de buena cosecha, mejor que muchas ediciones recientes, y la ausencia de las grandes películas de Hollywood que han alimentado al festival últimamente apenas pareció tener peso.

De hecho, podía parecer que los críticos regresaban de Venecia contentándose con facilidad, ya que la calidad era tan alta. Así que solo me detendré aquí para mencionar las únicas dos películas por las que

merecía la pena indignarse. Una era *Mainstream*, de Gia Coppola (destacada fotógrafa y nieta de Francis). Es una sátira abrasivamente moderna, visual y dramáticamente histórica sobre YouTube y los *influencers*, y descansa sobre una frenética interpretación de Andrew Garfield, tan desquiciado que hace que Jim Carrey parezca Robert Mitchum. Esta película era simplemente antipática y excesiva, pero la que de verdad resultó despreciable fue la cinta fuera de competición de Kyle Rankin, *Run Hide Fight*, que utiliza el tiroteo en un instituto estadounidense como base para un *thriller* de serie B. En algo →



Nomadland (Chloe Zhao): ganadora del León de Oro



Nuevo orden (Michel Franco)

peor que el mal gusto, sugiere que las armas son malas, pero están bien en manos de la gente adecuada. La película es un manifiesto de los justicieros, un puro producto de la era Trump, y la única obra del festival que creí que no se debería haber exhibido.

Por lo demás, los críticos tuvieron abundantes razones para sentirse satisfechos. La única película de perfil alto de Hollywood, la producción de Searchlight *Nomadland*, demostró ser digna ganadora del León de Oro con su retrato de una nueva población estadounidense de gente de clase obrera que ha perdido sus trabajos y hogares, abandonándolos para recorrer el país en autocaravanas y encontrando trabajo donde pueden. La protagonista Frances McDormand en su versión más sensible y amable, pero casi ocupa un papel secundario, de la forma más generosa, respecto a todos los actores no profesionales que en la práctica se interpretan a sí mismos en este nuevo híbrido de docuficción de Chloe Zhao, directora de *The Rider*.

Hubo una película en competición que podría haber ganado fácilmente, pero que quizá demostró ser demasiado confrontacional y ambivalente para un obvio León de Oro (al final, ganó el Premio Especial del Jurado). Se trata de *Nuevo orden*, del mexicano Michel Franco, una película cuya acerada visión tiene algo de la feroz lucidez de Michael Haneke. Este film, contado en una serie de fragmentos narrativos afilados, imagina una revolución obrera en México... y su despiadada represión. Es una película que se abre valientemente al ataque y a distintas interpretaciones: ¿está Franco ofreciendo una visión del inminente colapso de un sistema de abuso capitalista, o es una expresión de terror burgués ante la perspectiva de un alza-

miento indígena? Franco ya había sido atacado en algunas críticas por contar la historia desde el punto de vista de personajes adinerados, aunque uno puede imaginar que habría sido criticado por ser un niño rico diletante si hubiera escogido seguir a los protagonistas de clase obrera. Pero quizá *Nuevo orden* es el tipo de cine que hace falta en una era de incertidumbres políticas polarizadas; una película que es, en el mejor y más complejo sentido, adecuadamente 'problemática'.

La competición también ofreció innovación y renovación dentro de un marco tradicional de cine de arte y ensayo. *The World To Come*, de la noruega Mona Fastvold, es en cierto modo una plasmación familiar del deseo homosexual con un trasfondo histórico (véase *Retrato de una mujer en llamas* de Céline Sciamma, o la nueva *Ammonite*, de Francis Lee), pero presenta una nota distintiva al optar por un enfoque conscientemente literario, con la narración *over* de Katherine Waterstone interpretando las entradas del diario de una joven que descubre que ama a su vecina (Vanessa Kirby) en un entorno rural estadounidense en el siglo XIX. Las interpretaciones de Waterstone y Kirby son maravillosamente ricas y sutiles (Kirby también sobresale en *Pieces of a Woman*, de Kornel Mundruczó, por la que ganó el premio a la Mejor Actriz), y la película adopta un tono austero situado de algún modo entre los dramas de época de Kelly Reichardt y las severas ficciones de interior de Terence Davies. Pero es el lenguaje el que lo consigue en la misma medida que las imágenes magníficamente realizadas, así como una imaginativa partitura de Daniel Blumberg, que introduce algunos elementos improvisados de *jazz* en sus tonos por lo demás majestuosos.



The World To Come (Mona Fastvold)

Este año la Mostra ofreció un excelente muestrario de documentales: *Notturmo*, de Gianfranco Rosi, un retrato impresionista del estado de Oriente Próximo; la épica *City Hall* de Frederick Wiseman, sobre Boston y su administración ilustrada y compasiva; el retrato de Greta Thunberg *I Am Greta*; y la extraordinaria *Final Account*, donde el fallecido cineasta británico Luke Holland interroga a los últimos ancianos nazis supervivientes, algunos de los cuales aún niegan toda responsabilidad, mientras que otros recuerdan con cariño las juventudes hitlerianas como una bienvenida oportunidad de jugar al aire libre. *Final Account* es distanciada, escalofriante, un suplemento vital al proyecto emprendido por Claude Lanzmann y otros.

Y luego estaba *The Disciple*, de Chaitanya Tamhane, el guionista y director indio que despuntó con *Tribunal* en 2014. Reconectando con el pausado e introspectivo registro de cierta tradición del cine indio de autor (Satyajit Ray, Mrinal Sen, Mani Kaul), este podría haber resultado un drama muy enrarecido, una historia con matices al estilo Henry James sobre un joven músico, interpretado por el músico real Aditya Modak, que trata de alcanzar la excelencia como intérprete de *raags* clásicos y espera estar a la altura de los exigentes estándares fijados por sus maestros, vivos y pasados. En realidad, esta película calmada y contemplativa (caracterizada por secuencias en las que el héroe da paseos nocturnos en ciclomotor mientras escucha grabaciones de las enseñanzas de su gurú) está muy arraigada en el momento presente, situando su odisea en un mundo de concursos de talentos televisivos bañados en luces de neón y *glamour* superficial. De hecho, *The Disciple*, a su modo oblicuo y nada enfático, plantea preguntas acuciantes y complejas sobre el papel del arte hoy en día, cuando los imperativos comerciales ponen en peligro la cultura más que nunca. En otras palabras, fue la película de Venecia que posiblemente más tenía que decir sobre la actual situación del cine. ▲

Traducción: Juanma Ruiz



CARLOS F. HEREDERO

Un viaje a Nueva York

Nunca, casi nunca, a veces, siempre, de Eliza Hittman

Podría ser una crónica tremendista sobre el drama de una adolescente embarazada y sus dificultades para abortar. O un melodrama sentimental sobre el desamparo de una chica forzada por su novio y enfrentada al rechazo de sus padres. Pero el magnífico tercer largometraje de Eliza Hittman (ganador del gran Premio del Jurado, Oso de Plata, en Berlín, 2020) elude todos esos peligros, y algunos más, a base de honestidad y de rigor en la construcción de un relato minuciosamente despojado de toda retórica discursiva.

Durante cien apretados minutos acompañamos a la introvertida y huera Autumn (magnífica Sidney Flanigan, en una composición tan dolorosa como conmovedora) desde que descubre su embarazo no deseado en un pequeño pueblo de Pennsylvania hasta que regresa de Nueva York –acompa-

ñada siempre por su prima Skylar (Talia Ryder)– tras abortar allí a despecho de las dificultades con las que tropiezan dos adolescentes de diecisiete años sin apenas dinero en el bolsillo, sin contactos en la ciudad y a espaldas de su familia. No hay melodrama. No hay efectismo ni escenas de choque. Todo se narra y se describe de manera seca y concisa, sin gastar ni un segundo de más en lo que no resulta funcional o expresivo por sí mismo. Nada se carga de simbolismo, pero todo genera sentido y resonancia en esta ejemplar narración con-

Nunca, casi nunca, a veces, siempre

Never, Rarely, Sometimes, Always.

EE UU, 2020. **Dirección:** Eliza Hittman

Intérpretes: Sidney Flanigan, Talia Ryder,

Théodore Pellerin, Ryan Eggold

Distribución: Universal

En salas

ducida por Eliza Hittman (después de filmar *It Felt Like Love* en 2013, y *Beach Rats* en 2017), sin ceder nunca a la tentación de superponer un discurso sobre la acción física, ni de moralizar, ni de connotar ni de subrayar sus desnudas y rugosas imágenes.

Autumn visita a una doctora, se hacen una prueba de embarazo, golpea su vientre con rabia, aguanta estoica el desprecio de su padre en un hogar de humilde clase obrera, se sube al autocar con su prima, desembarca en Nueva York, se entrevista con la asistente social, se hace una ecografía, deambula por una ciudad desconocida retratada sin idealización alguna y se somete a un aborto complicado. No hay más. Y tampoco hay *spoiler* posible porque no hay intriga ni suspense. No hay psicologismo, no hay *flashback* para ilustrar el título (aquí sí: no desvelaremos su sentido). Solo un encadenamiento desnudo de acciones físicas. Puro conductismo.

El desamparo de Autumn viene dado por las condiciones en la que se ha quedado embarazada y por su condición de clase (la propia de una adolescente que trabaja de cajera en un supermercado), no porque las instituciones se ensañen con ella ni porque sufra desgracias sin cuento en medio de una ciudad grande y ajena. La denuncia está implícita y al alcance del espectador a poco que piense y mire las imágenes. No hay tesis a demostrar porque Eliza Hittman trata a su protagonista –y a sus espectadores– como personas adultas a las que no es necesario llevarles de la mano.

La cineasta tampoco se autoconcede ninguna facilidad. Autumn es reservada, áspera y opaca. Hittman no pide nuestra compasión para ella y la retrata sin condescendencia, incluso cuando se equivoca. La quiere y la respeta por igual. Pocos retratos de una adolescente en crisis ha ofrecido el cine tan duros y, a la vez, tan hondos y verdaderos. Pocas veces el cine actual ha sido tan preciso y tan emocionante, tan honesto. ▲

CARLOS LOSILLA

El gran teatro de Oklahoma

Estoy pensando en dejarlo, de Charlie Kaufman

El cine de Charlie Kaufman suele ser objeto de todo tipo de improperios, basados siempre en su condición de guionista que de repente quiso ser director. Y también, claro está, en la denostación del tipo de escritor y cineasta que se empeña en ser. Para quienes creen que el cine debe basarse sobre todo en una historia bien contada, las películas de Kaufman son enrevesadas e incomprensibles. Y quienes militan en la facción de la puesta en escena y 'lo cinematográfico', ven su cine como un mecanismo artificioso y demasiado literario, en el que el relato predomina siempre injustamente sobre la imagen. Se trata, en cualquier caso, de reprobar un cierto exceso, de censurar aquello que no acepta normas ni medidas, como si el cine no pudiera ser también desequilibrio y desbordamiento. Más aún que *Synecdoche, New York*, su primer trabajo como director y una de las mejores películas americanas en lo que va de siglo, *Estoy pensando en dejarlo* insiste en regresar al cine moderno para negar su punto de partida. Según Kaufman, ya no hay tiempo para la revelación y la epifanía que fascinaron a Renoir y Rossellini. Solo para la insistencia en una búsqueda que jamás termina.

Estoy pensando en dejarlo empieza con una pareja en crisis filmada en el interior de un coche, como ocurría en *Te querré siempre*, la obra fundacional de Rossellini. Ahora, no obstante, la meta no es Nápoles y Pompeya, el regreso a los orígenes de la civilización occidental, sino una casa solitaria, en medio de Oklahoma, a la que solo se puede acceder tras atravesar una intensa tormenta de nieve. Hay una cierta coloración apocalíptica en las imágenes filmadas por Kaufman y su operador Lukasz Zal, pero esta no es una película de terror. Y hay una visión lúgubre de la vi-



da en pareja y el paso del tiempo, en la gran secuencia en la que ella conoce a los padres de él (conducida con un sentido del absurdo digno de un émulo de Samuel Beckett pasado por Poe y Tennessee Williams), que podría convertir la película en un pavoroso *cul de sac* si no fuera porque a Kaufman le interesan otras cosas. De repente, los padres envejecen o rejuvenecen a placer, o las acciones se repiten o se omiten... No se trata del tiempo como juguete en manos de un demiurgo engreído, sino de la vida como caos y confusión, aquello que nunca podremos dominar ni controlar.

En *Synecdoche, New York* ya se apuntaba esa condición deambulatoria del cine de Kaufman, que no solo transita entre tiempos, sino también entre espacios, por otra parte puramente cinematográficos. En *Estoy pensando en*

dejarlo, los lugares son móviles y a la vez inmóviles, como el coche y la casa, y eso debe enfrentarse a la movilidad extrema e incontrolable no solo de la mente de ella, a través de la cual se despliega el relato, sino sobre todo de su monólogo interior, que parece inspirado en alguna película de Marguerite Duras. Como evolución de lo que ocurre en el cine de Rivette o Raúl Ruiz, aquí la palabra ya no se sabe adónde va, o mejor, no va a ningún sitio, solo regresa obsesivamente a sí misma. Y ello construye un discurso enloquecido sobre las ilusiones perdidas, la fugacidad de todo y la manera en que eso regresa una y otra vez a nuestra vida que termina en el colapso, en la imposibilidad de dar por cerrada la narración, en la acumulación de posibles versiones de una misma existencia inútil. ¿Hace falta decir que las menciones a *Oklahoma!*, David Foster Wallace o John Cassavetes no son baladíes, sino que acaban inscribiéndolo todo en un ámbito mucho más concreto de lo que parece, quizá el mismísimo inconsciente americano? Sea como fuere, estamos ante una obra mayor. ▲

Estoy pensando en dejarlo

I'm Thinking of Ending Things

EE UU, 2020. **Dirección:** Charlie Kaufman

Intérpretes: Jessie Buckley, Jesse

Plemons, Toni Collette

Disponibile en Netflix

JAIME PENA

Tela de araña

El rey del barrio, de Judd Apatow

En un *sketch* de *Saturday Night Live* de 2017, Pete Davidson bromeaba sobre Staten Island, el barrio de Nueva York donde nació. Venía a decir que si el huracán Sandy lo hubiese golpeado, apenas habría hecho otra cosa que “terminar el trabajo” o que “en Staten Island no solo había heroína y polis racistas, que también tenían metanfetamina y bomberos racistas”. *El rey del barrio* abunda en este tipo de comentarios y también hay muchas drogas (marihuana, fundamentalmente), policías y, sobre todo, bomberos. El retrato es si acaso más amable que el de *SNL* y con abundantes elementos autobiográficos. Si los actores del método se sometían a un proceso de inmersión en las circunstancias de sus personajes, a Davidson le basta con recurrir a su pasado: la muerte de su padre bombero cuando tenía siete años, la enfermedad de Crohn, las tendencias depresivas, no sé si también el trastorno por déficit de atención e hiperactividad que padece Scott...

La película de Judd Apatow nos presenta Staten Island como un lugar que no ha sufrido la ‘gentrificación’, pues nadie de fuera quiere irse a vivir allí, razón por la cual todos se conocen desde niños. Y esta idea de comunidad, que relaciona a sus personajes como si se tratase de una tela de araña, está muy presente en su construcción narrativa. Véase por ejemplo la forma en la que Scott conoce a Ray (Bill Burr) después de haber tatuado el brazo de



su hijo y cómo esto da pie a que Ray empiece a salir con su madre, Margie (Marisa Tomei). O cómo la pelea entre Ray y Scott los deja a los dos en la calle y el segundo acaba encontrando refugio en la estación de bomberos. El padre de Davidson murió en las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, el de Scott, también bombero, habría muerto con menos épica en otro incendio. *El rey del barrio* trata precisamente de eso, de la recuperación de la figura paterna, no como ese santo que le dibujó su madre, sino como un adicto a las drogas (cocaína), hilarante, impulsivo, seguramente también imprudente... alguien en quien su hijo, cuya máxima aspiración es montar un restaurante en el que se hacen tatuajes (!), puede reconocerse perfectamente. Por

eso mismo, la mejor escena de la película es aquella en la que los bomberos le cuentan a Scott cómo era su padre, desvelándole todas sus imperfecciones a base de anécdotas.

En ese momento podemos sorprendernos de cómo la película nos ha llevado hasta allí, sobre todo si lo comparamos con las primeras secuencias de Scott con sus amigos, que nos podrían retrotraer a los compañeros de piso de Seth Rogen en *Lío embarazoso* (2007) y parecían anticipar otro tipo de historia, una comedia *stoner* con sus característicos adultos infantilizados. Pero ya sabemos que Apatow es hoy por hoy el mejor director que un cómico puede encontrarse en su camino (de Steve Carell a Amy Schumer, pasando por Adam Sandler o su propia familia: Leslie Mann o una Maude Apatow que parece estar llamando a las puertas del estrellato). No solo eso, *El rey del barrio* confirma también que con cada película lo que menos le preocupa es el éxito (la taquilla o los premios) que obnubilan a tantos de sus colegas y que se contenta con seguir creciendo como cineasta. ▲

El rey del barrio

The King of Staten Island. EE UU, 2020

Dirección: Judd Apatow

Intérpretes: Pete Davidson, Bill Burr, Bill Powley, Lou Wilson, Marisa Tomei

Distribución: Universal

Estreno: 18 de septiembre

17 FESTIVAL DE SEVILLA

esto es cine europeo

6-14 noviembre 2020

festivaldesevilla.eu #17FestivalSevilla



Es un proyecto de:



Con la financiación del GOBIERNO DE ESPAÑA:



Con el apoyo de:



Vehículo oficial:



Socio tecnológico:



JOSÉ FÉLIX COLLAZOS

Condenados a (con)vivir

Falling, de Viggo Mortensen

CUADERNO CRÍTICO

Falling se abre con una secuencia en la que un padre primerizo se agacha sobre su retoño recién nacido para decirle: “*Lamento traerte a este mundo solo para morir*”. Viggo Mortensen, quien interpreta a ese hijo en la edad adulta, recogió su premio Donostia en el pasado Festival de San Sebastián reivindicando que “*la vida es un regalo*”. Estas dos frases, aunque pertenecientes a distintos ámbitos (la película también se despliega en diferentes tiempos y puntos de vista), resumen a la perfección la antagonista personalidad de sus dos protagonistas en este duelo paternofamiliar lleno de heridas emocionales y reproches que, inteligentemente, no busca tanto la redención sino el encuentro. John Petersen vive en California con su marido Eric (Terry Chen) de ascendencia chino-hawaiana y su hija latina adoptada. En su hogar acoge a su anciano padre Willis (Lance Henriksen), conserva-

dor, misógino, homófobo y racista, exponente de la América profunda al que un deterioro cognitivo está acentuando una personalidad abusiva, paradigma de todo un sistema: el patriarcado de masculinidades tóxicas. En este drama familiar con el que debuta tras la cámara Mortensen no es difícil encontrar –conocidas las inquietudes políticas del neoyorquino– sugerentes paralelismos con la situación de su país, una sociedad cada vez más fragmentada con dos realidades en constante colisión.

Mortensen articula el film trayendo el pasado al presente a través de unos *flashbacks* que rompen la narrativa li-

neal y que, deliberadamente, son ambiguos respecto del punto de vista, lo que aporta un cierto caos al relato –por momentos justificado en la desorientación de un hombre que pierde la memoria– pero activa la mirada del espectador, retado a completar algunas piezas del puzzle. Esta intrincada estructura está apuntalada por la edición de Ronald Sanders, colaborador habitual de David Cronenberg (quien aparece en una secuencia con cierto humor escatológico), que activa los saltos temporales interrelacionando objetos o estados de ánimo para ayudar a la comprensión y desarrollo de la psicología de los personajes. Una construcción coherente con el empeño de Mortensen por entender al otro y que busca la empatía, a veces forzada, con el desagradable personaje que encarna con furia y solvencia Henriksen, un hombre que en su demencia no sabe muchas veces en qué tiempo vive, constantemente enfadado y confuso en un mundo que ya no es el suyo en contraposición al paciente John que parece escudarse en la demencia senil de su progenitor como excusa para evitar una explosiva confrontación que se adivina ineludible.

Con códigos de melodrama y chocado en algún momento con ciertos clichés, Mortensen ofrece una mirada compasiva que indaga en los lazos que nos mantienen unidos y, sin ignorar faltas y agravios, explora la tolerancia y la aceptación como herramientas para romper brechas ideológicas, eludiendo un enfrentamiento frontal y estéril. Su apuesta, lejos de la ingenuidad, avisa que todavía hay muchas batallas que creíamos ganadas por conquistar. Pero en vez de matar al padre, opta por dejarle ir plácidamente con sus recuerdos: esplendor sobre una hierba que ya está inevitablemente cubierta por un nuevo manto de nieve. ▲

Falling

Canadá, Gran Bretaña, 2020

Dirección: Viggo Mortensen

Intérpretes: Lance Henriksen, Viggo

Mortensen, Terry Chen

Distribución: Caramel Films

Estreno: 2 de octubre



Entrevista **Viggo Mortensen**

Los recuerdos sospechosos

RAQUEL LOREDO

Su ópera prima, *Falling*, es un drama sobre heridas familiares que ahonda en una relación padre-hijo con *flashes* y narración no lineal ¿Qué refleja el pasado en la película? Refleja la manera en que yo pienso y en la que creo que la mayoría de la gente piensa, que tampoco es lineal. Los recuerdos son imágenes que cruzan por tu cabeza sin invitarlas. Y la percepción es muy subjetiva. Cada personaje de la familia, por ejemplo, recuerda a la madre de forma distinta. Hay otro matiz, y es que el protagonista, el viejo (Lance Henriksen), está entrando en una fase de inicio de la demencia senil; entonces sus recuerdos son aún menos fiables y es más probable que esté más en ese pasado que en el presente.

¿Qué determinó la puesta en escena de esos recuerdos? Unas veces parecen pertenecer al padre, otras al hijo... Y otras veces no se sabe. Yo tenía un gusto que coincidía con el del fotógrafo, hablamos mucho de fotografía y luego de detalles más sutiles: “Un poco más suave”, “un poco más cálido con la luz”, etc. No quería blanco y negro o cosas rodadas en 16 mm; la idea es que pareciera totalmente real, aunque fuera una memoria, un recuerdo a veces individual, a veces compartido, pero siempre sospechoso.

En ese pasado la naturaleza cobra un papel relevante con ecos de toda su obra literaria, fotográfica y musical anterior. ¿También a posibles referencias fílmicas?

Sí, puede ser. He tenido buenos maestros: David Cronenberg, Lisandro Alonso, Jane Campion, Agustín Díaz Yanes... Toda mi carrera, lo que he devorado de películas, ensayos...



toda la preparación, también como espectador, estaba en mí y me sirvió. Vista luego, en algunos casos sí hay cosas que me recuerdan a algo, pero no me interesaba copiar a nadie ni a nada. Rodamos cada momento para que sirva para este cuento.

Agnès Varda es otra de sus influencias confesas Sí. La conocí poco antes de que muriera y tuvimos una larga conversación sobre muchas cosas que confirmaron la dirección en que yo ya iba y mi forma de ver el cine y de querer dirigir *Falling*. Ella me hablaba de la importancia de no mostrar, pero sí de crear un ambiente a base de la calidad de lo que muestras, para crear una curiosidad. No hay que mostrar, sino invitar a ver. Es lo que más me gusta en el cine, cuando siento que participo con el que cuenta la película y yo puedo rellenar lo que no está.

¿Esa es la línea de *Falling*? No remarcar con música, no explicar en exceso...

Sí, tampoco hace falta. Hay películas de buenos directores donde se subraya que tienen que ver con la actualidad, la política, el presente... Eso crea una distancia que no me interesa, no me deja decidir a mí. *Falling* está abierta a interpretaciones, no cuento todo. ¿Por qué está llorando en el sofá la madre mientras escucha música? Si te interesa un mínimo la película, tú rellenas, inventas escenas... Lo importante es

que la gente tenga ganas de mirar y de pensar en lo que vé.

La película trata de la empatía y a la vez habla de un duelo creciente padre-hijo plasmado en la puesta en escena. Llama la atención esa tensa comida familiar de movimiento circular constante. Sí, la cámara va dando vueltas hasta que el viejo se enoja y todo se para. Se trata de colocarte en la posición de él, que no sabe en lo que centrarse, no entiende todo... Aunque para otros es una reunión familiar tranquila y positiva, para él hay mucha gente hablando, es un poco mareante, se confunde y, como siempre, la inseguridad le hace atacar. No quería describir desde fuera y juzgar a una persona con demencia que se comporta como lo hace. Quería, hasta cierto punto, estar dentro de su cabeza, que empieza a no escuchar muy bien, a cansarse mentalmente... Hay escenas más estáticas o con una aproximación a las caras distinta. Otras con un punto de vista desde abajo, de un niño de cuatro o cinco años que, como adulto, recuerda a sus padres felices de forma muy específica, con luz cálida de verano... Pensamos mucho cómo transmitir el punto de vista del que observa para poder llegar a entenderlo, aunque no estés de acuerdo con él. ▲

Declaraciones recogidas en Madrid, el 24 de julio de 2020.

CARLOS F. HEREDERO

Cinefilia melancólica

Rifkin's Festival, de Woody Allen

CUADERNO CRÍTICO

Las referencias, las citas y los homenajes a las películas y a los autores que han marcado su formación cinematográfica y cultural se encuentran diseminados por toda la filmografía de Woody Allen. Nada tiene de extraño, por tanto, que ahora, en este último y difícil tramo que atraviesa su carrera, el cineasta neoyorquino haya sentido la necesidad de recapitular y de proponer esta especie de reconsideración otoñal –por persona interpuesta– como pretexto juguetón y lúdico para invocar, una vez más, a todos sus dioses particulares: Ingmar Bergman y *Fresas salvajes*, *Persona* y *El séptimo sello*; Orson Welles y *Ciudadano Kane*; Godard y *À bout de souffle*; Truffaut y *Jules y Jim*; Buñuel y *El ángel exterminador*; Lelouch y *Un hombre y una mujer* (la más extraña elección de todas), Federico Fellini, etc, etc.

Su más que evidente *alter ego* es aquí un maduro exprofesor de cine que sueña con ser literato de altos vuelos (como poco, a la altura de Joyce, Proust o Dostoievski), encarnado esta vez por un frágil y entrañable Wallace Shawn, actor capaz de inyectar vibración y humanidad incluso donde solo hay, apenas, la carcasa de un cliché que conocemos de sobra y que hemos visto ya en muchas películas anteriores de Allen. Un personaje que asiste al Festival de Cine de San Sebastián para acompañar a su esposa, que trabaja en el certamen donostiarra como representante de un petulante director francés interpretado (es un decir)



por Louis Garrel y reducido, en consecuencia, ya no solo a un tópico cliché, sino a un mero monigote.

El deambular itinerante del protagonista por los escenarios de Donosti y por los entresijos de su festival sirven como precario andamio para que Allen vaya insertando sucesivos *remakes* irónicos y burlones de las películas antes citadas a modo de sueños, imaginaciones y pesadillas del personaje. La estructura apenas sirve para entretener un levísimo conflicto amoroso provocado por los celos, el atisbo de una hipotética, pero imposible aventura extramarital (gentileza de una espléndida Elena Anaya) y un chafarrinón de brocha gorda que parece extraído de otra película: la lamentable secuencia del pintor interpretado por Sergi López, donde uno no sabe que la-

mentar más, si el histrionismo ridículo del actor o la condescendencia del director con semejante ruptura de tono.

Lo que queda en pie, a pesar de la inconsistencia de la historia, de la hiperconnotada explicitud de los diálogos y de la casi siempre rutinaria planificación, son tres aspectos sugerentes: 1) algunas secuencias aisladas en las que, de pronto, la cámara o la puesta en escena hablan por sí mismas (ese encuadre de la cama vacía, con el matrimonio en crisis fuera de campo, por ejemplo); 2) la tonalidad suavemente melancólica que impregna el relato, filtrándose poco a poco por todos los resquicios y rincones de los fotogramas, y 3) la posible interpretación de la propuesta como reconsideración en clave metafórica del *impasse* creativo en el que se encuentra su propio autor. Desde esta perspectiva, *Rifkin's Festival* podría ser vista como una valiente confesión personal (a la postre, el relato simula ser el despliegue de una sesión psicoanalítica), como el arriesgado autoexorcismo de un cineasta que pide ayuda a sus dioses cinéfilos particulares para poder seguir hablándonos de sí mismo. ▲

Rifkin's Festival

España, EE UU, Italia, 2020

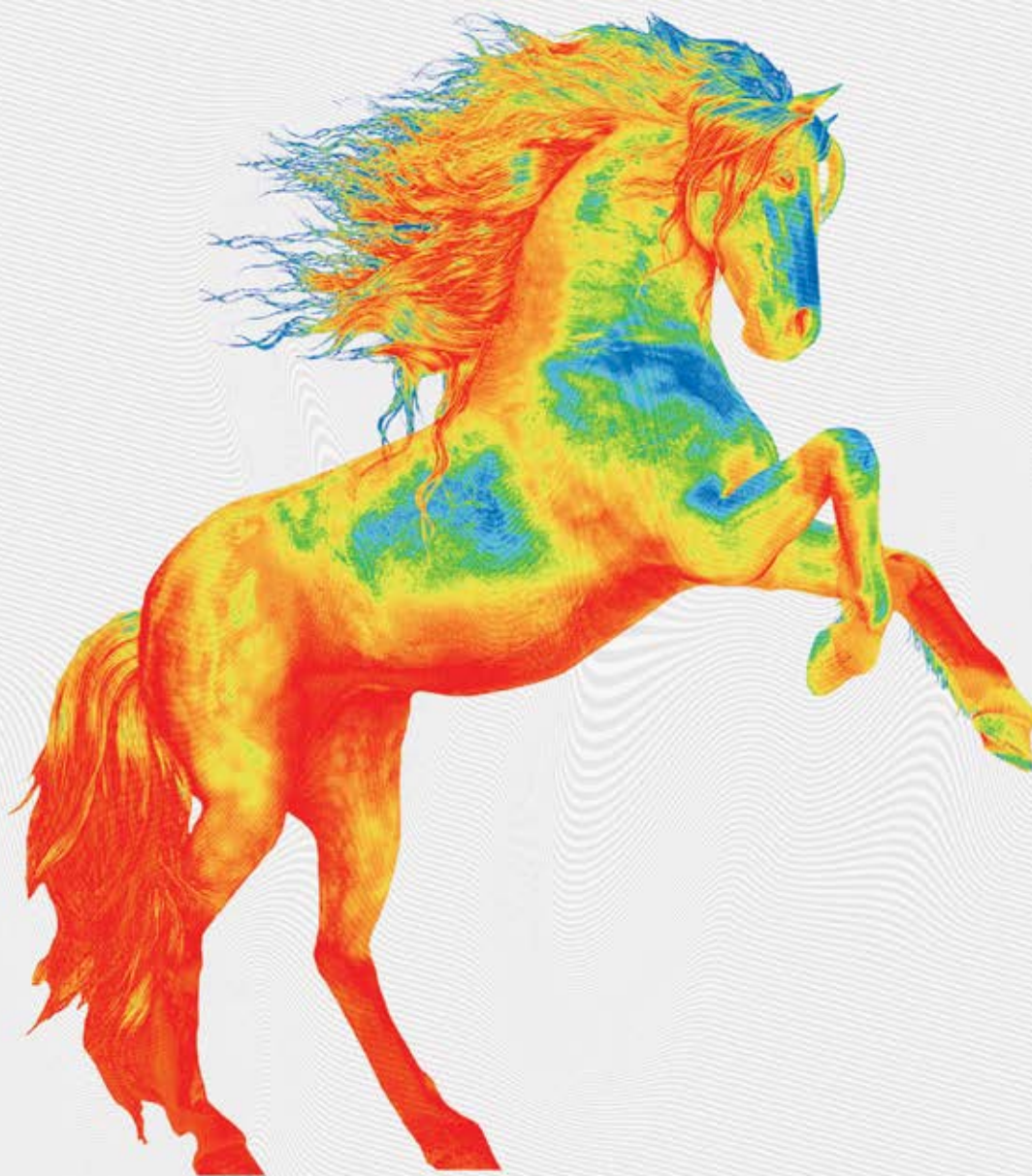
Dirección: Woody Allen

Intérpretes: Wallace Shawn, Gina

Gershon, Elena Anaya, Louis Garrel

Distribución: Tripticures

Estreno: 2 de octubre



CURTOCIRCUITO/2020/03—11 OCT

17 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE / SANTIAGO DE COMPOSTELA / CURTOCIRCUITO.ORG



La materialidad de la ausencia

Ane, de David Pérez Sañudo



Hay dos películas dentro de *Ane*, el primer largometraje de David Pérez Sañudo. No solo dos partes que se pliegan la una sobre la otra, a partir del momento en el que, finalmente, el punto de vista de Lide (la madre interpretada por una magnífica Patricia López Arnáiz) se bifurca para compartir la conducción del relato con el punto de vista de su hija (Ane), que se alterna con el de su progenitora en la segunda parte de la historia.

La primera película es el autoexigente relato de una búsqueda obsesiva, la persecución de un personaje ausente por completo de la pantalla y al que vamos intuyendo y conociendo a través de la angustia que vive la madre tras la desaparición de la hija. El rigor con el que ese primer film respeta el punto de vista narrativo ofrece una promesa más que estimulante: el difícil y meritorio empeño de construir un personaje ausente, de imaginar un fantasma, de rellenar un vacío, de recrear mentalmente una huella, una vida y una personalidad.

La segunda película se parte en dos. *Ane* se hace presente y, a partir de ese momento, la confrontación, el paralelismo y el juego especular toman el espacio que antes ocupaba el fuera de campo. La presencia sustituye a la ausencia y, ¡ay! lo evidente desplaza a lo sutil, lo explicativo se toma la revancha sobre la imaginación. Y es una pena, porque en ese segundo film la peripecia argumental intenta rellenar con evidencias lo que antes ya se intuía y la dramaturgia se dispersa innecesariamente: el viaje a Bayona, el aborto, la suegra de Lide, el novio de Ane... todo eso son episodios y presencias que no sirven para profundizar, sino para dispersar; que no favorecen la síntesis sino solo las expectativas

más convencionales de las plataformas, de las televisiones y de los malhadados ‘doctores de guion’ con sus fórmulas estereotipadas y alérgicas al vacío.

Pero es que es precisamente el vacío, su eco, su pregnancia, incluso su ‘materialidad’..., lo que nos permite intuir en David Pérez Sañudo (sobre todo durante el transcurso de la ‘primera película’) a un notable cineasta capaz de filmar y narrar con fisicidad ejemplarmente conductista el drama que vive Lide sobre el conflictivo trasfondo histórico de las obras de la línea de alta velocidad y de la oposición a su construcción (y a la conexas expropiación de viviendas) por parte de la izquierda abertzale vinculada con ETA y de movimientos ambientalistas en la Euskadi de 2009.

Algunos hallazgos visuales (el roto en la pared y su progresiva ‘curación’, el *travelling* que sigue a Lide mientras camina delante de los grafitis, el largo y algo rebuscado plano secuencia que abre y cierra el relato), varios detalles de caracterización (el nervio compulsivo que Patricia López Arnáiz inyecta a su personaje) y el tratamiento de los espacios (las obras del AVE, los barrios obreros, el interior y la decoración de las casas humildes, la manera de filmar las calles..., todo ello sin afectación y sin subrayados innecesarios) confieren a *Ane* –a sus ‘dos películas’– una fuerza y una autenticidad que no es fácil encontrar en muchas otras producciones españolas. Y ahí residen las principales conquistas de una propuesta ciertamente humilde, pero capaz de hacer presente el peso de lo colectivo sobre lo individual sin retórica discursiva de ningún tipo, sin ceder a la tentación del maniqueísmo, sin caer en la trampa de la equidistancia y sin imponer ninguna tesis sobre el relato. No son pocas victorias para una ópera prima tan arriesgada. ▲

Ane

España, 2020

Dirección: David Pérez Sañudo

Intérpretes: Patricia López Arnáiz,

Mikel Losada, Jone Laspiaur

Distribución: Syldavia Cinema

Estreno: 16 de octubre

Dos búsquedas

CRISTINA APARICIO

Ane reformula su cortometraje homónimo de 2018. ¿Por qué decidió renunciar a algunas de las señas de identidad del corto, mucho más estilizado, en favor de un planteamiento más austero? Hay una búsqueda de verosimilitud que responde sobre todo a un rechazo del esteticismo, de aquello que pueda manipular en exceso al espectador. Y para eso lo adecuado era una propuesta más seca y 'desagradecida'.

¿El uso del plano secuencia responde a esa vocación naturalista? No solo es una cuestión de realismo: también tiene que ver con algo impulsivo, con la necesidad de hacer entender la película. Cuando uno se siente cómodo con pocos planos, ¿para qué hacer más? Y al contrario: si una secuencia es más rica, legible o rítmica utilizando más planos, no veo la necesidad de anclarme al plano secuencia por mantener la propuesta.

Durante la búsqueda en Bayona, precisamente se rompe esa propuesta: se fragmenta la secuencia y se juega con el desorden temporal... Es una llamada de atención: está prácticamente a mitad de la película, es el punto culminante de la búsqueda física de Ane, y como tal sabíamos que era una provocación, un capricho, una ruptura de los códigos de la película. Y decidimos arriesgar.

La cinta se divide en dos mitades: la primera sigue a Lide, pero en la segunda el punto de vista se divide entre la madre y la hija. Para nosotros, esa división era la base de la película. La primera mitad es una búsqueda física, y la segunda es una búsqueda identitaria. En la primera parte hemos construido un castillo en el aire, hemos jugado con el fantasma y la idealización... Con la aparición de Ane solo puede haber decepción, porque

ese personaje nunca va a ser el que ha imaginado el espectador. A partir de ahí no tenía sentido mantener el punto de vista solo con la madre.

Resulta sugerente el modo de filmar la casa: muros que separan a los personajes, la pared rota como herida abierta tras una discusión... Toda la película está construida en torno a un pliegue; esa es otra de las razones por las que hay dos mitades. Hay una diferencia muy marcada entre el hogar y lo que ocurre fuera. Aprovechamos el espacio vacío, la huella de quien ya no está, no solo con el roto sino insinuando un pasillo vacío, o alejando la cámara para tratar de subrayar la quietud o la fantasmagoría.

Lo que parece claro es que se evita cualquier aproximación psicologista a los personajes... Seguramente porque no me interesa especialmente como tal. Me interesaba la idea de que cualquier obra de ingeniería civil, como en este caso el tren de alta velocidad, está ideada para unir, para comunicar, pero al mismo tiempo es lo que separa los márgenes. Una autopista separa un barrio rico de otra clase social. En el film eso se convierte en una metáfora sobre la que actúan los personajes. Entendiendo que el contexto social afecta a lo colectivo, y que ambos moldean la personalidad, no es necesario explicar sus motivaciones o cuándo se distanciaron.

¿Ese contexto social determina también el modo en que el espectador entiende a Ane? Es que el significado que tiene la desobediencia civil en el universo vasco es diferente al que tiene fuera. Eso le da una riqueza, una serie de capas que permiten construir el personaje con mayor tenebrosidad. Porque está jugando con fuego, está atravesando



una línea que puede ser delicada, incluso peligrosa.

Un rasgo que sí hereda del corto es la presencia dominante del color rojo. Pero, si allí evoca la violencia del ambiente, aquí parece un elemento que vincula a la madre y la hija. Una característica del color rojo es que es fácilmente vinculable con la violencia, con la sangre... pero también con el amor, con la conexión. No es gratuito que el líquido que beban ambas sea rojo. Son personas en constante búsqueda de cariño, de afecto. Hay un momento en el que las dos visten del mismo color. Creo que habrá espectadores que entiendan que hay una comunión entre las dos en ese momento.

Hay otros elementos que también enlazan visualmente a Lide y Ane: realizan acciones coincidentes, comparten gustos... Me gusta pensar que ambas son la misma persona. Las dos están en la misma línea divisoria: entre ser muy inteligentes y estar pasadas de rosca, entre la parquedad de palabras y el acto de bondad hacia los demás, en la obsesión por una causa, que puede ser una recaudación de fondos o conseguir que te pidan perdón. Son la misma persona repitiendo los mismos errores... ▲

Declaraciones recogidas por teléfono, en Madrid, a 16 de septiembre de 2020.



CARLOS LOSILLA

El juego de la representación

Akelarre, de Pablo Agüero

Unas cuantas muchachas conversan y juegan en un pajar, mientras la luz del exterior ilumina sus rostros todavía impolutos. Una de ellas, más tarde, intenta ratificar ante un hombre que las brujas existen, aunque haya sido él mismo quien de algún modo se lo ha pedido. A partir de estas dos escenas, sería difícil llegar a la conclusión de que estamos frente a una película convencional y académica, y sin embargo ese es el punto de partida. Luego, *Akelarre*, el tercer largo de Pablo Agüero, puede que se empeñe en convertir ese conformismo en una película más original de lo que parece, pero incluso ese intento solo se concreta en unas cuantas imágenes dispersas, en alguna que otra ruptura de tono, que luego se diluyen en lo que de verdad le importa: una denuncia del dominio español sobre el pueblo vasco allá en los inicios del siglo XVII, cuando la Santa Inquisición campaba a sus anchas en busca de brujas y herejes.

Constantemente se alternan las escenas vanamente dedicadas a reconstruir los 'juicios' celebrados en la época con otras que pretenden insuflar vida a ese hieratismo inexpresivo. Y, a partir de un cierto momento, Agüero incluso quiere romper la baraja y centrar la película en el enfrentamiento entre el juez y la falsa bruja, a modo de historia de una seducción truncada, una evocación del poder de la palabra poética como disolvente del lenguaje institucional. Si *Akelarre* hubiera perseverado en ese camino, su propuesta resultaría fascinante. Tal como ha quedado, lo único que consigue es llevarnos hacia unas imágenes finales atrevidas pero incoherentes, que reivindican la capacidad subversiva de la puesta en escena (ese maravilloso último plano) en el mismo terreno en el que antes se ha negado a hacerlo. Pues, en efecto, todo proceso judicial es

más una representación que otra cosa. Y toda película que elija uno como punto de partida debería tenerlo en cuenta, tal como no llega a hacer *Akelarre* y sí, en cambio, las poderosas interpretaciones de Alex Brendemühl y Amaia Aberasturi. ▲

Akelarre

España, Argentina, Francia, 2020

Dirección: Pablo Agüero

Intérpretes: Alex Brendemühl, Amaia Aberasturi, Daniel Fanego

Distribución: Avalon

Estreno: 2 de octubre

Entrevista Pablo Agüero

Justicia con la Historia

FERNANDO BERNAL

¿Por qué se interesa por una historia con aparentes raíces locales? Descubrí un libro prohibido del siglo XIX de Jules Michelet, que es como Víctor Hugo dentro de los historiadores, en el cual retrata la historia de las acusaciones de brujería como el caso de mujeres libres que son perseguidas por el poder clerical y patriarcal. Esa visión me pareció que tenía algo de revolucionaria. A través del estudio de este libro fui descubriendo otros casos. Las primeras versiones estaban ambientadas en el mundo de los cátaros, en Francia. Pero el mismo tipo de acusaciones sucedieron en toda Europa. Lo cierto es que hubo una intención global de reprimir a la población. El caso vasco es el más emblemático también porque fue el pueblo que más resistió. A otros los reprimieron tanto que perdieron hasta su idioma.

Y también se inspiró en la historia del juez Pierre de Lancre, que contó las memorias de su caso. Es el más potente a nivel literario y admite un segundo nivel de lectura de lo que está pasando. Estamos en el Barroco, en la era de la sospecha. El juez sospecha que el diablo está detrás de todo. Este personaje es fascinante, porque le da un nivel literario a la locura y admite que se trata de jóvenes libres y rebeldes y que eso es lo que le perturba y lo asume.

Pero en la película prima el punto de vista de las chicas, hasta dar forma a un mensaje feminista.

Siempre se ha reproducido el punto de vista del inquisidor. No suele haber un distanciamiento cuando se aborda este tema para darse cuenta de que estos tipos estaban viviendo un delirio. Me pareció una obligación moral darle la vuelta a la Historia. Podría haber optado por una opción más comercial, por un policial, pero éticamente no podía. Me movía un sentimiento de indignación y de justicia histórica.

En la puesta en escena has huido del realismo para trabajar más lo sensorial.

He estado diez años estudiando para esta película. Y me he dado cuenta de que en la Historia todo es relativo. Esa es la razón por la que no creo en las reconstrucciones que pretenden contarte una verdad. Ninguna época puede haber sido tan rígida como se muestra en las películas de época. Además a mí me interesa lo que les pasa a mis protagonistas, sus emociones. ▲

Declaraciones recogidas por Skype (Madrid-París), el 15 de septiembre de 2020.

“LA PELÍCULA QUE MEJOR REPRESENTA EL AÑO QUE VIVIMOS”

GLEN WELDON (NPR)



SITGES

51. FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINEMA FANTÀSTIC DE CATALUNYA

4-18 OCTUBRE 2020

SHE DIES TOMORROW

UNA OBRA DE CULTO DE
AMY SEIMETZ

30 DE OCTUBRE SOLO EN CINES

FILMIN
CINEMA

NEON

JONAY ARMAS

La imagen-mito

Lúa vermella, de Lois Patiño

CUADERNO CRÍTICO

Hace ahora siete años, Lois Patiño observaba desde la distancia. Un primer largometraje fundacional, *Costa da morte* (2013), suponía para él un ejercicio de contemplación supremo. Deleuze inundaba las imágenes, como ya lo hacía en *Montaña en sombra* (2012), pequeño monumento del que partirían todos los hallazgos del cineasta aún en busca de encontrar un significado propio. La cámara se situaba en la lejanía, a cientos de metros de las personas a las que filmaba. El plano se revelaba pintura en movimiento. Persona y paisaje se convertían en la misma cosa.

Lúa vermella, sin embargo, comienza bajo el agua tratando de filmar la luz de la superficie, como quien intenta buscar la verdad en lo profundo. El cineasta se ha introducido en los confines que antes observaba y ahora los contempla desde dentro. El gesto cinematográfico ya no es el de preguntarse 'qué es aquel lugar', sino 'quién soy yo en tanto que observo'. Sería lo mismo que preguntarse quiénes somos a través del cine.

Esa forma de cuestionar la identidad de uno mismo parte de una profunda y personal exploración de la cultura gallega: *Lúa vermella* propone levantar el velo de la realidad durante un sinuoso paseo por un pueblo costero y que los mitos y leyendas sobre las que se construye el lugar queden al descubierto. Por eso el film comienza explorando un mapa antiguo plagado de mitos, en unos títulos de crédito planteados como auténtica cartografía de la leyenda, y de ahí también la idea de filmar los cuerpos de campesinos y pescadores sometidos al peso de esas mismas leyendas de las que están hechos.

Patiño permite que la fantasía habite en las imágenes, acercando su cine finalmente a la ficción: se pasean por el



plano las meigas de la mitología gallega, quizás entendidas como las agoreiras, una suerte de *moiras* griegas que transitan el pueblo cubriéndolo de espíritus a su paso, colocando sábanas blancas sobre los habitantes y convirtiendo sus imágenes en hermanas del *Finisterrae* de Sergio Caballero (2010). Los campesinos empiezan a ser sustituidos por fantasmas, la realidad se desvanece y los cuentos tradicionales confiesan todo aquello que tienen de verdad.

Los trabajos tras *Costa da morte* cristalizan en este, como si el último y prolífico lustro del cineasta en el universo del cortometraje no hubiese sido más que una preparación para este trabajo fantasmagórico, este retrato alucinado, esta carta de amor a Galicia llena de madurez. Es evi-

dente que la puesta en escena de *Lúa vermella* parte de la sobrecogedora exploración entre cuerpo y espacio que trabajaba *Noite Sem Distância* (2015), y que la sublime *Fajr* (2017) refinó hasta sus últimas consecuencias el dispositivo de los cuerpos inmóviles, sobrepasados por la reverberación histórica de los escenarios que habitan, solo que aquí se desdibujan los terrenos que en apariencia debían pertenecer a la videoinstalación. Los cuerpos terminan por atravesar el espacio como espectros propios de un tiempo al que ya no pertenecen.

En un ademán de expresar su afecto por lo filmado, el cineasta reconoce el uso de la panorámica como el gesto gramatical más desolador de lo cinematográfico y ayuda a situar el mar como límite y como misterio. En ese sentido, el agua (y su imponente vuelo final) funcionará como acorde final de la liberación, llevándose consigo todo pensamiento, toda inquietud y con ella todo lo vivido, para acabar conquistando el terreno de lo abstracto sugiriendo sin imponer, sustrayendo sin negar. Sugerir tal vez sea la mejor palabra. ▲

Lúa vermella

España, 2019

Dirección: Lois Patiño

Intérpretes: Ana Marra, Carmen Martínez, Pilar Rodlos

Distribución: Elamedia

Estreno: 30 de octubre

Entrevista **Lois Patiño**

La cuestión de la inmovilidad

FERNANDO BERNAL

Costa da Morte, su película anterior, era una mirada documental, pero aquí se acerca de una manera personal a la ficción. Esta película es una respuesta o continuación de la anterior, en el sentido de que *Costa da Morte* trataba de profundizar en la identidad del paisaje, a partir de ese imaginario colectivo, y aquí estamos en el lado de la fantasía, del mito y la leyenda. *Costa da Morte* formaba parte de la realidad, mientras que *Lúa vermella* forma parte del relato legendario. La idea es que fuera una película híbrida entre el documental y la ficción. Para los diálogos de la película realicé varias entrevistas, centrándome en la vigencia de las creencias en torno a las meigas y a la Santa Compañía, y la idea era ir puntuando los diálogos con las entrevistas. Lo que sucedió es que el tono de voz de las entrevistas era muy enérgico. Derivamos hacia la ficción y algunas entrevistas quedaron, pero interpretadas. Conservamos el contenido, pero pasado por el tono poético y metafísico que tienen los diálogos escritos.

¿Cómo llega hasta el Rubio de Camelle, una figura real convertida en leyenda? Mis películas nacen del deseo de una exploración formal. En *Costa da Morte* estaba explorando la distancia en el cine y, en este caso, exploro la expresividad de la inmovilidad. Ya había hecho tres o cuatro cortometrajes explorando qué podía transmitir la presencia de figuras inmóviles en el paisaje. Sobre todo por el extrañamiento temporal que podían sugerir. Parto de un aspecto formal; luego, a nivel temático está la idea de explorar el imaginario fantástico gallego, y el relato, poco a poco, se va construyendo. Yo no conozco la existencia del Rubio de Camelle hasta varias semanas antes del rodaje. La



© JULIA LLERENA

CUADERNO CRÍTICO

directora de arte y también cineasta Jaione Camborda me habla de él. Investigué un poco y me pareció una figura central para la película, que podría catapultar el relato hacia niveles muy interesantes. Sobre todo en la vinculación entre la muerte, el mar, el proceso de duelo... Entonces traté de convencer al Rubio de que participara y accedió encantado. Hice girar todo el relato en torno a su figura. Es un poco también cómo se forman las leyendas: partimos de una historia real para elaborar el mito.

¿Siempre tuvo claro cómo iba a ser la puesta en escena de ese elemento fantasmagórico? Tanto en la presencia de las meigas como en la de los fantasmas, yo quería trabajar dentro de la imagen más típica. Entre la figura arquetípica y la imagen popular. He jugado a representar las meigas entre la aldeana y la bruja de cuento. Y con los fantasmas, la representación de una figura con sábana viene de la Edad Media, que es cuando se empieza a enterrar a los cuerpos con sábana. Cuando el fantasma volvía a la vida, ya aparecía con la imagen más popular que hoy todavía persiste. En la película planteo otra representación, que es cuando aparece un fantasma invisible, al que simplemente oímos. Quería jugar con esa invisibilidad.

En esta película ha tratado de explorar nuevas vías cinematográficas, ¿con qué se ha encontrado? Lo arriesgado de mi

planteamiento es que hago películas en las que no domino lo que estoy haciendo. Tengo una intuición de que puede salir algo interesante de una fórmula cinematográfica y ahí me lanzo. En este caso, era esa cuestión de la inmovilidad. Sobre todo me interesaba, a partir de algunos referentes escultóricos como Juan Muñoz, qué narrativa evoca la presencia de una figura inmóvil y ensimismada en un espacio. Es como la pintura de Hopper, que tienen esa narrativa que te permite, como espectador, preguntarte qué le ha sucedido antes a ese personaje y qué pasa por su cabeza. Yo quería trabajar en esos límites. La inmovilidad es introspectiva, son personajes que están en el tiempo de la consciencia. Y ese es el extrañamiento que me interesaba de esta forma. El tiempo se mueve en el paisaje, pero también está el tiempo interior, que es cualitativo.

El tiempo, pero también la memoria...

La memoria y el inconsciente. De alguna manera, la memoria y los mitos están relacionados. Parece que emergen los miedos y los deseos. Los mitos vienen a cubrir esos espacios de incertidumbre donde no llega la razón lógica. Por eso la muerte ha generado tantos mitos, para cubrir un espacio de incertidumbre. Me interesa crear un espacio que sea un limbo, entre vivos y muertos, entre la vigilia y el sueño. ▲

Entrevista realizada por teléfono, San Sebastián-Madrid, el 24 de septiembre, 2020.

Aquí y ahora

We Are Who We Are, de Luca Guadagnino

El cine de Luca Guadagnino explora un esquema recurrente en el que el norte de Italia y la cultura mediterránea funcionan como contexto que provoca transformaciones en la figura del extranjero, el foráneo, el otro: la condesa rusa a la que interpretaba Tilda Swinton en *Yo soy el amor* (2009), ese *rockstar* convaleciente de Ralph Fiennes en *Cegados por el sol* (2015) o el Elio que recreaba Timothée Chalamet en *Call Me by Your Name* (2017). Su primera incursión en la ficción serial se adscribe plenamente a estas coordenadas, al retratar el tránsito en la identidad de un grupo de jóvenes cuyas familias forman parte de una base militar estadounidense en la región del Veneto.

We Are Who We Are muestra pronto la dualidad de sus personajes. El diptico con el que arranca abarca el mismo arco temporal para introducir a los dos protagonistas: Fraser, un excéntrico joven de catorce años desplazado forzadamente a un entorno en el que es un intruso, y la observadora Caitlin interrogando su cuerpo. Silencio y ruido, residente y visitante, familia tradicional y homomarental o disciplina y laxitud son algunos de los polos que asoman. Ubicada en 2016 en plena campaña presidencial, incluso Donald Trump y Hillary Clinton se cuelan por sendas pantallas de proyección. Sin embargo, Guadagnino esquiva la confrontación de opuestos para encontrar un estilo luminoso y naturalista que da cuenta del tránsito vital de una ‘generación

fluida’. En uno de los instantes Fraser grita: “*Nosotros no existimos*”. Dicha negación resuena como saludable provocación para alguien tan deudor de la reafirmación y el exhibicionismo. Una de las razones que explica la identidad de la serie está en constatar que el director italiano se contagia de tan saludable autocrítica para reformular su propia filmografía.

Es fácil identificar en el torrente narrativo (es una serie-río) algunas rimas en sus imágenes. El hieratismo de Chloë Sevigny es similar al de Swinton, el tímido bigote de Fraser es el mismo que mostraba Elio, e incluso el excelente cuarto capítulo podría resultar como una reescritura formal de *Cegados por el sol*, sustituyendo en esta ocasión su frecuente manierismo ampuloso por una fluidez en la que la distancia y los recursos narrativos siempre guardan relación con la narración. Sirva de ejemplo el citado episodio, en el que una fiesta estalla en expresión hedonista adolescente. La cámara modula la distancia acercándose al epicentro del éxtasis, así como tomando distancia para filmar la quietud de los cuerpos abatidos tras la batalla. O la sutil utilización de un recurso habitualmente efectista como el plano de grúa que aquí muestra la última salida/huida de Fraser y Caitlin de la base.

La música de Dev Hynes también experimenta su tránsito hacia una gozosa organicidad; el concierto de la banda de Devonté en Bolonia está filmado con la misma inocencia y caos que respiran los personajes. En esta rotunda oda a la vida (en la que también está presente la muerte), su sorprendente desenlace se percibe como si sus ocho capítulos anteriores cincelaran la anatomía de ese milagroso instante final. *We Are Who We Are* es, posiblemente, la cima artística de su autor. ▲

We Are Who We Are

Italia, EE UU, 2020

Dirección: Luca Guadagnino

Intérpretes: Jack Dylan Grazer, Jordan Kristine Seamón, Chloë Sevigny

Disponible en HBO



FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

Dos mundos en conflicto

Patria, de Félix Viscarret y Óscar Pedraza

La escisión que provocó la implantación de la televisión por cable, auspiciada por HBO en su país de origen, dio como resultado la llegada de la edad de oro de la televisión. Títulos como *A dos metros bajo tierra*, *Los Soprano* o *The Wire* demostraron que la división del audiovisual entre la intimidad del hogar y la experiencia colectiva de las salas de cine no era cuestión del tamaño de la pantalla, sino de una decisión consciente por parte de los creadores de dichas ficciones televisivas de ofrecer obras serias que usaran de manera consciente los recursos estilísticos y formales de puesta en escena cinematográficos para entregar trabajos que fueran un paso más allá de lo que se ofrecía en los adocenados y conservadores seriales de las televisiones generalistas, donde la figura del *showrunner*, del productor o del equipo de guionistas, privilegiaban los aspectos argumentales en perjuicio de la labor de sus realizadores, que ejecutaban de manera tan eficiente como mecanizada sus labores de puesta en escena.

Patria, la producción de HBO que adapta la galardonada y popular novela de Fernando Aramburu, busca aunar ambos mundos. Por un lado, el serial dividido en ocho episodios, a la manera de un gran relato novelado, brilla intensamente por sus valores de producción. Una dirección artística que traslada al espectador intermi-



entamente entre el presente y el pasado reciente; la fotografía de Álvaro Gutiérrez y Diego Dussuel, que capta y atrapa ese País Vasco asfixiante a través de una lluvia infinita que transmite al espectador la asfixia e incomodidad constante de sus protagonistas; o la excelente labor de caracterización del equipo de maquilladores de la producción, que habría hecho las delicias de Scorsese en *El irlandés*. Pero por otra parte, más allá de sus claros valores técnicos, la miniserie encalla en sus ambiciones de trascendencia al supeditar la labor de dirección al impecable libreto de Fernando Aramburu y Aitor Gabilondo, este último *showrunner* del serial.

Es posible que la honesta intencionalidad de Gabilondo de no salirse un milímetro del texto original de Aram-

buru no haya permitido, inconscientemente, que la dirección de Óscar Pedraza y Félix Viscarret pueda ir más allá de la ilustración pulcra y fidedigna del material literario. Ciertamente es que la dirección de Viscarret (realizador de los cuatro primeros episodios) ofrece los mejores resultados en cuestión de puesta en escena. Cuatro capítulos vistos desde las distintas perspectivas de sus respectivos protagonistas, que hacen uso de manera óptima de las transiciones para mover al espectador entre el presente y el pretérito sin que la narrativa se resienta. Por el contrario, Óscar Pedraza (director de las cuatro últimas entregas) es responsable de los momentos más efectistas y redundantes de la obra, abundando en los defectos de los episodios precedentes: la excesiva literalidad y verbalización de secuencias y escenas que funcionan perfectamente en el medio literario (los soliloquios de Bittori frente a la tumba de su marido) o ecos del sensacionalismo de *En el nombre del padre*, sin ofrecer ningún matiz en su dirección que vaya más allá de lo redactado en el libreto. ▲

Patria

España, 2020

Dirección: Félix Viscarret, Óscar Pedraza

Intérpretes: Susana Abaitua, Iñigo

Aranbarri, Ane Gabarain

Disponible en HBO España



Antidisturbios

Rodrigo Sorogoyen

España, 2020

Intérpretes: Raúl Arévalo, Vicky Luengo, Álex García, Roberto Álamo

Estreno: 23 de octubre en Movistar+

En la serie de Rodrigo Sorogoyen conviven con dificultad dos propuestas narrativas diferentes: un *thriller* de investigación con tintes de *noir* conducido por una mujer policía sobre un trasfondo de especulación urbanística en connivencia con poderes fácticos de las fuerzas del orden, y un retrato conductista de un grupo de antidisturbios, de su machista camaradería, su día a día laboral, su brutalidad y sus miserias. El problema es que ambas propuestas se estorban mutuamente y, lo que todavía es peor: tienen efectos más que problemáticos la una sobre la otra.

La primera aquí citada tiene su principal punto de apoyo en el personaje de Laia (espléndida Vicky Luengo en su dureza y en su fragilidad simultáneas). Ella es la policía de Asuntos Internos –obsesiva y rígida en su concepción de la justicia y en su ambición moral– que investiga la corrupción en el interior del cuerpo. Pero el desarrollo de esta trama apenas ofrece mucho más que una intriga policiaca como hemos visto ya mil veces antes y, además, se ve interrumpida de manera bastante mecánica por el itinerario de la segunda línea narrativa (la primera en aparecer).

La serie comienza, de hecho, con la impactante secuencia del desahucio ejecutado por los antidisturbios protagonistas, donde la fisicidad, la intensidad y la fuerza visual se imponen en la pantalla y avanzan una promesa luego incumplida, porque –al cruzarse la investigación policial de la otra trama– los agentes machistas, violentos y groseros terminan siendo presentados como las pobrecitas víctimas de la corrupción empresarial e institucional.

Así es como, poco a poco, el punto de vista de los autores sobre los agentes acaba por difuminarse cuando no por situarse sentimentalmente a su lado, todo ello fomentado por la utilización indiscriminada y casi siempre gratuita del gran angular y de una caprichosa inyección de intensidad y dilatación temporal en algunas secuencias. Al final, las determinaciones del guion se imponen en todo momento sobre las imágenes, destino maldito de tantas series formateadas al gusto de las televisiones. **CARLOS F. HEREDERO**

Canción sin nombre

Melina León

Perú, España, EE UU, Chile, 2019

Intérpretes: Lucio A. Rojas, Pamela Mendoza, Tommy Párraga

Estreno: 2 de octubre

Un rótulo nos ubica en Perú en 1988. Son los años más cruentos del terrorismo de Sendero Luminoso. Tiempos de caos, de esclerosis gubernamental y de coartada para la impunidad. El marco político y social es uno de los protagonistas de *Canción sin nombre*, sin embargo, la debutante Melina León acierta a colocarlo en la distancia de los personajes; latente pero determinante en sus circunstancias. El armazón estructural se construye sobre dos líneas argumentales que se encuentran justo en la mitad del metraje: la estruendosa entrada de la protagonista en la sala de prensa. El foco principal está en Georgina, indígena quechua que vende papas en el mercado limeño, desprotegida y discriminada por su condición de indígena y víctima del secuestro de su recién nacido. Por el otro Pedro, un periodista que cubre la violencia que salpicaba la realidad limeña en esa época.

La apuesta formal de León consiste en que su película refleje por igual la infamia y la belleza de su país. Siendo esta ambivalencia el aspecto que más resiente el conjunto. La elección del blanco y negro junto al formato encapsulado otorgan a las imágenes un aspecto sobrio, pero también de irrealidad. Las luces que iluminan una procesión nocturna, o esos planos donde las siluetas suben y bajan sendas cuestas resultan estimulantes metáforas. Aunque el preciosismo también aparece en el ensimismamiento de algunos instantes, donde la directora se recrea viendo la lluvia caer o en los ralentís con los que filma un atentado. El arco argumental de Pedro resulta esquemático y periférico, a pesar de que se perciba la intención de retratar a dos personajes marginados por el Perú del siglo pasado.

Por encima de sus desequilibrios, *Canción sin nombre* supone la revelación de Melina León como cineasta, que emerge poderosa en varios momentos; la escena del parto en la que el cuerpo de Georgina aparece fracturado por el encuadre, mientras el fuera de campo relata el terror olvidado por la historia, o la despedida de Pedro de su amante, encuadrados ambos como víctimas. **JAVIER RUEDA**



cuarto **foro** de
mujeres *cinastas*
en España

**El reto de la
enseñanza del cine**

25 de octubre de 2020



caimán
cuadernosdecine



DA
cima
CONSEJO REGULADOR DE LA
DISTRIBUCIÓN DE CINE

fundación **sgae**

SEMINCI
CINE DE AUTOR
VALLADOLID
65ª JORNADA INTERNACIONAL DE CINE
DEL 24 AL 31 DE OCTUBRE DE 2020



Cartas mojadas

Paula Palacios

España, 2020

Documental

Estreno: 9 de octubre

Despachar una película como *Cartas mojadas* puede ser una tarea sencilla. Este panóptico sobre las tragedias migratorias que, día sí, día también, asolan el Mediterráneo funciona como diagnóstico de una situación difícilmente reversible. Para reforzar ese papel testimonial –no se aporta (ni se busca) solución alguna– Palacios renuncia a la observación pura y fortalece su documental con aditivos tales como un ralenti sobre un bebé muerto o la intensificación musical que acompaña las tareas de reanimación que se le practican a uno de los rescatados. ¿Es suficiente el empleo de tan arteros recursos para estampar el sello de ‘no apto’ sobre el cartel promocional de la película? ¿Sus desarreglos estructurales –causados principalmente por un uso arbitrario de la voz en *off*– son otro agravante más para anular su validez?

La respuesta jamás debería ser un sí rotundo, sin matices. ¿Por qué? Pues en primer lugar porque *Cartas mojadas* añade capas de complejidad a una problemática ampliamente tratada por el cine contemporáneo –*Terraferma* (Emanuele Crialesse, 2011), *Mediterránea* (Jonas Carpignano, 2015), *Fuego en el mar* (Gianfranco Rosi, 2016)– y, sobre todo, porque esa adenda informativa viene dada por una colección de imágenes apenas vistas, como las de la labor de vigilancia que llevan a cabo los militares libios (en connivencia con las autoridades italianas) para frenar la salida de migrantes desde sus costas. Tampoco hay que obviar que la directora de *ALIENS* (2014) muestra un industrioso esfuerzo por abordar todas las caras de tan delicado asunto, desde la que refiere a las acciones más conocidas (y más difundidas) como las que desarrolla el Open Arms, hasta la de los emigrados que, una vez que han logrado su objetivo, descubren que en Europa no hay lugar para ellos (el segmento situado en París es especialmente duro). Estamos ante una obra en la que lo emocional prima sobre lo reflexivo, aun así, los reproches a sus excesos enfáticos no deberían invalidar su valor como documento. **ENRIC ALBERO**

Crescendo

Dror Zahavi

Alemania, Italia, Austria, 2019

Intérpretes: Peter Simonischek, Bibiana Beglau, Daniel Donskoy

Estreno: 16 de octubre

En 1939, al año siguiente de que Austria pasase a formar parte del Tercer Reich, Hitler y Mussolini firmaron un tratado por el cual se otorgaba a las minorías étnicas de habla alemana de Tirol del Sur la posibilidad de ser reubicadas en los territorios dominados por el régimen nazi. Muchas de estas comunidades germanófilas, que habían sentido la opresión de pasar a pertenecer al Estado Italiano tras la Primera Guerra Mundial, se adhirieron a la opción, siendo instaladas en casas que habían pertenecido a judíos deportados poco antes. Quizá inconscientes de ello, los invadidos se convertían, así, en invasores.

Con estas premisas, se entiende que la elección de Sterzing –un pueblito germanoparlante de Tirol del Sur– por parte del realizador israelí Dror Zahavi como el escenario de *Crescendo* tiene un marcado carácter simbólico. Con el romántico *mcguffin* de la creación de una orquesta integrada por jóvenes palestinos e israelíes como pretexto, el film ofrece una mirada sincera e imparcial sobre el conflicto surgido a raíz de la creación del Estado de Israel. No faltan los momentos en los que la propuesta se mueve demasiado próxima a los límites de la sensiblería, pero el poder de la música como acto de comunicación –hábilmente representado a través de un uso particularmente eficaz del plano/contraplano– y, sobre todo, la interpretación de Peter Simonischek, consiguen equilibrar el conjunto y dotarlo de coherencia. El gigante del Burgtheater –inmenso siempre, aún sin peluca ni dentadura postizada vida al maestro Eduard Sporck, quien acepta la propuesta de formar la orquesta como una posibilidad de redención de su pasado, marcado por el hecho de ser hijo de médicos responsables de la masacre de miles de judíos en Birkenau. La secuencia en la que Sporck revela a los chavales estos vergonzantes orígenes, preparada por un calculado *crescendo* emocional, sustenta toda la película y deviene un alegato en favor de la posibilidad de romper el bucle del mal en la historia, acaso a través del idioma común de la belleza. **RUBÉN DE LA PRIDA**





CICLOS

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 2020

EN LA FILMOTECA DE VALÈNCIA

**Muestra de cine rumano
/ Centenario Fellini /
R. W. Fassbinder, amor y rabia /
El *remake*, ecos y retornos /
Mostra de València / Festival
La Cabina / Día del Patrimonio
Audiovisual / Kinuyo Tanaka
/ Centenario Rohmer /
Siria por Siria**

la filmoteca

IVC.GVA.ES



**GENERALITAT
VALENCIANA**
Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

**TOTS
A UNA
VELU**



**INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA**





La lección de alemán

Christian Schwochow

Deutschstunde. Alemania, 2019

Intérpretes: Ulrich Noethen, Levi Eisenblätter, Tobias Moretti

Estreno: 23 de octubre

Verde agua marina. Estético y publicitario. Un color eternamente de moda que predomina en la filmografía de Christian Schwochow cuando trabaja junto a Frank Lamm como director de fotografía. A medida que avanza el metraje de los filmes del cineasta alemán con amplia carrera televisiva, la ficticia cortina compuesta por el mencionado color va tornándose de agradable a más pesada. Sin embargo, no sería justo decir que el regodeo en este irreal verde y su gama, marca de la casa para poner en escena épocas pasadas, corre en contra de *La lección de alemán* (adaptación de la conocida novela germana homónima de Siegfried Lenz). Es el color asociado al mar. Y justo unas marismas del norte de Alemania son el lugar al que viaja el *flashback* narrativo de Siggí Jepsen, que desde una prisión juvenil escribe la redacción *Las alegrías del deber*, un ensayo que él mismo convierte en confesión autobiográfica marcada por la supervivencia a la dictadura familiar de su padre, un militar nazi de principios de los cuarenta. De los dos espacios temporales que conviven en el metraje (por un lado, el presente del joven Siggí preso y alienado y, por otro, su cercana niñez) resulta más interesante el momento actual del reo. Y es que los *openings* de Schwochow crean incertidumbre, impactando más que su desarrollo posterior y que en *Al otro lado del muro* (2013), su obra anterior, que se diluía más en el melodrama.

Pese a que el uso expresivo del silencio y los planos cenitales iniciales tienen peso en toda la cinta, el film se asienta en un cliché de paisajismo pictórico cómodo, pero también coherente con otro personaje fundamental: el padrino de Siggí, un pintor (como la protagonista de *Paula*, 2016) al que los nazis censuran por tildar su arte de enfermizo. Ambos, padre y padrino (militar nazi y pintor), se convierten en modelos antagónicos para el niño que aprende sobre la marcha acerca de la obediencia, la muerte y las consecuencias de los propios actos. En definitiva: catarsis literaria y conflicto personal constante en tonos de filtro fotográfico de red social. **RAQUEL LOREDO**

Ratched

Ryan Murphy

EE UU, 2020

Intérpretes: Sarah Paulson, Finn Wittrock, Cynthia Nixon

Disponible en Netflix

El comportamiento de las criaturas/creaciones de Ryan Murphy se asemeja a ese constructo con el que Sigmund Freud se refirió al desarrollo psíquico del recién nacido. Lo denominaba el 'perverso polimorfo'. Como esos infantes que exploran de forma lúdica conductas y deseos que transgreden la normatividad, *Ratched* se propone cuestionar el concepto de patología mental como pretexto para bucear en los orígenes de la sádica enfermera a la que interpretó Louise Fletcher en *Alguien voló sobre el nido del cuco* (Milos Forman, 1975).

Y como sucede con los niños, las criaturas murphyanas suelen quebrar las expectativas adultas. El arranque de la ficción comienza mostrando múltiples deseos reprimidos: un sacerdote masturbándose en la soledad de su habitación, el encuentro furtivo de una pareja en una sala escondida de un psiquiátrico o la enfermera protagonista, Mildred Ratched (otro nuevo acierto de Sarah Paulson) intimando torpemente con un desconocido. Por ello, sería un error pensar que la ficción televisiva pudiera estar desconectada del referente cinematográfico, ya que el sadismo resulta con frecuencia la carcasa de la represión. En estrecha relación con el símil inicial, encontramos un estimulante catálogo (cual ente polimorfo) de ideas formales: la banda de sonido reproduciendo en varias ocasiones el *score* original de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), la pantalla bañándose en verdes y rojos reaccionando a las pulsiones de los personajes, pasillos amplios e inquietantes salidos de *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980) e incluso una episódica reformulación de *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, 1967).

También aparecen los habituales garabatos narrativos (el caso de la personalidad múltiple) y las tramas repetitivas. Pero justo cuando el espectador se plantea no tomarse demasiado en serio sus trazas novelescas, un doble plano final en el que una bandera estadounidense acoge a los más perturbados psicópatas y otro con una mexicana ofreciendo refugio a las heroínas, alerta del peligro de no hacerle caso a *Ratched*. Los niños nunca mienten. **JAVIER RUEDA**



CURSO ONLINE

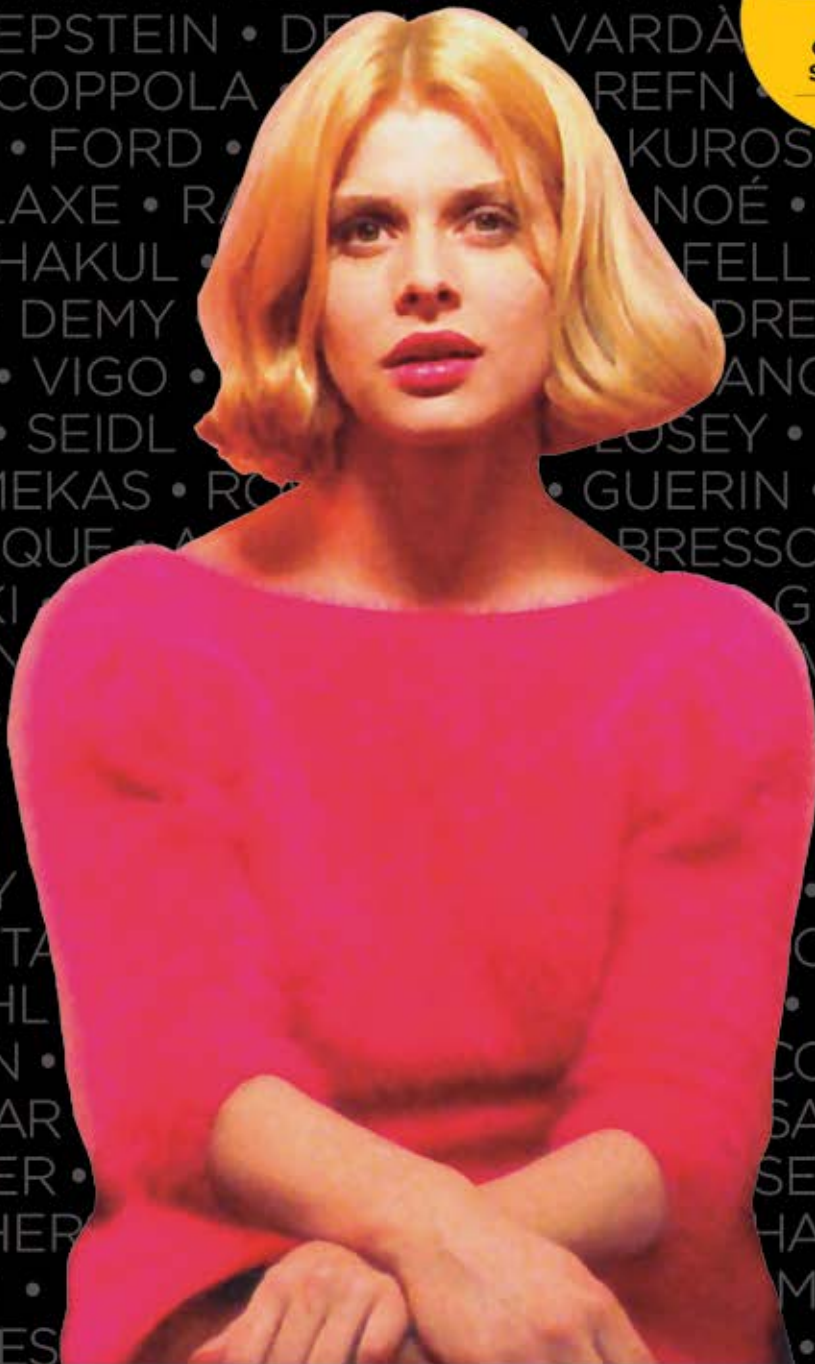
CINE DE AUTOR Y EXPERIMENTAL

PROFESORADO
JAVIER URRUTIA
ANDRÉS DUQUE
MIREIA INIESTA
ADRIÁN SILVESTRE
ADRIÀ NARANJO

IMPARTICIÓN A DISTANCIA (ONLINE)
PLATAFORMA MEET

INCLUYE
SUSCRIPCIÓN A

FILMIN
CAIMÁN
SOLARIS



educa tu mirada
escuela de cine

www.educatumirada.com

caimán
cuadernos de cine

colaboran
FILMIN S

Sanmao: la novia del desierto

Marta Arribas y Ana Pérez de la Fuente

España, 2019

Documental

Estreno: 2 de octubre

“No tenemos su valentía”, decían las mujeres de su época. Chen Ping no solo fue una de las escritoras con más influencia en la China de la segunda mitad del siglo XX. Más allá de su producción literaria, su personalidad indomable e inimitable la convirtió también en icono de rebeldía y de libertad. Una manera de desafiar a un mundo en el que la mujer aún no podía hacer pleno uso de su propia voz. Más que tratar de construir el mito, lo que persigue el documental de Marta Arribas y Ana Pérez de la Fuente es derribar ese mito y poner los cimientos con los que conocer a la persona que existió tras la leyenda y tras ese seudónimo, ‘San Mao’, el nombre más sencillo que la escritora pudo encontrar. Derribar la imagen de viuda eterna y mostrar el testimonio de sus últimos días.

De ahí que, en un intento por huir de un retrato seducido por el mito, y con el deseo también de representar una personalidad compleja y pasional, el documental busca su propia voz a través de una sugerente mezcla de estilos, de las imágenes de archivo a la animación y de la ensoñación a la recreación poética de un mundo que ya no existe. Para evitar el caos y la apariencia del capricho, la pieza avanza apoyándose en los cuentos de la escritora, que se narran en *off* mientras las imágenes persiguen, a la vez, ficción y realidad en un intento por unir lo imposible.

El documental busca perfilar la identidad de ‘San Mao’ a través del viaje, pero esa travesía en realidad sirve para acabar encontrando la identidad de un material audiovisual heterogéneo. El gran tesoro de la película no es tanto el retrato histórico sino la hermosa habilidad de las cineastas para que se entrecrucen las fotos, el material de archivo y las animaciones como partes integrantes de un solo discurso. Esa capacidad permite que el compromiso político y las decisiones más duras puedan entrar en juego sin renunciar nunca a un particular espíritu de cuento, como si hubiese sido escrita por ella misma.

Una película romántica para abrazar el recuerdo de un personaje romántico. **JONAY ARMAS**



Un trabajo y una película

Xavier Martínez Soler

España, 2019. Intérpretes: Pablo Rosal, Rosa Serra, Mari-Pau Pigem

Estreno: 2 octubre en Cines Girona (Barcelona), 5 oct en Cines

Renoir Princesa (Madrid) y Sala Embajadores (Madrid), 15 oct en

Cineciutat (Palma), 21 de oct en Cinema Catalunya (Terrassa)

La fórmula física que pondera el trabajo debe ser una de las ecuaciones más crueles de todo el espectro científico. Establece que dicha magnitud es el resultado de multiplicar la fuerza ejercida por el desplazamiento desarrollado. De esta forma todo esfuerzo que no alcance a visibilizar una trayectoria es considerado como un trabajo nulo. Frente a la rigidez de la crudeza empírica, Xavier Martínez Soler propone desde un paradigma artístico una reflexión libre y experimental en torno al ejercicio cinematográfico y sus circunstancias.

La primera imagen de *Un trabajo y una película* ya advierte de la naturaleza mutante de la cinta. Tras el caos se ordena un conjunto de planos fijos de diferentes estancias de una nave industrial. Espacios silentes, decadentes en su funcionalidad y presididos por una calmada soledad. El ruido de unas llaves antecede la irrupción en el escenario de un vigilante; Pablo Rosal despliega una gran versatilidad en su omnipresencia. En el momento que la realidad comienza a inquietar al vigilante se traslada la confusión al espectador. La identidad de la imagen resulta desconcertante: ¿quién está filmando?, ¿el director, o es el vigilante quien ha empezado a rodar su propia película? El diálogo entre el director y el operario acumula diferentes niveles de lectura, mientras una confesión del protagonista define la pulsión creadora: mi trabajo es estar atento. ¿Y si eso fuera filmar: estar atento!

Los títulos de crédito sorprenden en la mitad del metraje. Para entonces ya se ha desplegado la posibilidad de múltiples películas coexistiendo entre sí. El flujo de estimulantes interrogantes no cesa: la subjetividad del espectador al interpretar la imagen, el compromiso del actor con su rol o la naturaleza tanática del cine; cada nueva ficción mata/sustituye a la realidad. A pesar de resultar sobre-explicativa y algo reiterativa (más interesante cuando la imagen se expresaba sin palabras), Martínez Soler plantea una clausura en hiato. ¿Dónde van las películas cuando se encienden las luces de la sala? **JAVIER RUEDA**

DONOSTIA/SAN SEBASTIÁN 2020

FANTASIAZKO ETA BELDURREZKO ZINEMAREN ASTEA

31 SEMANA DE CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR

URRIA 30 OCTUBRE - AZAROA 6 NOVIEMBRE



Antolatzailea / Organitza



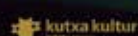
30^a
donostia
kultura
1990-2020

WWW.SANSEBASTIANHORROGFESTIVAL.EUS

Babesleak / Patrocinari



Laguntzaileak / Colaboran



Fotografía: Agustin Laguarda, Alberto Murgu



Verano del 85

François Ozon

Été 85. Francia, Bélgica, 2020

Intérpretes: Félix Lefebvre, Benjamin Voisin, Philippine Velge

Estreno: 9 de octubre

Si aún fueran posibles ese tipo de afirmaciones, podría decirse que *Verano del 85*, el último trabajo de François Ozon, oculta en su interior no una, sino dos películas. La primera sería un objeto pop, muy del gusto de su autor, acerca de un lejano idilio estival, quizá autobiográfico por mucho que se base en una novela de Aidan Chambers, entre dos adolescentes que despiertan a la vida en un pueblo de la costa francesa. La segunda se referiría a una reflexión sobre el modo en que esa trama, más bien banal, puede representarse o ponerse en escena. El metraje empieza cuando uno de los muchachos está a punto de ser sometido a juicio y aparece puntuado por su relato retrospectivo, puesto por escrito a instancias de su profesor de literatura. ¿Tenemos derecho a afirmar, a partir de ahí, que una parte es mejor que la otra o viceversa? ¿O que la recreación costumbrista queda ahogada por la incipiente estructura de *thriller* o al revés?

Pues no sabría decirlo, ni tampoco me importa demasiado, porque lo más interesante de *Verano del 85* es el modo en que todo eso queda subsumido en una apuesta metanarrativa. Las voces se cruzan, los tonos mutan, cada imagen se metamorfosea constantemente en otra. Como si quisiera presentarse a la manera de un eco lejano de *En la casa* (2012), quizá la película más redonda de Ozon, *Verano del 85* se astilla y fragmenta sin dejar de ser una sola cosa. Y es así como se sitúa en otra órbita, más bien la de sus primeras películas, *Los amantes criminales* o *Gotas de agua sobre piedras calientes*, no tanto en su rabia y en su inspiración Fassbinderiana como en el modo en que deja claro que nuestro pasado, las formas con las que (re)escribimos nuestras vidas, son también los del cine. Y así, en el momento en que el film enloquece, al tiempo que lo hace su protagonista, el espectador se hace definitivamente consciente de que buena parte de la filmografía de Ozon está concebida para evitar ese tipo de trastornos y perturbaciones. ¿Supondrá entonces *Verano del 85* un cambio de rumbo o solo se trata de una nueva salida de tono, un grito de libertad antes de regresar al academicismo obediente de *Gracias a Dios* (2018)? **CARLOS LOSILLA**

La voz humana

Pedro Almodóvar

España, EE UU, 2020

Intérprete: Tilda Swinton

Estreno: 21 de octubre

Partiendo de la obra homónima de Jean Cocteau –que inspiró narrativa y conceptualmente trabajos como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *La ley del deseo*– y concebido durante el estado de alarma, este cortometraje de treinta minutos (el primer trabajo en lengua inglesa de Pedro Almodóvar) sirve tanto como antología y *summum* de los temas, formas y tonalidades del autor, como también de trampolín hacia unas nuevas e innovadoras maneras de reinterpretar el audiovisual. Una pieza que fusiona el lenguaje cinematográfico y el teatral a partir de un dispositivo entre dos mundos que acaba yendo un paso más allá. Sin olvidar que, si la obra original de Cocteau se servía de la denuncia de la incomunicación provocada por los medios de comunicación para entregar un ejercicio formal sobre el dolor de la pérdida sentimental y la angustia existencial de la soledad (casi una autobiografía de las sensaciones que vivió el cineasta durante el confinamiento), Almodóvar hace uso de ella para exorcizar la influencia y el legado de la misma en el conjunto de su obra y como puente hacia una nueva etapa en su trabajo.

Los primeros compases del cortometraje, más allá de su apertura hacia unos exteriores anegados en la obra original, son casi un resumen de las formas y modos de la cinematografía del cineasta. La cámara *voyeur* acompaña a una Tilda Swinton que se convierte en heredera y legado de las heroínas de Almodóvar, a través de delicados *travellings*, de primeros planos de su rostro elegante y enigmático, o de obras pictóricas, cinematográficas y literarias que sirven de *background* argumental y formal del relato. Pero, lentamente, la cinta comienza a desvelar sus verdaderas intenciones. Un ejercicio formal entre la búsqueda de lo real en el medio cinematográfico y la honesta transparencia de la representación teatral. Un juego de espejos que hibrida el lenguaje del cine y el del teatro, haciendo uso de recursos cinematográficos tales como el corte de montaje o *travellings* circulares, para dejar al espectador ser testigo de la tramoya. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**



UNA PELICULA DE
ALEX DE LA IGLESIA



BALADA TRISTE

DE TROMPETA



DOMINGO 18 DE OCTUBRE A LAS 22.00



8madrid TV
nuestrocine

Consulta toda la programación en 8madrid.tv



A PROPÓSITO DE CHRISTOPHER NOLAN Y CHARLIE KAUFMAN

PUNTO DE ENCUENTRO

A LA ENCENDIDA CONTROVERSIAS QUE HA GENERADO EL ÚLTIMO FILM DE CHRISTOPHER NOLAN SE UNE LA FASCINACIÓN Y EL DESCONCIERTO PROVOCADO POR EL NUEVO TRABAJO DE CHARLIE KAUFMAN [VÉASE CRÍTICA EN PÁG. 53]. RECUPERAMOS AQUÍ LA REFLEXIÓN SOBRE AMBAS PELÍCULAS A LA VEZ QUE OFRECEMOS DOS LECTURAS OPUESTAS Y MUY DIFERENTES DE *TENET*. MÁS ELEMENTOS PARA EL DEBATE.



Tenet (Christopher Nolan)

ÁNGEL QUINTANA

Para entender muchas cosas es preciso volver a los hermanos Lumière. Un día de 1895 decidieron presentar la vista *Démolition d'un mur* y propusieron llevar a cabo una proyección invertida. El muro derribado por unos albañiles se levantaba del suelo mientras toda la acción devenía reversible. El gesto tuvo una importancia fundamental. Si hasta ese momento el cine permitía embalsamar fragmentos de tiempo, a partir de la mostración de su reversibilidad también podía alterar la linealidad, reinventar otra temporalidad y estudiar la inversión del movimiento. La cinta en cuestión abría una interesante puerta

a una serie de especulaciones sobre cómo pensar la percepción, pero lo que en realidad inauguraron los Lumière fue el cine de atracciones.

Tenet, de Christopher Nolan, y *Estoy pensando en dejarlo* (*I'm Thinking of Ending Things*), de Charlie Kaufman, son dos propuestas absolutamente contrapuestas. La primera sigue la tradición del buen cine de atracciones, mientras que la segunda se presenta como una fábula iniciática que quiere heredar algo de la modernidad. A pesar de sus múltiples –y notables– diferencias hay algunas cuestiones fundamentales que conectan ambas propuestas. La primera tiene que ver con la idea de movimiento. *Tenet* parte de un movimiento continuo y apuesta por una persecución de ritmo acelerado que pretende poner la verosimilitud entre paréntesis e instalarse en el límite de un género: el *blockbuster*

de espías a lo James Bond. Charlie Kaufman parte de un movimiento de ida y vuelta hacia el hogar familiar y el espacio escolar. En su trayecto lleva a cabo también una búsqueda del límite. La puesta en cuestión de lo verosímil no desemboca en lo fantástico, sino que propone un desafío a la lógica del fantástico para crear un extraño mecanismo en el que la imagen pretende erigirse en poética temporal. En este desplazamiento hacia los límites de la propia fábula, ambas películas encuentran una forma propia de abordar el tiempo como capas que se entrecruzan y que proponen una nueva forma de pensar el poder del propio cine, ya sea como espectáculo o como poética.

Christopher Nolan es un creador de grandes atracciones que a menudo corre el riesgo de caer en la pretenciosidad y el exceso. *Tenet* ha sido acusada, por ➔

algunos, de manual de filosofía barata para adolescentes y reivindicada, por otros, como una nueva vuelta de tuerca en la dinámica del cine espectáculo. El debate entre la imagen que piensa y la atracción se encuentra en el corazón de su propuesta, pero Nolan apuesta sobre todo por la atracción. Su película lo deja claro, al principio, cuando uno de los personajes afirma: “No hay que entenderlo, hay que sentirlo”. Quizás si dejamos de lado la hiperracionalidad de ciertas conversaciones y nos quedamos con su acción llevada al límite comprenderemos las claves de la propuesta.

Tenet no es una especulación sobre cómo el cine esculpe el tiempo, igual que tampoco lo fueron las últimas temporadas de la serie *Lost*, ni los dos capítulos finales de *Los Vengadores*, en los que todos los superhéroes luchaban contra los poderes del semidiós Thanos. Desde su brillante –y excesivo– artificio, *Tenet* plantea el reto de cómo llevar la ficción por la cuerda floja, instalándose dentro de un género donde las leyes de la gravedad hace ya tiempo que quedaron en suspenso. La película parte de los arquetipos básicos de los *blockbusters* de espionaje: un héroe salva a la humanidad, un ser demoníaco quiere aniquilar el planeta, una organización conoce los secretos de la amenaza, un héroe se

desplaza por diferentes espacios en los que se infiltra y, en los momentos finales, un reloj marca el *dead end* del relato a partir de una larga cuenta atrás. Apparentemente, no hay nada nuevo en el horizonte, sino es porque a partir del uso del tiempo y del diseño de la acción invertida, todo empieza a tambalearse. La imagen-movimiento no sigue un único vector, sino que se enfrenta a un vector invertido. El tiempo de la atracción se convierte en un nuevo tiempo-espectáculo de gran complejidad.

Estoy pensando en dejarlo, de Charlie Kaufman, parte de una larguísima conversación automovilística en la que una pareja viaja a casa de los padres del chico. Los diálogos suspenden el movimiento y, al llegar a la casa, el presente empieza a mezclarse con el pasado, mientras que el envejecimiento y el rejuvenecimiento de los personajes pone de manifiesto la existencia de múltiples capas temporales. Mientras en *Tenet* el tiempo parte siempre de un vector que marca una dirección o la invierte, *Estoy pensando en dejarlo* demuestra que no hay ningún vector porque algo se ha roto y la no-acción ha dado paso a la visibilidad de un tiempo poético.

Si partimos de las ideas de Gilles Deleuze, nos encontramos con que *Tenet* sigue los postulados de la imagen-mo-

vimiento. En ella algo afecta a un personaje y este actúa hasta resolver el conflicto en el último momento. En cambio, *Estoy pensando...* estaría en el territorio de la imagen-tiempo. Vemos que algo afecta al personaje y que este quiere actuar, pero no puede. A partir de esa impotencia, el tiempo se hace visible. Desde esta premisa podríamos emparentar la película de Kaufman con algunos clásicos de la modernidad que situaron tiempos distintos dentro de una única imagen, como *Fresas salvajes*, de Ingmar Bergman, o *La prima Angélica*, de Carlos Saura, entre otros. En estos casos el tiempo del presente y el del pasado se fusionan porque el tiempo representado es un tiempo mental. A partir de estas filiaciones llegaríamos a la conclusión de que *Tenet* es una extensión del cine clásico, mientras que *Estoy pensando en dejarlo* es una operación de reciclaje de los viejos postulados de la modernidad.

De todos modos, ambas películas van más allá. Lo que las diferencia de los modelos del pasado reside en una nueva pregunta que ha formulado la posmodernidad. En uno de sus últimos ensayos, titulado *Pourparlers 1972-1990*, Gilles Deleuze vuelve a su teoría del cine y habla de otro modelo de imagen que quiere explorar. Ante esa nueva imagen la pregunta que debe hacerse el espectador es: ¿qué esconde la imagen que estoy viendo? La imagen surge como un artefacto para deconstruir o para desentrañar sus capas. David Lynch entendió a la perfección esta nueva vía y en películas como *Inland Empire* se situó al otro lado de la imagen, explorando una temporalidad deconstruida. Seguramente, *Tenet* y *Estoy pensando en dejarlo* no llegan a situarse de lleno en ese otro lado, pero es muy interesante pensar ambas películas desde el modo de repensar el tiempo que surge con el cine de la posmodernidad. Es preciso entender su tiempo como algo que la ficción ha adoptado porque ese tiempo deconstruido es el paradigma de la nueva era digital, una era en la que nuestra percepción de la realidad es fragmentada, reversible y compleja. ▲



Estoy pensando en dejarlo (Charlie Kaufman)



LA PELÍCULA QUE NUNCA TUVO LUGAR A PROPÓSITO DE TENET

CARLOS LOSILLA

Hubo una época en que hablar de un cierto ‘cine de autor’ consistía en destacar sus cualidades más físicas, por calculada y cerebral que fuera su puesta en escena. De las películas de Lisandro Alonso o Claire Denis, en esa época, nos interesaban más los cielos y los rostros que el tratamiento de los géneros o su relación con los mitos. Al mismo tiempo, el ‘cine popular’ debía verse desde un punto de vista intelectualizado e hiperracional, de modo que Superman o Spiderman tuvieran más que ver con la tragedia griega o el advenimiento de

los cuerpos digitales que con su condición de superhéroes, de habitantes privilegiados del país de los *blockbusters*. Diríase que el cine de Christopher Nolan consagró esta última tendencia con *El caballero oscuro*, al entronizar al Joker casi como un superhombre nietzscheano, epítome del mal pero también profeta de un apocalipsis que entonces empezaba a tomar forma y que ahora, ay, parece ya instalado entre nosotros. No era que el cine de entretenimiento hubiera perdido su inocencia, algo que había sucedido hacía mucho, sino que pretendía mirar de igual a igual a lo que entonces se denominaba el ‘cine radical’. Fueron tiempos en los que no eras nadie si no te gustaban a la vez Béla Tarr y Will Ferrell, Apichatpong Weerasathakul y las producciones Marvel.

Digo todo esto porque no se puede entender *Tenet* sin esa deriva, desde el momento en que no solo quiere presentarse como una síntesis entre el cine que dice cosas y el cine que hace sentir cosas (falso dilema, por otra parte), sino que también pretende crear un espectador que exija esa simbiosis. Nolan es de los que creen que Marvel no tiene nivel, pero que lo que hace Apichatpong es demasiado complejo y por eso hay que explicarlo en términos más simples y asumir una especie de ‘tercera vía’. ¿Por qué, entonces, le sale únicamente un *blockbuster* desoladoramente pretencioso, además de una aburridísima película de acción? O, dicho con otra pregunta, ¿qué queda en *Tenet* de la física cuántica, los laberintos temporales, los universos paralelos y toda esa parafernalia que Nolan siempre ha esgrimido →

do como excusa para sus incursiones en territorios mucho mejor hollados por otros, empezando por los responsables de *Misión imposible*? Pues quedan unas cuantas proclamas grandilocuentes utilizadas como excusa para un espectáculo ensimismado, replegado sobre sí mismo, donde un severo estatismo congela a los personajes y los inmoviliza, por mucho que se muevan de aquí para allá o del presente hacia el pasado. Se tiene entonces la desagradable sensación de que todo se agita salvo aquello que debería hacerlo, los afectos y las pasiones, y en eso *Tenet* se convierte en una película encarnizadamente antikantiana, o incluso precartesiana: en ella está por completo ausente todo tipo de pensamiento especulativo, sustituido por su simulacro o, lo que es peor, por unas cuantas afirmaciones que ese nuevo espectador debe creerse a pies juntillas, sin posibilidad de réplica o duda. Aquello que nos hacía humanos deja paso a aquello que nos hace creer que seguimos siéndolo.

Es cierto, entonces, que *Tenet* ha llegado para salvar el cine, como se ha repetido sin tregua durante estos meses de pandemia. Pero, ¿qué cine? No el cine de verdad, sino el cine usurpado por el cambalache industrial y empresarial que lo rodea, por supuesto, pero también una cierta idea que se ha impuesto del cine, o lo que se nos ha conminado a pensar en torno a cierto cine en estos últimos años. Pues no es casualidad que la propuesta esencial de la película sea esa noción de ‘tiempo inverso’ que se plasma en imágenes enfrentadas tanto en el montaje como en el interior del plano: mientras una acción se desarrolla hacia adelante, en todos los sentidos, otra u otras van hacia atrás. Sin embargo, es bien sabido que cuando dos movimientos opuestos se enfrentan, terminan anulándose el uno al otro, por lo que la nada radical que queda en *Tenet* tras esa operación no es un axioma metafísico, sino la expresión más pura de un cierto estado de las cosas. La película de Nolan no es nada, se devora a sí misma a medida que transcurre, es

un mero objeto de consumo disfrazado de grado cero del cine de acción, de enmienda a la totalidad de la noción de relato. Por ello me hace pensar en algunas series prestigiosas, que ya no es que nos transformen definitivamente en consumidores, más que en espectadores, sino que se consumen a sí mismas, en todos los sentidos, en una especie de apoteosis encubierta del propio acto del consumo que se dedican a poner en escena. O, por qué no, me obliga a evocar también determinado cine ‘de autor’, o ‘de festival’, diseñado igualmente para crear una adicción por lo idéntico y una aversión por lo que cambia, por lo diferente.

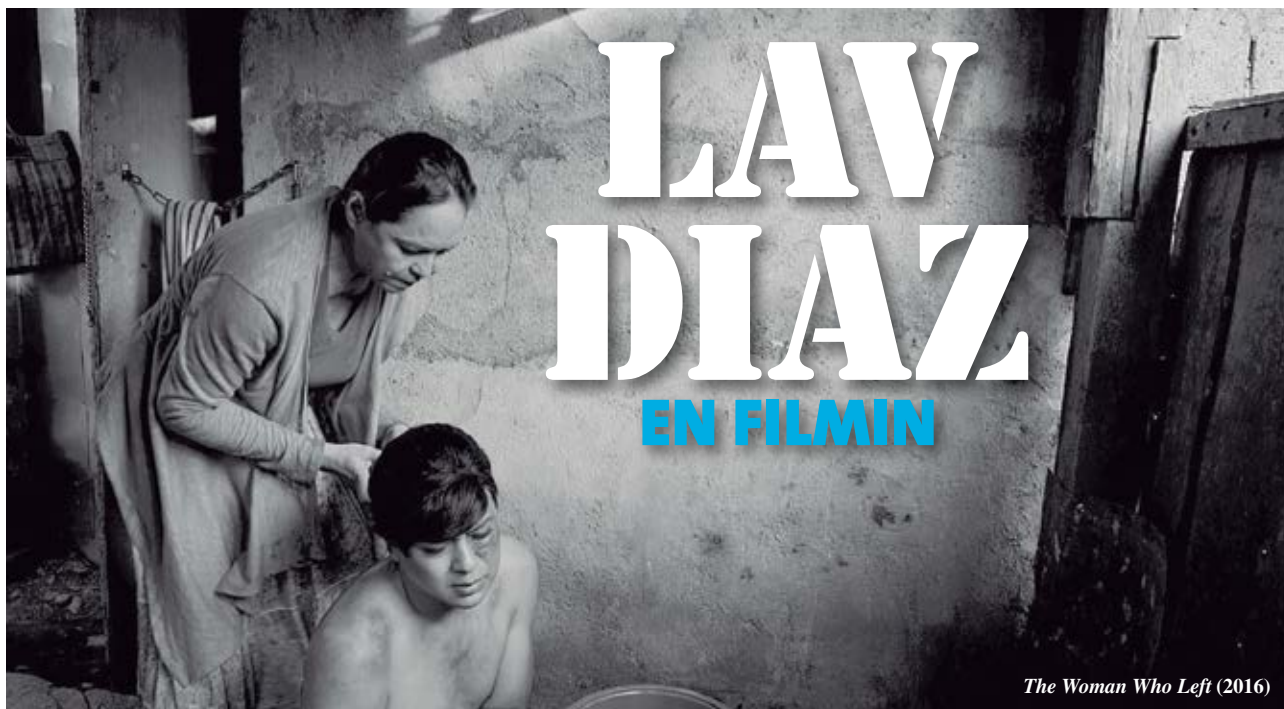
Tenet quizá sea una película que nunca tuvo lugar, como la guerra del Golfo de la que habló Baudrillard. Pues no im-

porta tanto lo que cuente, y menos de qué manera lo cuente, como el acontecimiento que supone, la polémica que provoca, el número de espectadores que la han visto o de salas que la proyectan, una algarabía mediática a la que este artículo (lo sé) se suma irresponsablemente. Y en eso sí que contenido y forma andan al unísono, solo que ahora el medio ya no es el mensaje, dado que este ha sido expulsado definitivamente al exterior, para que ejerza su control por todas partes. A fuerza de repetir acciones, aunque sea a la inversa, y de situar esa repetición en el centro de su concepto del cine de acción, *Tenet* acaba aniquilando toda emoción y convirtiéndose en un búnker inexpugnable: o lo tomas o lo dejas, o te internas en él incondicionalmente o renuncias a hacerlo y te quedas fuera, a dos velas, aunque no por ello inmune a su poder de intoxicación, que ya poco tiene que ver con el embrujo de las imágenes. He ahí, pues, el palíndromo perfecto: una mirada abocada a un circuito sin salida, que acaba devorándose a sí misma y dejándonos en la platea, inermes, indefensos, narcotizados, como los espectadores de la ópera de Kiev tras el atentado con el que empieza el film. ▲

A FUERZA DE REPETIR ACCIONES, Y DE SITUAR ESA REPETICIÓN EN EL CENTRO DE SU CONCEPTO DE CINE DE ACCIÓN, TENET ACABA ANIQUILANDO TODA EMOCIÓN Y CONVIRTIÉNDOSE EN UN BÚNKER INEXPUGNABLE



TRES IMPORTANTES Y RECIENTES PELÍCULAS DEL CINEASTA FILIPINO LAV DIAZ LLEGAN A FILMIN EN LO QUE SUPONE UN VERDADERO ACONTECIMIENTO. DESCONOCIDA POR COMPLETO PARA LAS SALAS COMERCIALES ESPAÑOLAS, SU OBRA ES UNA DE LAS EXPRESIONES MÁS ORIGINALES DE LA CREACIÓN CINEMÁTOGRAFICA CONTEMPORÁNEA. AHORA ESTÁ AL ALCANCE DE TODOS.



RELATOS DEL DILUVIO


JAVIER H. ESTRADA

Transcurridas ya más de dos décadas y casi veinte largometrajes desde su debut, Lav Diaz se erige como narrador clave de las quiebras éticas y emocionales en el cine contemporáneo. Ningún otro realizador ha indagado con exhaustividad y profundidad semejante en las vertientes corrosivas, frágiles e idealistas del alma humana. En los últimos años su obra ha ensanchado considerablemente el arco temporal de sus narrativas, expandiéndose desde la tragedia de la colonización española en Filipinas hasta distopías que anuncian



un futuro no menos fúnebre. En esencia, su trabajo se mantiene más cercano al de escritores como Proust, y sobre todo Dostoïevski, que a la de los creadores audiovisuales (con la excepción de sus admirados Lino Brocka e Ishmael

Bernal, grandes maestros de la Segunda Edad de Oro del cine filipino, cuyos melodramas con fuerte carga social realizados en los años setenta y ochenta retumban en la obra de Diaz).

Al hablar de sus películas surge siempre la cuestión de su monumental duración, pero apenas se reflexiona sobre la plétora de relatos que eclosionan en cada una de ellas, de sus numerosos giros, de su virtuosismo elíptico. Lav Diaz es ante todo un humanista que con el paso de los años ha alcanzado la maestría del arte de relatar. Si obras totales como *Batang West Side* (2001), *Evolution of a Filipino Family* (2005) o *Century* 

of *Birthing* (2011), sin duda las más estimulantes de su carrera, adolecían por momentos de una ligera dispersión, sus títulos más recientes brillan por su nitidez y control.

Buen ejemplo de ello es *A Lullaby to the Sorrowful Mystery*, ganadora del premio a la película más innovadora de la Berlinale 2016, cuya acción se sitúa a finales del siglo XIX, período en el que los españoles seguían controlando Filipinas. Los colonizadores ejecutan al escritor y gran héroe nacional José Rizal. Su relevo lo toma Andrés Bonifacio, impulsor de la revolución que estaba destinada a liberar definitivamente a las islas. El proceso se frustra no tanto por la opresión española como por las rivalidades internas de la insurgencia. Los egos, el afán de poder y la falta de cohesión llevan a la desaparición de Bonifacio. Todos lo dan por muerto. Su mujer, Gregoria de Jesús, se lanza a la búsqueda del cuerpo en plena selva, espacio salvaje y místico en el que conviven sectas cristianas, la naturaleza indomable y un imaginario ancestral que se materializa en criaturas mitológicas. *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* desarrolla con una profundidad insólita emociones humanas desgarradas, de la culpa al desarraigo, de la traición a la incapacidad de aceptar la pérdida del compañero. Como es habitual, Díaz compone una estética esplendorosa mediante un blanco y negro que resalta el sufrimiento de los rostros y amplifica la voluptuosidad del paisaje. Como en el resto de sus filmes, encontramos habitualmente a los protagonistas mirando al cielo, entre absortos y confusos, intentando hallar respuestas que sin embargo no llegarán por influjo divino, en la pura rugosidad del terreno.

La impronta instintiva y el dilema ético están en la base de *The Woman Who Left*, León de Oro de Venecia en 2016, complejo retrato de un personaje de dos caras opuestas, cada una manifestada en el día y la noche. Mientras hay luz, Horacia ayuda a sus vecinos, cura las heridas de los marginados. Con la caída del sol, reluce su experiencia carcelaria, la fuerza física y mental adquirida en



A Lullaby to the Sorrowful Mystery (2016)

el subsuelo. A finales de los noventa la disparidad entre ricos y pobres se había ensanchado ostensiblemente en Filipinas. Las élites vivían atemorizadas por una imparable ola de secuestros. Horacia aprovechará este clima social paranoico para planear, con paciencia y sigilo, su venganza. Encontramos en este film una interpretación profundamente humanista de la existencia, pero que no titubea a la hora de evidenciar las tinieblas que se esconden incluso en los seres de apariencia más bondadosa. La película incide exactamente en la edificación social que nos ha llevado hasta la situación actual; en términos económicos, de género, de relación con el poder.

Las particularidades de Filipinas se exponen con extremo detalle, puede que sus contrastes nos parezcan desmesurados, pero el cine de Díaz habla directamente de nosotros, algo que sucede también en *Season of the Devil* (2018), definida por su autor como un 'antimusical' y una 'ópera rock'. Nos encontramos a finales de los años setenta, período especialmente cruento de la dictadu-

ra de Ferdinand Marcos, tomando como base las actuaciones de las milicias populares que pretendían erradicar cualquier rastro de comunismo. Cada uno de los personajes expone sus pensamientos y emociones por medio de canciones tan cargadas de lirismo como despojadas de adornos, estableciendo un espejo inequívoco con la realidad actual de Filipinas bajo el barbarismo de Rodrigo Duterte. El director dinamita los códigos del género para desarrollar un imparable discurso por la libertad, todo ello con su cruda y deslumbrante composición estética, y crea un *tempo* que se expande hasta alcanzar la más profunda representación de la brutalidad y la inquietud del ser humano.

Lav Díaz observa el desgarrar existencial de individuos a la deriva, dibujando marcos sociales desafortunados, dictados por figuras de implacable autoritarismo, iluminando al ser sensible, convirtiéndolo en única esperanza para el devenir de nuestro mundo. En lugar de recurrir a la trascendencia impostada, o al embellecimiento e idealización del poder, su cámara se sitúa a la altura de los héroes anónimos, tanto los que dejaron su sangre derramada en el pasado como los que persisten en la resistencia a la corrupción y el abismo. Un cine que busca en las ruinas cotidianas hasta encontrar los signos de vida que sobreviven bajo el diluvio eterno de nuestra civilización. ▲



Season of the Devil (2018)

MEDIATECA

DVD / BLU-RAY

LA BAHÍA DE LOS ÁNGELES

Jacques Demy

En el libreto que acompaña la edición en Blu-ray de *La bahía de los ángeles*, Costa Gavras, que participó en la búsqueda de localizaciones de aquel rodaje, recuerda cómo Jacques Demy soñaba que su película sería “*un color, el blanco*”. Puede que resulte confuso pensar en esos términos sinestésicos como análisis fílmico, pero lo cierto es que la cinta es de una impactante luminosidad que barniza la puesta en escena con sutileza, sin fuertes claroscuros ni contrastes. Incluso aquellos espacios que se relacionan simbólicamente con lugares de corrupción, más cercanos a la penumbra, aquí son escenarios de una asombrosa claridad, también desconcertante por el silencio que se respira en ellos.

Como en *Lola*, hay aquí cierta melancolía y tristeza, un sentimiento que no tiende como en sus otros títulos a un deseo de vivir. Esta es, por tanto, una *rara avis* dentro de la filmografía del director, y quizá por ello resulte tan fascinante: un drama social que no renuncia a la tragedia romántica, aunque esta no sea su motor narrativo. No hay salvación para sus personajes, o al menos no una que parezca encontrarse dentro del plano. Pero Demy sueña que esta es una historia de luz y no de sombras, y eso le impide cerrar todas las puertas a la felicidad.

El documental que acompaña la presente edición (único extra del disco) es un valioso testimonio sobre la fascinante personalidad del cineasta. Filmado en 1995 por Agnès Varda, *El universo de Jacques Demy* repasa la obra del director combinando tres elementos: las declaraciones de sus colaboradores y amigos, las imágenes de las películas y de sus rodajes y, especialmente, las palabras que sus admiradores le dedicaron durante su carrera en numerosas cartas. Un hermoso ejercicio de agradecimiento, no solo efectivo a nivel emocional, sino también en lo cinematográfico, al poner en perspectiva el valor de una obra de impecable coherencia estética y humana. *La bahía de los ángeles* forma parte también de ese universo: es el limbo en el que esperan las almas perdidas que necesitan un nuevo destino, uno de esos lugares mágicos que tantas veces imaginó Jacques Demy. **CRISTINA APARICIO**



Fra., Món., 1963
A contracorriente
90 min. 19,95 €



EE UU, 1945.
A contracorriente
102 min. 17,99 €



EE UU, 1937
Divisa
86 min. 12,99 €



PERVERSIDAD

Fritz Lang

Todo el fatalismo pesimista y toda la sabiduría de Fritz Lang se dan cita en este *remake* norteamericano de *La golfa* (Jean Renoir, 1931), producido por la compañía que el cineasta crea junto al productor Walter Wanger y la mujer de este, Joan Bennett, intérprete aquí de una venenosa *femme fatale* que nunca aparece como un mero arquetipo gracias a su matizada interpretación. Los férreos encuadres ‘langianos’ se cierran rígidamente sobre los personajes, el desglose de la planificación multiplica el sentido del drama en cada imagen y la puesta en escena está llena de hallazgos en un film que sigue siendo hoy una de las obras cumbres del cine negro clásico.

La película nos llega en un Blu-ray que ofrece un máster restaurado con excelente calidad de imagen y con una única pieza como extra: un pequeño informe didáctico (*Fritz Lang y su mujer fatal*; 25 min.) firmado por Linda Tahir, que se limita a ilustrar con algunos fragmentos del film las explicaciones del crítico François Guérif, autor de un importante libro sobre el cine negro norteamericano. **CARLOS F. HEREDERO**

SOLO SE VIVE UNA VEZ

Fritz Lang

Tras conocer los límites de la libertad creativa en Hollywood durante el rodaje y montaje de *Furia*, Fritz Lang insistió en dotar de un humanismo casi agitador a su segundo film estadounidense. La estigmatización de los expresidarios marca un drama romántico que acaba deviniendo un relato de fugitivos. Los ochenta y seis minutos que sobrevivieron a la posproducción bastan para que la historia, decorada con algún gesto expresionista, se reoriente varias veces y proyecte tensiones que podemos apreciar como una acelerada afirmación de que la vida es complicada aunque el Código Hays la quisiese simplificar: Lang retrata una sociedad aún más despiadada que sus instituciones punitivas y representa la muerte a la vez como castigo injusto y como liberación. La nueva edición, carente de materiales añadidos, parte de una nueva restauración a resolución 4K que traduce respetuosamente al medio digital una imagen fuertemente granulada. **IGNASI FRANCH**

MEDIATECA

LIBROS

LA PARANOIA CONTEMPORÁNEA.

El cine en la sociedad del control

José Francisco Montero (coord.)

En un capítulo de este volumen colectivo, en concreto en el titulado 'Los límites del control: cine y vigilancia' que firma José Francisco Montero, aparece una cita de Lacan que asegura que "somos seres mirados en el espectáculo del mundo". Sobre esta condición que se ha ido fomentando a lo largo de algo más de un siglo, coincidiendo con la maduración del lenguaje cinematográfico, este libro va trabando conexiones a propósito de la paranoia mundial –de la tensión nuclear al miedo a invasiones, sin olvidar las listas negras– y de los mecanismos que ha desarrollado la sociedad de control a partir del profético gran hermano orwelliano.

El resultado es un interesante acercamiento a la cuestión que trata de desentrañar el proceso por el cual el cine primero denunció ese control; luego utilizó las imágenes de supervisión para convertirlas en material fílmico, muchas veces como denuncia; y ahora se enfrenta a la cultura de las redes sociales. Mientras, nosotros intentamos comprender nuestra condición de seres mirados. **FERNANDO BERNAL**

NOUVELLE VAGUE. La ola que no cesa

Fernando Usón Forniés

Con el nacimiento de la *Nouvelle Vague*, la historia del cine da un paso de gigante en su conciencia lingüística y su renovación del lenguaje fílmico. Este es el nudo gordiano que el autor del presente estudio no desenreda muy bien, lo que le conduce a afirmar que la verdadera ruptura con el canon clásico vendría de la mano de Eustache o Akerman antes que de Godard, Rivette, Rohmer o Resnais.

Pese a este desajuste, su primer capítulo gana en precisión cuando traza el eje cronológico del movimiento, sobre el que se funda la estructura del libro, dividido en tres grandes apartados según la agrupación de sus miembros: ortodoxos, innovadores y *Rive Gauche*. A partir de esta distinción el autor analiza de manera morosa su corpus filográfico siguiendo una deriva mucho más cinéfila que textual. El riesgo de semejante aproximación es que el libro termine, como sucede, tornándose reiterativo y tedioso a pesar de algunos fulgurantes destellos de luz crítica. **ANTONIO SANTAMARINA**



Visor, 2020
354 págs. 22 €



Trea, 2019
324 págs. 22 €



Desfiladero, 2020
335 págs. 17,95 €

EL QUIJOTE ANTES DEL CINEMA: FILMOLITERATURA.

Darío Villanueva

Decíamos en *Cahiers du cinéma. España*, nº 17 (noviembre de 2008), con motivo de la publicación del discurso de ingreso de Darío Villanueva en la RAE, que sus disquisiciones en torno al valor precinematográfico del *Quijote* eran un contrapunto obligado para descubrir las facilidades de su traducción fílmica gracias a la vivacidad de sus diálogos, a su exuberancia visual y auditiva y al montaje dinámico de la narración. Unas virtudes que alcanzarían su cenit en su segunda parte, en esa particular *road movie* metalingüística orquestada en torno a su episodio más cinematográfico (tal y como reconociera Éric Rohmer en *Le Genou de Claire*): la aventura de Clavileño.

La reedición de ese texto fundamental, en el que Shakespeare juega también un papel decisivo, oficia como pórtico de entrada para una profundización filmoliteraria en el *Macbeth* del escritor británico. Su análisis concienzudo nos descubre el acierto de su traslación cinematográfica por parte de Polanski (1971), así como su revalorización crítica a cargo de Harold Bloom (1998), cuya aproximación a la tragedia nos confirma la lectura coincidente de ambos sobre el mismo hipotexto. La modernidad de Valle-Inclán, gran defensor de las potencialidades expresivas del cine, convierte al escritor gallego en un adelantado a su tiempo, muy en la línea revisionista de Hobsbawm, y en uno de los más destacados escritores precinematográficos, tal y como Villanueva registra antes de desglosar, siguiendo la novela de Thomas Mann, los afortunados cambios de Visconti y Badalucco en su construcción del guion injustamente menospreciado de *Muerte en Venecia* (1971).

Sobre esta traslación de dos lenguajes distintos se funda esta elocuente, brillante y erudita aproximación a las relaciones entre la literatura y el cine donde, como no podía ser menos, el lingüista pone el acento en la escritura antes de sumergirse en películas y autores como García Márquez y *Crónica de una muerte anunciada* (Rossi, 1987), Cela y *Pascual Duarte* (Franco, 1975) y *La colmena* (Camus, 1982) o el neorrealismo y la generación literaria del medio siglo. **ANTONIO SANTAMARINA**



MADRID

ENCUENTRO CON TSAI MING LIANG

La Casa Encendida. 3 de octubre.

Con motivo de la proyección de la retrospectiva del trabajo del cineasta taiwanés Tsai Ming Liang que se pasa en la Filmoteca española y la presentación de su libro de artista, el cineasta responderá, a través de una conversación *online* con el programador Roberto Cueto en el canal de YouTube de La Casa Encendida, a las preguntas que el público.

PASAJES FILMADRID

Cine Doré. 3 de octubre.

Vuelven las sesiones presenciales de Pasajes FILMADRID con la proyección de *This Film is About Me* que contará con la presentación y coloquio a cargo de su director Alexis Delgado Búrdalo.

ELLAS SON CINE

Sala Berlanga. Del 22 al 29 de octubre.

Por octavo año consecutivo, la Fundación Mujeres por África ofrece la muestra Ellas Son Cine, una selección de películas recientes realizadas por directoras africanas entre las que podrán verse *Nommer 37*, de Nosopho Dumisa (el día 20), *Un diván en Túnez*, de Manele Labidi (el 21) y *Adam*, de Maryam Touzani (el 22), *The White Line*, de Desiree Kahikopo (el 23) o *Papicha*, de Mounia Meddour (el 24).

EL CINE SOBRE ARTE Y +

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Octubre.

El Museo ofrece un ciclo que traza una cartografía de las diversas tendencias del cine sobre arte a lo largo de un siglo, evitando

ejemplos conocidos y menos reveladores del cine de ficción, para poner de relieve la experimentación inagotable producida desde la no ficción. Además el cine documental sobre la memoria tras las dictaduras, una gran retrospectiva en torno a Derek Jarman y las vanguardias letrista y situacionista compondrán el programa audiovisual de este mes.

SEMANA DEL CORTOMETRAJE

Varias sedes. Del 14 al 22 de octubre.

La 22ª Semana del Cortometraje de la Comunidad de Madrid organiza, entre otras actividades, el 4º Foro de Coproducción de Cortometrajes, con el propósito de facilitar un punto de encuentro anual de productores para buscar posibilidades de coproducción y de poder presentar sus proyectos ante un auditorio profesional.

CINE, CREACIÓN Y ARTE

Caixa Forum. 2 y 9 de octubre.

Arranca un ciclo de proyecciones de documentales sobre creación contemporánea, que en muchas ocasiones quedan fuera de los circuitos comerciales. Se prestará especial atención a los artistas, sus procesos de creación y las historias que hay detrás de su trabajo. Este mes podrán verse *Kusama: Infinity*, de Heather Lenz (el día 2) y *Eva Hesse*, de Marcie Begleiter (el día 9).

ANOTHER WAY FILM FESTIVAL

Varias sedes y la plataforma *online* del festival. Del 22 al 29 de octubre.

Another Way Film Festival celebra su

sexta edición bajo el lema 'Sorprendamos al futuro'. Se proyectarán así un total de 31 títulos repartidos entre documentales, películas de ficción y cortos con temáticas como el cambio climático, la relación del ser humano con la naturaleza, los derechos humanos y el conflicto existente entre tradición y modernidad.

BARCELONA

OHLALÁ

Institut Français, Filmoteca de Catalunya y Filmin. Del 1 al 8 de octubre.

La 3ª edición de Ohlalà! Festival de cine francófono de Barcelona tendrá versión física pero también una versión *online*.

DOCUMENTALISTAS LATINOAMERICANAS

Cines Girona. 2, 16 y 23 de octubre.

Tres óperas primas configuran el programa 'Documentalistas latinoamericanas' que se organiza en el marco de la 28a Mostra Internacional de Films de Mujeres de Barcelona. Podrán verse así: *Caperucita Roja* (Tatiana Mazú González, Argentina), *Cuando ellos se fueron* (Verónica Haro Abril, Ecuador) y *Visión nocturna* (Carolina Moscoso Briceño, Chile).

IN-EDIT

Varias sedes y *online*.

Del 29 de octubre al 8 de noviembre.

El Festival Internacional de Cine Documental Musical, con su canal *online* In-Edit.tv recién estrenado, celebrará además una nueva edición presencial.

WILLIAM KENTRIDGE

CCCB. Hasta el 21 de febrero.

La exposición dedicada al artista sudafricano William Kentridge, es una oportunidad para ver algunas de sus obras más emblemáticas: la instalación audiovisual *More Sweetly Play the Dance* o las once películas de la serie de animación *Drawings for Projection*. Kentridge terminó la undécima película de la serie, *City Deep*, durante la pasada primavera y su presentación en el CCCB supondrá su estreno en Europa.

OTRAS CIUDADES

IBÉRTIGO

Las Palmas de Gran Canaria.

Del 15 al 23 de octubre

La Asociación de cine Vértigo organiza la 18ª edición de Ibértigo — Muestra de cine iberoamericano de Las Palmas de

FILMOTECAS

FILMOTECA ESPAÑOLA

Se celebra el mes del archivo filmico y se organiza un ciclo dedicado al cine prohibido (de 1906 a 2011). Se celebra además el centenario de Juan Mariné y la sala será sede del Another Way Film Festival.

FILMOTECA DE VALÈNCIA

Continúan los ciclos Centenario Fellini, R. W. Fassbinder, amor y rabia y los Básicos Filmoteca dedicados al *remake*. Hasta el día 20, y de la mano del Instituto Cultural Rumano, se programa una muestra de cine rumano contemporáneo.

FILMOTECA DE CATALUNYA

A las sesiones dedicadas al cine alemán actual o la retrospectiva dedicada a Guy Debord se suman el homenaje a Alberto Closas y el estreno de *Vitalina Varela* (Pedro Costa), entre otras cosas.

CGAI

Destacan las retrospectivas dedicadas a Ida Lupino y Angela Schanelec además de la segunda parte del ciclo Women Make Film y la celebración de (s8), Mostra de Cinema Periférico.

FILMOTECA DE ZARAGOZA

La sala celebra el centenario de Éric Rohmer, un ciclo dedicado a las mujeres rurales y otro a la actriz Luisa Gavasa.

Gran Canaria que se destaca por el apoyo al nuevo talento del cine español y una decidida apuesta por el cine en portugués, personificada en el luso Joao Nicolau y el brasileño Marcelo Gomes.

FESTIVAL DE CINE DE ALICANTE

Oviedo. Del 17 al 24 de octubre.

El Festival de Cine de Alicante entregará el Premio Lucentum al director Rodrigo Sorogoyen y se impulsa la tercera edición del ciclo Cine del Mediterráneo que tendrá a Grecia como país invitado.

SACO

Oviedo. Del 23 de octubre al 1 de noviembre.

Tendrá lugar la 6ª Semana del Audiovisual Contemporáneo de Oviedo que seguirá profundizando en las relaciones que se establecen entre el cine y el resto de disciplinas artísticas, eje central de su programación y una de sus esencias..

CURTOCIRCUITO

Santiago de Compostela y Filmin.

Del 3 al 11 de octubre.

Curtocircuito, Festival Internacional de

CON LOS CAIMÁN



ÉRIC ROHMER (1920-2010)

Tabakalera de Donostia, el 15 de octubre. Museo de Bellas Artes de Bilbao, el 17 de octubre (19,00h. en ambas ciudades).

En el marco del ciclo que la Filmoteca Vasca dedica a Éric Rohmer, se dedica una sesión especial a *Le Genou de Claire* (1970), que contará con una mesa redonda (titulada "Todos los caminos llevan a Rohmer") con Ricardo Aldarondo y **Antonio Santamarina** (en Tabakalera-Donostia) y con **Carlos F. Heredero** y **Antonio Santamarina** (en el caso de Bilbao). Ellos mismos presentarán el pase de la película antes de su proyección en ambas sedes.

Cine de Santiago de Compostela, seguirá apostando por el talento y la creación en la que será su edición número 17. Este año se ofrecerá al público la posibilidad de disfrutar en formato *online* en el Canal Curtocircuito alojado en la plataforma Filmin, de las películas seleccionadas

dentro de las secciones competitivas Radar, Explora y Penínsulas.

SEMINCI

Valladolid. Del 24 al 31 de octubre.

La Seminci cumple 65 ediciones con una programación más arriesgada y valiente que nunca que sigue, sin embargo, fiel a su compromiso con las realidades sociales más complejas y delicadas.

MOSTRA DE VALENCIA

Cines Babel y Filmoteca. Valencia.

Del 22 de octubre al 1 de noviembre.

La 35ª Mostra de València-Cinema del Mediterrani ha completado la lista de películas que optarán a las Palmeras de Oro, Plata y Bronce.

ONLINE

BRIAN DE PALMA Y +

www.educatumirada.com. Octubre.

La escuela Educa tu Mirada organiza y arranca *online* este mes el Curso anual de Cine de Autor y Experimental y el Seminario Brian De Palma: El imperio de la mirada.



MES DEL ARCHIVO FÍLMICO RESTAURACIONES Y RECUPERACIONES

TSAI MING-LIANG. FLUJOS DE SOLEDAD

EL SIGLO MARINÉ

LA MUERTE DEL CINE - PÁL FEJÖS



CINE PROHIBIDO DE 1906 A 2011

ANOTHER WAY FILM FESTIVAL

FCM-PNR: ANA BELÉN

SALA:B - ESPECIAL HALLOWEEN

FilmotecaEspañola

OCTUBRE EN FILMOTECA ESPAÑOLA
- CINE DORÉ -



CASA DE LAVA

PEDRO COSTA



MORIR EN PORTUGAL

JAIME PENA

Todo el cine de Pedro Costa remite a *Casa de Lava* (1994), que es algo así como su segunda ópera prima, su encuentro con Cabo Verde y los inmigrantes caboverdianos que monopolizarán casi todo su cine posterior. Esa pulsión de volver al archipiélago, que se traduce en las imágenes finales de *Vitalina Varela*, se inició en realidad con otro viaje a la antigua colonia portuguesa y con un emigrante accidentado en Lisboa al que, dado el coma en el que se encuentra, sus médicos deciden repatriar: “*El León vuelve a casa*”, dice uno de ellos, aludiendo a su nombre, Leão (Isaac de Bankolé). Le acompaña una enfermera, Mariana (Inês de Medeiros), que quiere huir de Portugal, y que, para su asombro, solo se encuentra allí con jóvenes que quieren emigrar a Sacavem, un pueblo cercano a Lisboa, dejando en Cabo Verde a sus mujeres con una promesa de amor y prosperidad futuras.

Es la historia de Vitalina y Joaquim (protagonistas de *Vitalina Varela*), que no es que esté esbozada en *Casa de Lava*, pues en el fondo es la historia de todos los inmigrantes caboverdianos, la mayoría de los cuales encontrarán la muerte en Portugal sin ni siquiera tener la oportunidad de ‘resucitar’ como Leão en su tierra natal. Es la historia de la carta en creole que leerá Ventura en *Juventud en marcha* y que aparece por primera vez aquí: “*Nha crecheu, mi amor. Nuestro encuentro va a volver nuestra vida más bonita durante treinta años más. Por mi parte, vuelvo más joven y lleno de fuerza. Me gustaría ofrecerte cien mil cigarrillos, una docena de vestidos de los más modernos, un automóvil, una casita de lava...*” Mariana viaja hasta Cabo Verde llevando consigo a Leão, acompañándolo hasta su hogar, para encontrarse con que hasta los más ancianos quieren huir de sus casas de lava. La última frase que escuchamos en el film la pronuncia una mujer en la calle: “*Quiero morir en Sacavem*”. El último plano nos sitúa en el umbral de una puerta donde se ha quedado dormida la vendedora del mercado (Clotilde Montron), que se despierta, entra en la casa y vuelve a salir con un cubo, dejando ese umbral vacío. Como si hubiese ido a buscarlos a su tierra, Pedro Costa acompañará a los inmigrantes caboverdianos hasta Fontainhas o Cova da Moura, no sé si también en algún caso hasta Sacavem. ▲

The End

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



Descuentos, sorteos,
eventos, preestrenos...

¡INFÓRMATE!

ERAN DIEZ

NUEVOS EPISODIOS JUEVES 22:30
Y DISPONIBLES BAJO DEMANDA

SUNDANCE TV



BASADA EN EL BEST-SELLER MUNDIAL
DE AGATHA CHRISTIE