

caimán
cuadernosdecine

EDICIÓN DIGITAL

FESTIVALES EN LA ENCRUCIJADA

TSAI MING-LIANG: STRAY DOGS

**Curb Your
Enthusiasm**

LARRY DAVID

3,49 EUROS





ESTRENO
26
JUNIO

DIVINO AMOR



"EXTRAORDINARIA"
Indiewire



"INGENIOSA"
Variety

Una fábula religiosa diferente de **GABRIEL MASCARO**



"POTENTE Y FASCINANTE"
SciFi Now



"DETALLISTA E ÍNTIMA"
Screen International



QUIEN AMA
NO TRAICIONA

QUIEN AMA COMPARTE

REZVIA... "DIVINO AMOR"... GABRIEL MASCARO... RACHEL DARY ELLO... DINA PEREZ... JULIO MACRADO... TEGA PEREIRA... EMILIO DE MELO... TRAILITA CARABO... MALLERICH ONE SHOW... ALER FILM BRASIL... BORG CARRE FILMS... FILM L'EST... CANAL BRASIL... GLOBE FILMS... MONSIEUR ON TIME... MOMENTO FILMS INTERNATIONAL... SANDRA DARGAVA VIKRY KASTON PEREZ AUGUSTO MONTY MARINA ESTERHOV DAN WISCHUSER JAMAL ZEINAL ZAHN ANTHONY MUIR EVA ANDERSEN MARKUS REISCH "POUR UNE ALTERNATIVE DE... JUAN CAMPOMONTE... SANTIAGO MARRERO OTAVIO SANTOS DI BOLLONES "POUR DE CE CARRON... LEVIA STEPH TOLANDSI SEBASTIAN FERNANDO EPSTEIN GEORGE CARRAS... MARIO TIRIA MELLO JORDA TRALES RIVIVERA... RITA AZEVEDO... TAYSE NALÉ... STUBBI PATRICK TOLEDO... FABIÁN OLIVER "DA ROBERTO ESPINOZA... GABRIEL MASCARO RACHEL DARY ELLO CORRAL BEZERRA LUCAS PRAZIN... GABRIEL MASCARO





Tsai Ming-liang (director de *Stray Dogs*)

6. RÁFAGAS

Reportajes / Festivales / Ciclos / Breves

La Incubadora de la ECAM *Jara Yáñez*

Los festivales en la encrucijada *Fernando Bernal / Àngel Quintana*

Firmas

11. Los vulnerables *Pilar Pedraza*

21. Bueno para la gente, malo para el negocio *Jonathan Rosenbaum*

24. FOCOS

STRAY DOGS

Crítica *Violeta Kovacsics*

La reencarnación del Dios Neón *Jaime Pena*

31. LO VIEJO Y LO NUEVO

Los asesinos están entre nosotros *Santos Zunzunegui*

32. HISTORIA(S) DEL CINE

GRANDES NOMBRES DE LA CRÍTICA (9)

José Ignacio Fernández Bourgón *Luis E. Parés*

ITINERARIOS POR LA HISTORIA DEL CINE (2)

El cine independiente norteamericano *Eulàlia Iglesias*

ENTREVISTA CON MARCOS UZAL *Carlos F. Heredero*

FILMOTECAS ONLINE *Jaime Pena, Jean-Michel Frodon, Andrea Morán, Luis E. Parés, Martin Pawley*

54. INFORMES

Festival D'A *Ignasi Franch*

70. CUADERNO CRÍTICO

Series de animación *Daniel Reigosa*

73. RÉPLICAS

Madrid, interior *Carlos Losilla*

74. MEDIATECA

DVD / Blu-ray

Libros

76. AGENDA

78. THE END

Doña Clara *Javier Rueda*

SUMARIO

JUNIO 2020 N° 94 (145)

56. CRÍTICAS

Asako I & II

Ryūsuke Hamaguchi



Bacurau

K. Mendonça Filho, J. Dornelles

The Eddy

Jack Thorne

Curb Your Enthusiasm (T10)

After Life (T2)

Better Things (T4)

Larry David, Jeff Schaffer /

Ricky Gervais / Pamela Adlon

Mrs. America

Dahvi Waller

El último baile

Jason Hehir

Cada pez a su estanque

Jaime Natche

Divino amor

Gabriel Mascaro

The Good Fight (T4E01)

Brooke Kennedy

Homecoming (T2)

Eli Horowitz, Micah

Bloomberg

Killing Eve (T3)

Suzanne Heathcote

Métamorphoses

Christophe Honoré

La nueva vida de Britt-Marie

Tuva Novotny

Plan de salida

Jonas Alexander Arnby

Pure (T1)

Kirstie Swain

La red avispa

Olivier Assayas

La ruta del dinero (T1, T2 y T3)

J. Gjeruvig Gram, J. Tai Mosholt,

A. Frithiof August

Westworld (T3)

Lisa Joy, Jonathan Nolan

SUSCRIPCIÓN

pág. 20

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

**¡INSCRIPCIÓN
ABIERTA!**

7ª EDICIÓN

MÁSTER DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

200 HORAS

Dirección académica: **Caimán Cuadernos de Cine**

PROFESORADO

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

MATERIAS DE ESTUDIO

Introducción: 1 sesión / 3 horas

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

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

Módulo 3: Aplicaciones
(15 sesiones / 45 horas)

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

PARA MÁS INFORMACIÓN SOBRE EL PROGRAMA O CUALQUIER CONSULTA:

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

CLASES

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

66 sesiones de 3 horas

+

Asistencia a pases de prensa y
proyecciones especiales

ALUMNADO

Máximo: 30 alumnos

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

FECHAS

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

LUGAR

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

PRECIO DE LA MATRÍCULA

1ª convocatoria
(hasta el 5 de agosto, 2020): 2.400 euros

2ª convocatoria
(hasta el 21 de septiembre de 2020): 2.900 euros

DOCUMENTACIÓN A PRESENTAR

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

SE OFRECE A LOS ALUMNOS

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

Director

Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña:

Ángel Quintana

Consejo de redacción:

Enric Alberó, 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, Carlos Fernández Castro, Ignasi Franch, Jean-Michel Frodon, Martin Pawley, Pilar Pedraza, Daniel Reigosa, Felipe Rodríguez Torres, 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.



Editorial

CARLOS F. HEREDERO



El encuentro con los creadores: la esencia de un festival

LOS FESTIVALES DE CINE Y EL ÁGORA GRIEGO

La irrupción trágica de la COVID-19, el confinamiento subsiguiente, el suceso vital de la comunicación *on line* y las restricciones a la vida presencial anterior, que van a marcar todavía –durante no sabemos cuánto tiempo– la economía, la cultura y las relaciones sociales, han colocado a los festivales de cine en una encrucijada nunca antes imaginable. Nunca antes habíamos imaginado tampoco que a la ‘comunicación’ y a la ‘vida’ íbamos a ponerles calificativos (*on line*, presencial), de manera que ahora tenemos que imaginar cómo llamamos a –y cómo se hace– un festival cuando en este momento (a principios de junio) no podemos saber ni siquiera cuándo sabremos a qué modelo de festival podremos asistir, o no, a finales del verano e incluso durante la larga temporada festivalera otoñal.

Ese es el debate y también el recuento, casi autopsicoanalítico, que protagonizan este mes en nuestras páginas los directores de los certámenes de Málaga, San Sebastián, Sitges, Valladolid, Sevilla y Gijón. La incertidumbre y la inseguridad lo atraviesan de principio a fin, porque ahora mismo no es posible saber a qué restricciones de aforo y de seguridad tendrán que enfrentarse, en agosto, septiembre, octubre y noviembre, unos festivales concebidos –igual que todos los demás– como encuentros ‘presenciales’, maldita palabreja que connota ya –con su sola irrupción– la anomalía desde la que evocamos ahora unos eventos que nunca antes necesitaron el calificativo.

Bajo el debate palpita con fuerza (tras la reciente y exitosa experiencia del D'A barcelonés) la alternativa del festival *on line*, así como la “bella provocación” (Cienfuegos dixit) lanzada por Thierry Frémaux, director de Cannes, al declarar que “un festival *on line* no es un festival”. Y en esa coyuntura nos encontramos: debatiendo qué es y qué no es un festival de cine, olvidando quizás –forzados todos por las circunstancias– que estamos incursos, hoy por hoy, en un tiempo coyuntural al que las luces largas de la perspectiva historiográfica situarán más tarde o más temprano como un mero y desde luego trágico paréntesis.

Porque si le quitamos el calificativo impuesto por el paréntesis, está bastante claro para todo el mundo que un festival es un encuentro cultural, un ágora (en su etimología griega) de intercambio y de comunicación, una reunión física de profesionales, creadores, periodistas, críticos y espectadores, un ‘evento’ (otra malhadada palabreja) en el que se proyectan películas, se debate una línea editorial de programación, se conversa en vivo con los creadores, se aplaude o se patea, se intercambian experiencias, se impulsa la industria del cine, se hacen negocios, se fomenta el comercio de la ciudad y se emplea (no lo olvidemos, porque no es lo menos importante) a centenares de trabajadores de la cultura.

Todo ello no quita para que, mientras sigamos dentro del paréntesis, la comunicación *on line* haga posible que las películas sigan circulando y que los festivales encuentren en ella un auxiliar imprescindible y una herramienta con enorme potencialidad para reavivar, e incluso para replantear o enriquecer lo que debe ser un festival de cine en nuestros tiempos, ya casi en la tercera década del siglo XXI. Mientras tanto, el debate y la discusión no solo son inevitables, sino también necesarios para ampliar y revitalizar, precisamente, el ágora griego, la plaza pública que es irrenunciable. ▲

RÁFAGAS

Rodajes | Entrevistas | Festivales | Seminarios | Ciclos | Breves



Los profesionales seleccionados para la tercera edición

3º EDICIÓN DE LA INCUBADORA DE LA ECAM

Talento emergente

JARA YÁÑEZ

La Incubadora, el programa de desarrollo de largometrajes que la ECAM dirige desde 2018 a productores, directores y guionistas emergentes residentes en España, trabaja ya, a pesar de la pandemia, en la que es su tercera edición. El programa, que se engloba dentro del sello The Screen (donde se concentran las actividades que la escuela dedica al impulso de la producción de largometrajes y a la dinamización del tejido industrial), se destina cada año a cinco proyectos que, además de recibir una aportación económica de 10.000 euros en concepto de ayuda al desarrollo, acceden durante cinco meses a un amplio programa de mentorías y *workshops*.

"Hace unos años nos planteamos si la ECAM, por el hecho de ser una fundación sin ánimo de lucro (con un patronato semipúblico) y leyendo sus objetivos fundacionales, debía ampliar miras y no circunscribirse estrictamente a un ámbito académico", explica Gonzalo Salazar Simpson, su director: *"Entonces decidimos establecer un bloque nuevo que se ocupara de apoyar el talento emergente en general mientras ayudamos a nuestros alumnos en el tránsito a lo profesional. A eso lo llamamos The Screen",* añade. En este marco se lanza La Incubadora, que se diferencia de otros programas y laboratorios de España por el hecho de prestar una especial atención –junto al cineasta y al guionista– al productor emergente. *"Al productor se le exige saberlo todo desde el principio. El ser autodidacta es más lento y pensamos que si impulsábamos a productores, necesariamente detrás de ellos impulsábamos también a guionistas y cineastas",* aclara Salazar Simpson. En este sentido, el proyecto se

asemeja, en cuanto a intenciones y objetivos, a lo que proponen los mercados o los encuentros de coproducción de los festivales, pero por un periodo de tiempo más amplio. *"Para nosotros es muy relevante, además, que La Incubadora no se destine únicamente a nuestros alumnos o a proyectos de Madrid, sino que abra la escuela a todos",* concluye Simpson.

El objetivo del programa es acompañar al productor, ofrecerle un seguimiento directo durante el proceso de desarrollo financiero y favorecer su visibilidad en el mercado internacional. *"La idea es que los proyectos obtengan un sello internacional mientras La Incubadora se posiciona como scouter para el programador y los mercados internacionales que buscan nuevos productores españoles a tener en cuenta",* añade Gemma Vidal, responsable y coordinadora del

programa. Para cumplir con ello La Incubadora ha ido sumando en cada edición nuevos acuerdos de colaboración con festivales y laboratorios internacionales. Entre ellos destacan los formalizados, en distintas condiciones, con Rotterdam Lab (IFFR), Filmmaker Lab de Toronto Int. Film Festival (TIFF), Focus Copro, el foro de óperas primas internacionales impulsado por Short Film Corner dentro del Festival de Cannes, Torino Film Lab a través de Meeting Event, el Festival de San Sebastián a través de la iniciativa Meet Them!, con el MAFIZ del Festival de Málaga, Ventana Sur de Buenos Aires o el foro de coproducción hispanofrancés Espagnolas en Paris y EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs).

El programa se completa además a través de toda una serie de encuentros con profesionales del sector, tanto nacionales como internacionales a través de los cuales los seleccionados reciben un asesoramiento personalizado de fondos internacionales y programas como MEDIA, EURIMAGES e IBERMEDIA, de mercados como London Production Finance Market, Rome MIA Market o FIDLAB. Acuden asimismo directores de festivales como Eva Sangiorgi (Viennale), programadoras como Paz Lázaro (Berlinale), Heidi Zwicker (Sundance) o Charlotte Serrand (Quincena de Realizadores de Cannes), distribuidores internacionales como Visit Films, New Europe Film Sales, Films Boutique, Coproduction Office y Rise and Shine World Sales o compradores de contenidos de empresas como Movistar+, Netflix, Amazon, TVE, A3Media y Telemadrid. *“Estos encuentros no son masterclasses, sino sesiones específicas en las que se trata de hablar de los proyectos en concreto. Cada especialista viene con los guiones previamente leídos y su participación se adapta a las necesidades de cada uno de ellos”,* explica Vidal. Ofrecer todos estos contactos a un productor emergente sin una agenda formada ahorra años de trabajo mientras ayuda a que se ubique en un lugar preferencial. Fruto precisamente del tipo de relación personal que se establece en estos encuentros surgió un acuerdo de coproducción para el proyecto *Espíritu sagrado*, dirigido por Chema García Ibarra y producido por Ion de Sosa y Leire Apellaniz. *“Marina Perales, de la*

productora francesa La fábrica nocturna, después de venir a La Incubadora como experta en coproducción internacional, acabó sumándose a nuestro proyecto”, explica Apellaniz. *“Ahora mismo tenemos cerrado el 60% de la financiación y la idea es empezar la preproducción a mediados de agosto para rodar a mediados de septiembre, durante cinco semanas, en Elche”,* añade la productora.

LAS MENTORÍAS

Cada proyecto tiene asociado además dos mentores, uno de producción y otro de dirección, que ofrecen sus tutorías de asesoramiento a través de encuentros personales una vez al mes. Estos profesionales van variando según los proyectos seleccionados en cada edición para buscar la mayor afinidad con los equipos. Cuando se seleccionó el proyecto de terror *La bestia* (dirigido por David Casademunt y producido por Laura Rubirola), por ejemplo, contaron con la ayuda de Paco Plaza como mentor de dirección. Estando en La Incubadora, este proyecto fue seleccionado para el Pitchbox de Filmmarket Hub y ahora acaban de cerrar con la productora Rodar y rodar (responsable, entre otras, de *El orfanato*, de J. A. Bayona). *“Variamos mucho tanto en los equipos de selección de proyectos como en los mentores porque buscamos que las cosas no se repitan”,* aclara Salazar Simpson en este sentido. *“Si siempre cogiéramos a la misma gente el resultado se acabaría pareciendo, y a lo largo de los años puede que hubiera una cierta homogeneidad que no queremos”,* añade.

Por otra parte, los proyectos seleccionados pueden entrar en muy distintas fases del proceso de financiación. *“No queremos proyectos que estén en sinopsis o en tratamiento porque el proceso de escritura es tan largo que en cinco meses no daría tiempo de aprovechar realmente La Incubadora”,* dice también Salazar Simpson. Esta condición explica, por ejemplo, por qué un film como *La inocencia* (dirigido por Lucía Alemany y producido por Lina Badenes) sea, hasta ahora, el único que se ha estrenado: *“Nosotros llegamos al programa con la fecha de rodaje ya cerrada”,* explica Alemany, *“pero estábamos poniéndolo en marcha con un sistema de guerrilla y mucho*



Rodaje de *Ane*, de David Pérez Sañudo

agobio. Gracias a La Incubadora no solo pusimos orden desde el punto de vista de la producción, sino que la ayuda de Neús Ballús en la mentoría de dirección hizo que la película fuera otra”, añade. La Incubadora, en este caso, apoyó también la campaña de comunicación y su promoción hasta el estreno en el Festival de San Sebastián.

“Para mí el objetivo de las mentorías es que los proyectos salgan con calendarios de producción, con estrategias de financiación, de marketing y de lanzamiento, además de un posicionamiento en el mercado”, explica la productora Marisa Fernández Armenteros, que ha ejercido como mentora durante las tres ediciones del programa. Y añade: *“Creo que es muy valioso para los productores emergentes poder entender gracias al programa lo importante que es su labor en esta etapa inicial del desarrollo del proyecto, que siempre es delicada y en la que no solo podemos participar”.* Fdez Armenteros trabajó entre otros en el proyecto *Cinco lobitos*, dirigido por Alauda Ruiz de Azúa y producido por Manuel Calvo. Se trata de un film intimista que se centra en una mujer tras su reciente maternidad y se expresa en la línea de cineastas como Noah Baumbach o Greta Gerwig. *“En mi caso llegamos a La Incubadora sin haber empezado el proceso de financiación y Marisa no solo nos guió desde el inicio con toda su generosidad, sino que, como le gustó el proyecto, se ha quedado como productora ejecutiva”,* explica Ruiz de Azúa. *“Además tuvimos a Borja Cobeaga como mentor de dirección y tener la posibilidad de confrontar con él, yo que estoy acostumbrada a escribir sola, fue un lujo”,* añade.

Pasados los cinco meses de trabajo en el programa, no solo suelen mantener

todos el contacto sino que las sinergias generadas durante ese periodo dan sus frutos. Es el caso, por ejemplo, de Nahikari Ipiña, mentora de otro proyecto en la edición de *Cinco lobitos*, que gracias también a su vinculación personal y profesional con Cobeaga, entró finalmente como coproductora vasca en este film. *"Durante el confinamiento nos anunciaron el apoyo de ETB, estamos a punto de firmar un acuerdo con una distribuidora y esperamos cerrar la rueda de financiación con las ayudas del ICAA. Para mí el proyecto sin La Incubadora no sería el mismo"*, concluye Ruiz de Azúa.

LA INCUBACIÓN

A día de hoy ha terminado ya su rodaje y está en fase de corrección de color otra película para la que el paso por el programa fue esencial. *Ane*, de David Pérez Sañudo, producido por Amanía Films, es un *thriller* familiar que a pesar de su título cuenta la historia de Lide (Patricia López Arnaiz), la madre de Ane, que busca a su hija desaparecida después de una jornada de cargas policiales en el contexto social de la construcción de las vías de un tren de alta velocidad. *"Gracias a todos los contactos que obtuvimos durante La Incubadora y a las sesiones con nuestros mentores, Ibon Cormenzana y Borja Cobeaga, el proyecto se solidificó"*, afirma David Pérez Sañudo. En este caso llegaron en una fase de financiación relativamente avanzada: *"Habíamos obtenido las ayudas a escritura y desarrollo del Gobierno Vasco, y justo cuando fuimos seleccionados recibimos la ayuda de producción. Gracias a La Incubadora conseguimos además ETB, TVE y finalmente el ICAA"*, añade. Esperan tener el film ya terminado para finales de junio.

También con una parte de la película rodada se encuentra *La mala familia*, el proyecto dirigido por Nacho A. Villar y Luis Rojo, y producido por Javi Tasio, que se centra en la vida de tres jóvenes, amigos del barrio de los propios cineastas, a los que les llegó aviso de un juicio por una pelea que habían tenido cinco años atrás y por el que se jugaban varios años de cárcel. *"El proyecto pasó por varias fases de juego entre realidad y ficción, y trabajamos sobre ello con Natalia*



De izq. a der.: Nacho A. Villar y Luis Rojo, directores de *La mala familia*, y su productor Javi Tasio

Marín en La Incubadora para, finalmente, optar por una ficción en la que hay gran parte de verdad y en la que los chavales han diseñado cómo se presentan a sí mismos delante de la cámara", explican Villar y Rojo. Precisamente estas particularidades del proyecto afectaron también de manera esencial a su financiación: *"La Incubadora permitió que la parte industrial entrara en un proyecto difícil a nivel de planificación ya que la realidad y los tiempos del juicio limitaban cualquier tipo de estrategia"*, dice Javi Tasio. Con un 60% de la película ya rodada y a falta de un 30% de financiación para poder acabarla, su autores experimentan ahora, durante el montaje, soluciones formales de tipo plástico y poético que juegan con la descomposición de la imagen y que se combinará con la voluntad realista de la propuesta.

Otros proyectos de las dos primeras ediciones siguen todavía su particular proceso de financiación y rodaje. Es el caso de *Matar cangrejos* (dirigido por Omar Razzak y producido por Manuel Arango), que acaba de conseguir las ayudas del programa MEDIA; *Josefina* (dirigida por Javier Marco y producida por Sergy Moreno) que tiene previsto rodar este año con Emma Suárez como protagonista, o *El profesor* (de Daniel Castro, producido por Jaime Gona), que está pendiente de cerrar *casting* y recomponer piezas de financiación.

También algún equipo entendió durante el programa que su proyecto no tenía sentido: *"No estamos específica-*

mente focalizados en el resultado de la actuación sino en el proceso de acompañamiento", explica Salazar Simpson: *"Nuestro éxito no está solo vinculado al éxito del proyecto, sino al de la incubación y a la formación de un profesional distinto. Independientemente de dónde vayan a parar los proyectos, para nosotros será un éxito si el productor, que a lo mejor por el camino decide abandonar el proyecto (y ha perdido entonces solo cinco meses en hacerlo), se sirve de la experiencia ganada para lanzar como profesional su siguiente película"*.

Mientras, los mentores de la tercera edición, a pesar de las limitaciones que marca el confinamiento, trabajan ya con los nuevos proyectos, propuestas versátiles y muy distintas entre sí como el film sobre transexualidad infantil *20.000 especies de abejas* (de Estíbaliz Urresola Solaguren, producido por Lara Izagirre), una película inspirada en la vida de una mujer que trabajó en la casa del abuelo de su director, Álvaro Gago Díaz, como es *Algo parecido a la felicidad* (producida por Mireia Graell) o un film coral sobre cuatro jóvenes que habitan en un mismo territorio: *Antier noche* (dirigido por Alberto Martín Menacho, con Pedro Collantes en la producción). Cierran la selección un viaje al pasado familiar de la cineasta Cordelia Alegre en *La unión* (producido por Patricia Franquesa) y el drama criminal *Los quinquis*, de Yayo Herrero, con Mintxo Díaz como productor. Seguiremos de cerca su evolución. ▲

**El
CCCB
desde
casa**

**Cultura
para leer,
escuchar
y ver**

**Más de
3000 vídeos
y artículos**

**www.cccb.org
#ArxiuCCCB**

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

DOCS BARCELONA

Lo individual, lo colectivo y la belleza

CRISTINA APARICIO

En una de las reflexiones que Jaume Plensa comparte en el documental *¿Puedes oírme?*, el escultor catalán concluye que el agua es el gran espacio público, en tanto que fluye y que conecta distintos lugares, personas y emociones. Como muestra el lúcido ensayo de Pedro Ballesteros, existe una fuerte necesidad de conexión en la obra de Plensa, una intervención en el espacio físico que alcance lo más íntimo del otro. De modo similar, podría entenderse el documental como el gran espacio público dentro del cine: un espacio que conecta distintas geografías y que, sutil y sigilosamente, abre perspectivas y propicia entendimientos. Así lo demostró la 23ª edición de DOCSBARCELONA, donde *¿Puedes oírme?* se alzó con el Premio del Público, y cuya selección de títulos destacó por el equilibrio entre lo colectivo y lo individual, y por el preciso y completo mapa que ofreció del documental contemporáneo.

Dentro de la sección Panorama, algunas de las mejores propuestas fueron aquellas de corte biográfico: retratos cuya trascendencia no se limita a lo individual, bien por ofrecer una crónica histórica de los sociedades a las que pertenecen, o bien por delatar la enfermedad que subyace en ellas. Entre las primeras se encuadra *Advocate* (Rachel Leah Jones y Philippe Bellaïche), el fascinante retrato de la abogada israelí defensora de acusados palestinos Lea Tsemel: un acercamiento atrevido a los límites de la moral del conflicto palestino-israelí y al concepto de terrorismo. En el segundo grupo estarían *Solo*, de Artemio Benko (premio Nuevo Talento) y *The Magic Life of V.*, de Tonislav Hristov: dos enternecedores retratos sobre cómo las fracturas emocionales dificultan establecer vínculos con el mundo exterior. Ambos trabajos comparten la cercanía y la absoluta transparencia de sus protagonistas al acompañarlos en sus particulares formas de intentar superar sus respectivos traumas.

Otras cintas de la sección compartieron, sin partir del retrato individual, esa vocación de mostrar lo colectivo, con miradas que se cuestionan no solo la situación actual sino también futuros inminentes. Entre ellas el Premio a la Mejor Película, *Faith*: el impactante y perturbador relato de una pequeña secta de Italia que se prepara para combatir la llegada del Demonio. El blanco y negro atenúa la crudeza del entrenamiento físico y provoca una suerte de extrañeza que impide atisbar equilibrio o discernimiento en sus imágenes. Más audaz resultó *Overseas*, donde Sung-A Yoon consigue la proeza de representar gráficamente una forma de esclavitud actual, al combinar con un desconcertante y negro sentido del humor el testimonio de un grupo de mujeres filipinas que trabajan en el extranjero (sufriendo violencia, explotación, soledad y extorsión) con las dramatizaciones que ellas mismas realizan sobre las situaciones habituales con las que pueden encontrarse.

En la sección Latitud destacó *Suspensión*, de Simón Uribe: una película atmosférica donde el metal irrumpe con fuerza como un sonido que perturba toda la selva. La construcción inacabada de un gigantesco puente en medio de la Amazonia



¿Puedes oírme?, de Pedro Ballesteros, Premio del Público

colombiana es el símbolo de la corrupción del país, del abandono que padecen sus ciudadanos, y de la irracional lucha del hombre contra la naturaleza. Pero fue la cinta de Mariana Viñoles *El gran viaje al país pequeño* la que se alzó con el Premio Latitud, gracias a una pertinente denuncia sobre los complicados y fraudulentos programas de refugiados.

Completó el palmarés *Il Varco*, de Michele Manzolini y Federico Ferrone (Premio What the Doc), un *found footage* donde los recuerdos y los miedos se entremezclan como imágenes fantasmagóricas de contornos y sombras sin definir. Y cabe mencionar también el trabajo de Alexe Poukine *That Which Does not Kill*: historia de una violación relatada por diferentes actrices (y actores) cuya interpretación carente de atrezo, simulando un testimonio contado a cámara, permite entablar un diálogo con sus propias experiencias y prejuicios y crear un vínculo que traspasa el texto. Una película catártica cuya belleza radica en alcanzar aquello que reclamaba Plensa: entenderse a uno mismo para comprender al otro. ▲



Plegar el espacio (David Pantaleón)

SACO

POSTALES FILMADAS

JONAY ARMAS

Impulsados por la Semana del Audiovisual Contemporáneo de Oviedo, nueve cineastas propusieron sus particulares postales filmadas, esto es, una imagen evocadora de la vivencia en el confinamiento atravesada por los diálogos de las películas favoritas de los firmantes. La iniciativa, que generó breves piezas fílmicas de apenas dos minutos, ha servido como forma de contemplar la otra cara, esa que nunca está visible: la intimidad del creador en un instante extraordinario del tiempo que le obliga a permanecer en casa, un momento que no está dentro de la fase creativa, pero que tampoco está exactamente fuera de esta.

En cierto modo, las postales terminaban por compartir todas el sentimiento de la espera. Algunos prefirieron mirar hacia dentro, abstraerse y dejar que el texto escogido los transportase a otro tiempo y otro lugar, como Juan Luis Ruiz o David Pantaleón, que pensaban en ficciones o realidades que se pudiesen comparar a esta inesperada cuarentena. Otros acusaban la vivencia física del confinamiento, como Manuel Martín Cuenca. Otras reconocían que en el tiempo presente la única prioridad era conectar con la familia allá donde estuviesen, como Maider Fernández o Belén Funes, mientras que otros trataban de mirar hacia el futuro, hacia horizontes más amables, como intentaba hacer Lois Patiño. A su manera, todos expresaban que filmar también es una forma de hacerse presente. ▲

EL CANTO DE LA STILLA

PILAR PEDRAZA

Los vulnerables

Que la sociedad envejece y que la franja de edad superior a los 65-70 años empieza a ser vista como carga para el Estado es una obviedad. Estos días, el lenguaje nos recuerda que los mayores improductivos, jubilados, ciudadanos de segunda, viven a costa de 'nuestros impuestos' (aunque sostuvieron a la sociedad con su trabajo) y que son un grupo de riesgo, que se infecta fácilmente y arroja cada día escandalosas cifras de muertes; un grupo que vive retirado como objeto inservible en residencias, la mayoría privadas, que los consideran un número, los cuidan mal y los alimentan peor. La pandemia se ceba en estos ciudadanos de segunda. 'Grupo de riesgo' es el término de moda; en definitiva, una carga para los hospitales, se oye susurrar a las malas conciencias. Hoy los medios cotorrean sin cesar sobre la población vulnerable, pasando de puntillas sobre el hecho de que los mayores no son frágiles por su longevidad, sino por los recortes en sanidad. De la promesa de juventud alargada para la tercera edad se ha pasado, de golpe y sin aviso, a una equivalencia entre envejecimiento, deterioro y prescindibilidad.

Como ocurre con otros problemas, hay que recurrir al cine para entender qué está pasando, pues el cine recoge los miedos y los proyecta con su lenguaje a menudo sencillo, aunque no simple, exponiendo lo que late en la mirada a través de un arsenal de historias y metáforas. No está de más refrescar, entre serie y serie de evasión, un film que pasó sin pena ni gloria y que cualquier cinéfilo incluirá equivocadamente en el género de zombis inventado por George Romero. Nos referimos a *La resurrección de los muertos* (Robin Campillo, 2004), film del que parte la serie *Les Revenants* (2012-2015). La historia plantea qué ocurriría si resucitaran millones de personas.

El comienzo es estremecedor. El primero de sus planos muestra de frente a una muchedumbre tranquila y ordenada de gente mayor, que sale de un lugar llamado Cimetière Saint Louis. Visten colores claros y no presentan aspecto monstruoso ni en su apariencia ni en su apacible pero imparable avance. El plano siguiente los toma de perfil, mediante *travelling*, un poco más de cerca. Varias cabezas canosas pasan ante nuestros ojos. El tercer plano, general, muestra a la multitud entrando en la ciudad y dividiéndose en dos ramales. La luz clara, la apariencia calma, los movimientos flexibles y los rostros serenos son más inquietantes que las convenciones del cine de *revenants*, con sus muertos, no muertos, zombis o infectados por el síndrome de difunto parcial. Casi de inmediato nos hallamos en una sesión del Ayuntamiento. En ella nos enteramos de que se ha registrado un hecho excepcional en todo el mundo: en un plazo de dos horas 70.000 millones de personas han resucitado. Todos son muertos recientes. A la ciudad le corresponden 13.000. No se filosofa sobre ello, ha ocurrido y algo hay que hacer. La logística del alojamiento de esos visitantes se asemeja a la acogida de inmigrantes o víctimas de una catástrofe natural: camas de campaña en polideportivos, los familiares reconociendo y llevándose a los suyos, y el resto en manos de psicólogos, cuidadores y asistentes. La película se hace cargo de tres casos: la mujer del alcalde, un niño de siete años y un joven ingeniero. No conservan memoria de lo ocurrido, como si hubieran estado en coma bajo tierra. Deambulan, inquietan, provocan malas conciencias, y

un buen día se reúnen y regresan al cementerio del que vinieron, sin que medie explicación, ni por su parte ni por la del texto. Obra límpida como un cristal, la película de Campillo refleja nuestros terrores a los muertos y, sobre todo, a la vejez. ▲

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

LOS FESTIVALES EN LA ENCRUCIJADA

Avanzar sobre incertidumbres

FERNANDO BERNAL



El festival presencial y su público: ¿un modelo en cuestión?

El pasado 10 de marzo, tres días antes de la fecha prevista para su comienzo, el Festival de Málaga anunció su aplazamiento. El estado de alarma asomaba en el horizonte y el ecosistema de los festivales comenzaba a desestabilizarse. La primera cita de la temporada en nuestro país, que ha anunciado ahora su celebración entre el 24 y el 30 de agosto, cambiaba de fechas. Pero este era solo el primer efecto de una reacción en cadena que en realidad tenía su epicentro en el festival de Cannes. Y para cuando el certamen francés finalmente descartó la edición de este año (una decisión que habían tomado antes Locarno y Karlovy Vary), las dudas ya estaban generalizadas.

Ahora se plantean varias cuestiones a propósito del futuro inmediato de los certámenes españoles de la segunda mitad del año. Estas incógnitas pueden empezar a despejarse con una pregunta: ¿cuál es la situación actual de los festivales y qué planes tienen? Y el primero que aparece en el calendario es el de Málaga, cuyo director, Juan Antonio Vigar, asegura que *"nosotros hemos seguido estudiando la evolución de la situación y, teniendo en cuenta las fases de la desescalada, lo que haremos será adaptar nuestro modelo tradicional a las circunstancias actuales para convertirlo en un formato donde lo que prime sea la presentación y exhibición de películas, dejando a un lado todo lo que suponga evento social. El festival se centrará en la promoción de las películas de nuestras distintas secciones oficiales a competición y en el encuentro entre el sector y la prensa, obviando alfombra roja, fiestas y todo tipo de actividades donde se puedan producir aglomeraciones"*.

Su idea es hacer un festival lo más seguro posible, y para ello están preparando *"un Plan Director en el que se contemplan todas las medidas a implementar en cuanto a distancia social e higiénico-sanitarias, acciones con el público, así como un exhaustivo protocolo de medidas que garanticen que nuestro festival sea tan amable como siempre, pero además, muy seguro"*.

"Nosotros trabajamos con todas las posibilidades abiertas", asegura José Luis Rebordinos, director de la gran cita de San Sebastián, que tiene su fecha de inauguración el 18 de septiembre: *"Desde un festival casi normal (muy difícil), pasando por un festival con limitaciones de aforo y menos invitados internacionales de lo habitual (muy probable), hasta una hipotética cancelación del festival (la peor de las posibilidades). Estamos estudiando la posibilidad de*

un festival con limitaciones de aforo que pueda no tener alfombra roja, un encuentro solo para profesionales, y con un gran uso de las tecnologías on line para ruedas de prensa, presentaciones y actividades de industria”.

En el Festival de Sitges trabajan sobre un modelo presencial, siempre teniendo en cuenta lo que marquen los condicionamientos de salud. Así lo explica su director, Ángel Sala: *“Mantenemos las fechas y la duración, pero trabajando en un escenario donde habrá reducción de aforos y medidas sanitarias que condicionarán muchos aspectos del festival, así como una previsión de escasa participación de visitantes o de prensa internacional por la situación de las comunicaciones y las fronteras. Manejamos también una opción complementaria on line, para intentar cubrir la cobertura que se puede ver perjudicada. En el plano de la programación, el proceso de selección está activo desde hace ya varios meses, estamos viendo propuestas a buen ritmo y hemos seleccionado bastantes producciones en las diferentes secciones”*.

El siguiente festival que aparece en el calendario es la SEMINCI. En el certamen vallisoletano trabajan ya, como cuenta su director Javier Angulo, en los contenidos de su 65ª edición entre varios escenarios, que *“van desde un formato relativamente normal, presencial, pero con recortes; a un formato básico de festival, con sus contenidos esenciales (secciones en competición) también presencial, con limitaciones de ocupación. Y la opción de la suspensión, que recomendaría a los*

El ecosistema de los festivales comenzó a desestabilizarse. Y el aplazamiento de Málaga solo fue el primer efecto de una reacción en cadena que tenía su epicentro en la cita crucial de Cannes

responsables políticos si no fuera posible la presencia de público en las salas”.

Pero esta es una opción que, de momento, Málaga no quiere plantearse, *“porque, salvo un cambio drástico en la situación sanitaria actual, confiamos en que, en la fecha prevista y con los requisitos a los que antes aludía, el festival será posible. Y si no fuera así porque todo se complique, valoraremos nuevas opciones, incluida la cancelación”*, reconoce Juan Antonio Vigar, consciente también de que lo imprevisible de la evolución sanitaria puede obligarles a cambiar de planes.

Javier Angulo cree que para ellos va a resultar determinante y marcará su ‘hoja de ruta’ lo que ocurra con Málaga y San Sebastián, y también se plantea la posibilidad de una edición híbrida: *“Tendrá especial protagonismo la programación con público presencial en las secciones competitivas, que son el tronco central y básico del festival y quizás una retrospectiva. Todas ellas con un número algo inferior de películas a las habituales”*. Mientras, no descarta programar on line todas o parte del resto de las secciones, dependiendo de cómo evolucionen para sus fechas las normas de distanciamiento social y los niveles de ocupación permitidos para las salas.

José Luis Cienfuegos planea para el Festival de Sevilla una edición presencial, hasta donde se pueda según las restricciones, y con algunas actividades on line. Y apunta una reflexión sobre el coste que supondría un cambio de formato: *“Con diez o doce personas podríamos sacar adelante un festival on line presentable, más que decente. Y me parece que se están emitiendo mensajes equívocos y peligrosos. En noviembre trabajan en Sevilla más de cien personas, no nos olvidemos de esto. Hay toda una cadena de trabajo y de servicios*



José Luis Rebordinos

que desaparecería en un festival exclusivamente on line. Hablamos de empleo, de trabajadores, de nóminas. Y no digamos la repercusión económica en la ciudad. En un mundo tan precario como el de la cultura hemos de generar actividad y si hay actividades que funcionan, como es el caso, y dan buen servicio al ciudadano, eso hay que defenderlo”.

Desde Gijón, su director Alejandro Díaz Castaño asegura que el FICX se celebrará *“con toda seguridad”*, y que lo hará bajo la modalidad que permita en ese momento la pandemia. *“Llevamos trabajando desde marzo en varios posibles escenarios. Desde una edición presencial con medidas extraordinarias de seguridad y aforos limitados, a una edición íntegramente on line en caso de que no sea posible realizar ningún pase en salas. Y también varias fórmulas intermedias. No podemos bajar la guardia ante la posibilidad de un repunte de la enfermedad, por lo que implementar alternativas con tiempo nos parece esencial. El casi seguro descenso del volumen de visitantes, sobre todo foráneos, o la necesidad de optimizar la oferta no presencial nos están haciendo modificar la forma de organizarnos”*.

EL D'A: ¿UN NUEVO MODELO?

En las palabras de los directores de los festivales aparece, citada de una manera o de otra, la posibilidad de una edición híbrida o, directamente, on line, que sustituyera las pantallas de cine por otro tipo de dispositivos domésticos. Una fórmula que ya probó en mayo el festival D'A, de Barcelona, junto a la plataforma Filmin. ➔



Juan Antonio Vigar

Y el resultado ha dejado satisfechas a ambas partes. Carlos Ríos, director del D'A, destaca el elevado número de visionados, 215.000 según los datos facilitados por la organización: *"Han superado todas nuestras expectativas y se ha producido un gran efecto multiplicador gracias al gran boca oreja que se ha generado en redes sociales. Gente que en condiciones normales hubiera visto una película por día ahora ha visto tres. También ha cambiado el alcance geográfico del festival, y hemos llegado a toda España. No negaremos que el confinamiento ha contribuido a que las cifras hayan sido tan elevadas, aunque la competencia que teníamos de actividades culturales on line era enorme. En general, hemos vivido la experiencia muy intensamente, viendo cómo se creaba una gran comunidad de espectadores con el paso de los días"*.

Y Jaume Ripoll, fundador y director editorial de Filmin, asegura que ni el festival ni ellos, que ya contaban con la experiencia del Atlántida Film Fest, esperaban alcanzar ese número de espectadores: *"La gran mayoría de las películas han tenido una acogida extraordinaria, ya fuesen cortos o largos, de directores conocidos o debutantes. La sensación de festival se trasladó a las redes, eran muchos los que comentaban los títulos que iban viendo y con ello se facilitaba el descubrimiento de películas que, en un formato presencial, quizás hubiesen pasado más desapercibidas; el caso más claro es el de My Mexican Bretzel, que pasó de ser una de las películas*



Carlos Ríos

menos vistas los primeros días del D'A a convertirse en uno de los grandes fenómenos del festival". La película tuvo alrededor de 9.000 visionados. Hay más datos curiosos, como los 500 visionados de *Sátántangó* (1994), de Béla Tarr, con sus siete horas y media de duración. *"Esa es una de las virtudes de Internet. La posibilidad de ampliar el público para este tipo de películas. No todo el mundo quiere empezar un viaje como el de Sátántangó a la misma hora, ni verla entera de una o dos sentadas. Cuantas más facilidades se le dan al espectador, más posibilidades tienen las obras de ser descubiertas. En Filmin hemos vivido fenómenos similares estos últimos meses con La flor y Shoah"*.

¿PARA QUÉ SIRVE UN FESTIVAL?

Este eco propiciado por el D'A ha contribuido a avivar el debate entre lo presencial y el *streaming*, una controversia que deriva en analizar la propia función de los festivales. La reflexión saltó a primera línea por las palabras de Thierry Frémaux, delegado general de Cannes, en las que aseguraba que un festival *on line* no es un festival. *"Es una bella provocación"*, comenta al respecto José Luis Cienfuegos. *"Todos sabemos lo que ha querido decir y todos estamos de acuerdo. Le robo a Vicente Domínguez una frase demoledora en referencia a tanta crítica: '¿Qué es lo que no entienden?' Se está discutiendo demasiado sobre el formato de festival y no tanto de qué es lo que puedes ofrecer, qué vas a programar y cómo se lo hacemos llegar al espectador"*, sigue comentando el director de Sevilla, que recuerda que el debate sobre los formatos *on line* surgió ya hace una década.

Cienfuegos se pregunta igualmente por otras cuestiones esenciales: *"Si desaparece lo presencial, ¿dónde queda el aprendizaje, las retrospectivas, el conocimiento sobre la historia del cine, su reescritura. Además, en un festival tú controlas la calidad de las proyecciones, combinas la programación, los tiempos, se dedica mucho tiempo a eso, a pensar cómo dialogan las películas, de una*



Javier Angulo

sección a otra, cómo se combinan esos elementos, cómo se presentan. Ese es el trabajo de programar un festival". Y también advierte contra posibles equívocos que, a medio plazo, puedan generar otras consecuencias: *"Habrá que evitar la picaresca de 'con el on line sumo más espectadores', porque ahora puede haber quien encuentre ahí una cierta zona de confort"*.

José Luis Rebordinos ofrece también su interpretación: *"Yo creo que lo que Thierry Frémaux quería decir es que un festival como el de Cannes (o Berlín, Venecia, San Sebastián...) no puede ser on line. Por supuesto que hay festivales on line maravillosos, pero son de características diferentes. Un ejemplo ha sido el D'A de Barcelona. Tanto su equipo como Filmin han hecho un trabajo excelente. Es un festival de festivales. No tiene premières mundiales o europeas que se jueguen su rentabilidad en una carrera comercial todavía por comenzar. Esto no le quita importancia, simplemente es otro tipo de festival. Las proyecciones en sala y las proyecciones on line tienen que convivir en el futuro"*.

Para el festival de Málaga *"lo presencial también resulta esencial. El nuestro es un festival de público y prensa, y aunque con algunas limitaciones este año en el primer aspecto, no dejaremos de abonar esta identidad. Es normal que tengamos que adaptarnos, y de hecho nuestra Área de Industria, MAFIZ, la hemos trasladado a un formato on line, y además, con excelentes resultados. Pero creemos que en la adaptación de nuestro*

modelo a las actuales circunstancias hay aspectos que, si no fueran posibles, cambiarían nuestra propia identidad, imagen y tradición. Y uno de ellos es la dimensión presencial, de encuentro con el sector y de promoción de las películas en las salas y con el público”.

Alejandro Díaz Castaño mantiene abierta la posibilidad de modificar el formato, pues considera que “cada certamen tiene un criterio diferente a la hora de determinar qué elementos le resultan imprescindibles para mantener viva su idiosincrasia. Nosotros también preferimos una edición presencial, pero en el caso de que sea imposible, creemos que una edición on line también puede cumplir el principal objetivo del FICX, que es descubrir al público obras audiovisuales de especial interés y permitirle interactuar con sus creadores y creadoras”.

Ángel Sala cree, por su parte, que la cuestión debe ir más allá del *streaming*: “Antes de la crisis del Covid-19 muchos advertíamos ya de la necesidad de crear un debate conjunto sobre la naturaleza de los festivales ante las transformaciones del mercado y del consumo cinematográfico o audiovisual, así como sobre el papel de la crítica o la dimensión de la interactividad con los públicos o las fuentes de talento emergente. No creo que ahora el debate deba ser solo el tema on line, que ha sido una buena herramienta que ha evitado cancelaciones, y ahí está el D'A con una estupenda reacción a tiempo y con buenos resultados”.

Por su parte, Javier Angulo aporta al respecto una reflexión que cali-



Ángel Sala



El festival de San Sebastián: las multitudes y el acontecimiento

ENTRE EL PRESENTE Y EL FUTURO

Los festivales en tiempos de distancia social

ÀNGEL QUINTANA

¿Qué fueron y qué siguen siendo los festivales de cine? Mientras se hacen múltiples hipótesis sobre el inquietante futuro de las salas, el porvenir de los festivales parece dominado por la incertidumbre. En 2020, tras la celebración de la Berlinale, muchos certámenes se han ido anulando, otros se han postergado y otros esperan a descubrir cómo será la evolución de la pandemia. Algunos han intentado reinventarse *on line*, con resultados notables pero provisionales. Sin embargo, sin las multitudes haciendo largas colas en la entrada del Auditorio Lumière, el Kursaal o el Gran Sitges..., Cannes, Zinemaldia y Sitges dejan de tener sentido. La aglomeración ha sido sinónimo de cierto éxito.

Más allá de las cifras de espectadores que concentra cada festival, existe un fenómeno inherente a su desarrollo: la cultura del acontecimiento. Para que un fenómeno cultural exista necesita convertirse en acontecimiento, y para que este acontecimiento pueda homologarse es preciso que tenga un impacto mediático. También necesita una cierta exclusividad y aires de primicia. El acontecimiento requiere socialización y excepcionalidad. El precio de las entradas que pagan los espectadores del festival tiene una importancia menor; lo relevante de un festival es el valor añadido que genera: las habitaciones de hoteles y apartamentos que se reservan, las restaurantes que viven del fenómeno y los bares que incrementan su servicio durante el certamen, amén de todos los puestos de trabajo que crea y mantiene cada festival. Y en estos momentos provocados por la pandemia solo hay un sector económico que sufra más que la cultura, el turismo.



fica como personal: "Bastante nos ha costado meter público en las salas, sobre todo jóvenes, para ver cine independiente y de autor, como para ahora echarlos en manos –si no lo están ya– de las plataformas, que están haciendo (legítimamente) un gran negocio. No me gustaría contribuir a reducir los índices de consumo de cine en salas ni a la desaparición de los distribuidores ni al



José Luis Cienfuegos

cierre en cadena de las salas. Tiene que haber público para ellas (en eso los festivales juegan un papel de promoción y visibilidad de las películas), y a la vez para las plataformas".

Juan Antonio Vigar también se muestra escéptico al respecto: "La naturaleza de un festival como Málaga nos acerca siempre al público, somos eventos de cercanía y encuentro. No me gusta, como he leído en algún comentario, que ahora se considere que lo presencial es simple tozudez y no criterio y coherencia con tu propia identidad. Además, me pregunto si el paso al formato on line de algunos festivales no ha sido más por necesidad que por convicción. Por ello creo que, aunque algo cambiará en el panorama de los festivales, no dejaremos de tener en un futuro próximo una situación similar a la que siempre hemos vivido. Al margen de estadísticas y de los mecanismos de comunicación del éxito, me vuelvo a preguntar si estos mismos

Los temas a debate se amontonan: la incógnita del aforo permitido, festival presencial /festival on line, la negociación con distribuidores, la comunicación con el público...

festivales no volverán a tener en el futuro ediciones presenciales. ¿Han renunciado definitivamente a ello tras esta experiencia tan circunstancial? Para nosotros, el formato on line es un canal alternativo, pero no definitivo ni estructural. En 2020 nos ha servido para hacer posible nuestra Área de Industria, pero no lo contemplamos como algo de futuro".

En la misma línea se manifiesta José Luis Cienfuegos, que hace referencia a un rasgo intrínseco de un festival presencial como es el feedback: "Esa relación tan viva que se establece entre un director que se enfrenta a un coloquio en una sala con el público dividido, pero

Más allá del factor económico/turístico, es evidente que los festivales forman parte de la industria cultural del cine. El impacto mediático de la presencia de determinados productos en los grandes certámenes es importantísimo para justificar su posterior trayectoria en las salas. Los festivales marcan lo que será la temporada. Antes de que *Parásitos* ganara el Oscar, ganó la Palma de Oro de Cannes. Muchas películas que cada año acceden a los Goya han triunfado previamente en el festival de San Sebastián o en el de Málaga. Los grandes festivales son parte del engranaje comercial, pero los pequeños también son claves para determinar su mercado. Locarno y Rotterdam no muestran películas para los Oscar, pero sí determinan el mercado independiente de otros festivales. Finalmente, también, existe el valor cultural del festival como espacio que permite el acceso a determinadas películas que quizás no tendrán distribución. El Festival de Cannes, por ejemplo, puede ser considerado como una gran



La alfombra roja de Cannes, ahora vacía

Los festivales forman parte de la industria cultural del cine. El impacto mediático obtenido en ellos por ciertas películas es importantísimo para su posterior trayectoria en las salas

feria de las vanidades con sus estrellas y alfombras rojas, pero también, tal como dijo hace muchos años André Bazin, es una gran orden monástica. Los cinéfilos se levantan de madrugada y realizan cuatro o cinco actos de liturgia diarios frente a diferentes pantallas.

Si intentamos pensar, con mucha precaución, cuál será el futuro de los festivales en un mundo marcado por la distancia social, las opciones no son muchas. La primera es la anunciada por Thierry Frémaux, quien después de anular la celebración de Cannes para este año y ver difícil su reprogramación opta por desplazar las películas que estaban en su selección oficial hacia otros festivales. Frémaux apuesta por los festivales porque piensa que el cine debe ser exhibido en las salas. Sin embargo, no queda claro qué pasará con los festivales que tendrán lugar en otoño.

La segunda opción es la que parece que barajan San Sebastián o Sitges. Su celebración pasaría por reducir aforos, reducir invitados y hacer un festival de tránsito con menos público. En ambas opciones se parte de la idea de que los buenos tiempos volverán y de que ahora es preciso sobrevivir. Si se prescinde de las masas, el festival pasa a organizarse para un público selecto y escogido. En este caso, el problema reside en



Alejandro Díaz Castaño

dialogante. Con el autor en la sala, en el contexto de un festival presencial, cambia absolutamente el visionado, que se produce de una forma distinta a como se vive en el aula o en tu domicilio. Nos comentaba Serge Bozon, por ejemplo, que una de las mejores experiencias que había tenido, casi una revelación, fue cuando le enfrentamos en una sala con varios cientos de adolescentes presen-

tando Madame Hyde, con un coloquio posterior. La película era otra. Esa retroalimentación en vivo, ese intercambio de experiencias y de conocimiento en el momento, es irrenunciable”.

Los temas a debate se amontonan, puesto que en esta disyuntiva entre el festival *on line* y el certamen presencial se cruza también el hecho de que “muchas distribuidoras, a día de hoy, no están por la labor de ceder sus mejores películas para verlas colgadas en una plataforma”, como recuerda Javier Angulo, que añade: “Habrà que ver, a su vez, si las distribuidoras aceptarían que, al tiempo que se hacen sesiones presenciales de sus mejores películas, puedan verlas en sus casas personas acreditadas por los festivales de forma muy estricta, como pueden ser representantes de medios de comunicación y redes o jurados, que, por las razones que sean, no pueden desplazarse a la ciudad del festival y precisen votar tele-

máticamente”. Un aspecto al que remite también Juan Antonio Vigar: “Dado que nuestra programación se basa en estrenos nacionales, los problemas de gestión de derechos y autorizaciones por parte de productores y distribuidores no harían fáciles las proyecciones *on line simultáneas con lo presencial*”. Y esto sin contar con que “las condiciones de negociación con los agentes de ventas pueden cambiar y, de hecho, están cambiando. Habrà que ver cómo se negocia con los distribuidores nacionales e internacionales”, en oportuno recordatorio de José Luis Cienfuegos, que no se olvida tampoco de un factor más a tener en cuenta: “Otra cuestión muy importante es la del retorno económico en el modelo *on line* y en el modelo presencial, porque no es lo mismo en uno que en otro, ya que en el segundo es mucho mayor, y no solo para las películas”. Incertidumbres del presente para avanzar hacia el futuro. Un debate vivo, pero ineludible. ▲

definir cuál es este público: ¿la prensa especializada que posee gran difusión? ¿el público que reside en la localidad o sus proximidades? Parece claro que no habrá un público internacional y que los problemas de movilidad marcarán la existencia de los certámenes. Una solución intermedia es la que han apuntado Venecia y Toronto, consistente en crear una sala *on line* para los medios de comunicación, con acceso a las películas de la competición y a las ruedas de prensa. En este último caso, el acontecimiento se difuminaría.

La última opción es la adoptada por el D'A (Festival de Cine de Autor de Barcelona) a finales de abril con excelentes resultados. En este caso estamos ante un festival pequeño que funcionaba con poca presencia mediática y sin pases de prensa matinales. Al celebrarse *on line* ha multiplicado considerablemente su público, con cifras espectaculares. Es un festival de festivales que ofrece pocos estrenos propios y que busca un público específico amante del

cine de autor. La modalidad *on line* no le ha permitido disponer de los derechos de todas las películas que quería, pero sí le ha facilitado generar algunos fenómenos cinéfilos. Así, la película de *found footage*, *My Mexican Bretzel*, de Núria Giménez, proveniente de Rotterdam, habría tenido un éxito discreto en el marco del festival presencial, pero su presencia *on line* durante diez días hizo que fuera creciendo gracias a los buenos comentarios en las redes, y este éxito le permitirá su posterior difusión en salas.

El caso del D'A es muy interesante pero contradictorio. No sabemos si su éxito es fruto del confinamiento, de la difusión de la plataforma o si verdaderamente la experiencia ha sido la puerta que abre el camino hacia otro modelo de festivales, en el que las multitudes no harán colas en los cines porque su función será la de ampliar las bases de datos de los usuarios de las plataformas. Quizás tenía razón Naomi Klein cuando, al vislumbrar las alianzas entre Google y las autoridades políticas para planificar

el futuro, se preguntaba: “Los cuerpos que se han acumulado estas semanas de aislamiento físico, ¿lo han hecho porque había una dolorosa necesidad de salvar vidas o porque se han convertido en un laboratorio vivo para un futuro permanente y rentable en el que no habrá contactos?” Algunos amantes de las distopías y de las teorías de la conspiración ya han empezado a hablar de la necesidad de una política para el mundo del futuro: el *Screen New Deal*. ▲



***My Mexican Bretzel* (Núria Giménez)**

MADE IN ITALY

Detrás de las pasarelas

ENRIC ALBERO



Cuando suenan los nombres de Giorgio Armani, Gianni Versace o Valentino una rotulación de neón va encendiendo la palabra 'moda' en esa área de sombra que se sitúa entre el cerebro y las bambalinas de los ojos, de modo que, sin necesidad de acudir al apoyo de las imágenes, en virtud de la asociación misma entre esos hombres y su oficio, con la inmediatez fulgurante de un *flash*, el término irrumpe como una epifanía. Sin embargo, para un oído poco o nada instruido en la historiografía del corte y confección, la aparición en una charla informal o, ya que estamos, en una serie de televisión, de nombres como los de Walter Albini o Krizia –por citar solo dos de los muchos que aparecen a lo largo de los ocho episodios de *Made in Italy*– resulta tan extraña como tratar de desenredar la madeja de significados que se ovilla detrás de una frase expresada en un idioma desconocido. La teleficción coproducida por Mediaset que Sundance TV emitirá semanalmente a partir del 4 de junio llega para ilustrar a los legos en moda y, probablemente, para proveer a los amantes de la alta costura de un placer similar a la sorpresiva recepción de un paquete enviado por Bulgari sin previo aviso.

Valiéndose de la figura de Irene Mastrangelo (debut en la pequeña pantalla de la modelo Greta Ferro), una joven estudiante de historia del arte que, impulsada por su instinto y su tesón y apadrinada por la buena fortuna, se integra en las filas de la revista 'Appeal', la teleserie creada por la productora Camilla Nesbitt reescribe, desde la ficción, la crónica del ascenso al Olimpo del *prêt-à-porter* de algunos de los más grandes creadores italianos. No obstante, *Made in Italy* no se ocupa solo de las interioridades de ese mundo plagado de talentos y rivalidades, sino que se esfuerza por captar su evolución respirando el ambiente de una ciudad (Milán) y de una época (1974) marcadas por la agitación. Se establece un estrecho vínculo entre moda y revolución ("¿Quién dice que las minifaldas de Mary Quant no hicieron por la revolución mucho más que las manifestaciones estudiantiles de 1968?") y guionistas y realizadores tratan de construir un relato sobre la emancipación femenina en consonancia con ese contexto histórico. Irene es una suerte de crisol sobre el que se funden las esencias de la capital lombarda: sus padres representan a la mano de obra emigrada desde el sur, que acudió presta al reclamo de las supuestas oportunidades que

ofrecía el norte industrializado (el retrato familiar no puede ser más canónico: un padre chapado a la antigua que se desloma en la fábrica, una comprensiva madre ama de casa y un hijo a la que el hogar y las costumbres se le quedan pequeños) y ella es el símbolo de una nueva mujer que no está dispuesta a tolerar un orden trasnochado (ejemplificado por el sistema universitario), el epítome de una generación identificada con el activismo político encendido por un comunismo bullente (e incluso violento).

Erguida en la proa de un país en fase de apertura, Irene testimoniará los cambios sociales –desde las relaciones sexuales a los terremotos políticos– al tiempo que aprenderá a respetar los férreos códigos de una profesión poco dada a los relevos y sensible a cualquier transformación por pequeña que esta sea. Para ilustrar el vértigo y las angustias periódicas aferrándose a la coyuntura histórica, *Made in Italy* recurre esporádicamente al archivo documental y ofrece un industrioso trabajo de reconstrucción que, sin embargo, se ve lastrado por su dramaturgia folletinesca y su rutinaria puesta en escena, como si la incandescencia que hacía hervir las calles y las aulas, o los gestos rupturistas de algunos modistos, estuvieran al margen de las imágenes empleadas para aproximarse a aquellos hechos o para relatar tan jugosas biografías. Con todo, la serie funciona como una unidad didáctica al servicio de los neófitos y como terapia de refuerzo para los *fashion victims*: lo único que tienen que hacer es dejarse arrastrar por un *soundtrack* capaz de poner a bailar incluso a aquellos que jamás hemos sabido qué es un *blazier*. ▲

SUNDANCE TV

Destacados
28 DE JUNIO 2020

ESPECIAL 'OVER THE RAINBOW'

Durante el Día del Orgullo LGBTI, el canal dedicará su programación a una colección de títulos inspirados en la canción *Over the Rainbow*, inmortalizada por Judy Garland.



CUENTA TU HISTORIA

Diplomaturas

Másters

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

ecam.es

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:





LO NUEVO DE DAVID LYNCH *FIRE (POZAR)*

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

David Lynch Theater —el canal oficial en You Tube de David Lynch— ha estrenado por sorpresa un trabajo que solo había podido ser disfrutado por una pequeña audiencia en festivales o exposiciones: *Fire (Poazar)*. Un corto experimental que arranca con una representación animada y bidimensional de una casa unifamiliar rockwelliana y un árbol frondoso salido del imaginario de la América aparentemente inocente y rural de la infancia del cineasta. Una expresión figurativa enmarcada en la pantalla de un teatro reminiscente del Club Silencio y el hogar de los seres extradimensionales de *Twin Peaks The Return*. Todo ello acompañado de la composición de cuerdas de Mark Zebrowski, heredera de los sonidos de Krzysztof Penderecki, cuya pieza *Threnody to the Victims of Hiroshima* acompañaba la génesis del universo Twin Peaks. Hasta que un elemento extraño quiebra la frágil placidez compuesta. Un ente obsidiano y circular que rompe lo figurativo a partir de un elemento salido de lo real: el fuego.

Un fuego presente desde su primer trabajo audiovisual, *Six Figures Gettin Sick*, donde la cadencia constante y repetitiva de sus imágenes eran fracturadas por una llama que destruía la obra. Elemento que se convirtió en símbolo recurrente tanto formal como conceptual de su trabajo. Representación de los deseos inconfesables de Jeffrey Beaumont, de las explosiones cromáticas que anulaban la fantasía *kitsch* de Sailor y Lula o aquí, como elemento natural que fractura los dos mundos en conflicto. Herencia o epílogo del *Fuego camina conmigo* que entonaba el mago que buscaba una salida entre dos mundos en *Twin Peaks*. ▲

EN MOVIMIENTO

JONATHAN ROSENBAUM

Bueno para la gente, malo para el negocio

Supongo que se podría decir que el coronavirus ha sido 'bueno' para mi página web porque ahora la visita más gente. Del mismo modo, y con una cantidad equivalente de perversidad inocente, se dice que Donald Trump es 'malo' para los Estados Unidos (es decir, para la mayor parte de la gente en los Estados Unidos) y, sin embargo, 'bueno' para la televisión; es decir, para el puñado de multimillonarios que poseen y controlan la televisión, todos los cuales no equivalen a los Estados Unidos.

¿Qué significa en realidad llamar a algo en los medios (televisión, radio, cine, Internet, mi página web, tu página web) 'bueno' sin que se ajuste a los intereses de la gente que acude allí o que vive allí? Igual que el espejismo estadounidense de que en el mundo solo hay tres tipos de personas (americanos, antiamericanos y posibles futuros americanos), esto significa excluir a la mayor parte de la humanidad del terreno de juego.

Una vez oí que cuando Jonas Mekas recibió en 1970 la noticia de que Nasser acababa de morir, su primer pensamiento fue valorar si eso era *"bueno o malo para el cine"*. Últimamente, durante el confinamiento por el coronavirus, he estado reflexionando sobre cómo algunas películas pueden ser aparentemente 'buenas' (gratificantes, placenteras, provocativas) para el 'cine', pero malas para los festivales porque carecen de etiquetas de *marketing* familiares... o esa ha sido mi sombría conclusión tras compartir y presenciar profundas apreciaciones de dos recientes largometrajes poéticos y puristas —y distintos entre sí— que hasta el momento han sido rechazados por todos los festivales a los que han sido enviados: *Her Socialist Smile*, de John Gianvito —una reflexión sobre las pasiones políticas, la fuerza y la prosa de la sordociega Helen Keller (1880-1968), que creció a menos de una milla del hospital donde nació, al noroeste de Alabama— y *A House is Not a Home: Wright or Wrong* [en la foto], de Mehrnaz Saeed-Vafa, que trata principalmente acerca de la casa diseñada por Frank Lloyd Wright para mis padres, donde crecí, a pocas millas del hogar de Keller, y sobre mi familia algo disfuncional, pero también sobre las casas de Saeed-Vafa en Teherán y Chicago y su propia familia disfuncional.

Para ser sincero, tengo en ambas películas implicaciones personales que van más allá de sus temas y del hecho de que trabajé como ayudante de cámara y consultor en el film de Saeed-Vafa. Ambos cineastas son amigos míos, que tienden a compartir mis gustos en arte y política. *Her Socialist Smile* aún no ha tenido proyecciones públicas, a diferencia de *A House is Not a Home*, que se estrenó en dos pases con bastante público y buena acogida en Chicago el pasado mes de enero, seguidos de proyecciones más modestas en Zagreb y Londres. Si, por algún milagro, os encontráis con alguna de estas dos películas, creo que comprobareis que merece la pena verlas. ▲ 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*

VISIONS DU RÉEL 2020 (ON LINE)

Imágenes desclasificadas

JAIME PENA

Visions du Réel se ha convertido en uno de los referentes europeos del documental de autor junto con el FID Marsella y Doclisboa, un festival que este año, con la emergencia sanitaria, ha tenido que reinventarse *on line*. En un tiempo sin festivales ni estrenos comerciales, la repercusión alcanzada a nivel internacional puede que obligue a un replanteamiento: el festival necesita del público de Nyon, pero sus películas, sobre todo las más pequeñas, las que se ocultan entre sus muchas competiciones, es probable que salgan beneficiadas del modelo virtual.

A esta paradoja hay que añadir una contradicción ya sempiterna, el contraste entre la Competición Internacional dominada por ese nuevo academicismo del documental, el modelo observacional, y las nuevas formas que se abren camino en secciones paralelas como Burning Lights o la Competición de Medio y Cortometrajes. Ocurre con la vencedora en la sección oficial, *Punta Sacra*, en la que Francesca Mazzoleni retrata el grupo humano que habita desde hace décadas el estuario del Tíber, una comunidad en extinción puesto que sus casas van a ser derruidas, en una operación que recuerda la de *No Quarto da Vanda* o *En construcción*, pero *aggiornada* con abundantes planos de drones y música evocativa. Como retrato colectivo interesa más *Davos* (Daniel Hoesl, Julia Niemann), centrado en la pequeña población suiza que acoge cada año el Foro Económico Mundial y en sus habitantes y trabajadores, muchos de ellos emigrantes, desvelando de paso las desigualdades –y contradicciones– del capitalismo; o también *The Pageant* (Eytan Ipeker), acercamiento a un insólito evento: un concurso de belleza para supervivientes del Holocausto que se celebra desde 2011 en Haifa (sí, han leído bien). Pero resultan mucho más sugerentes los retratos individuales, el de *The Silhouettes* (Afsaneh Salari), sobre las dificultades de integración en la sociedad iraní por parte de los refugiados afganos, o el de *Leur Algérie* (Lina Soualem, en la sección Latitudes), en la que la cineasta se interroga sobre sus raíces argelinas a través de las figuras de sus abuelos, emigrantes en Francia desde hace sesenta años y recientemente divorciados.

En la sección Burning Lights también se encontraban este tipo de retratos observacionales, desde *Las ranas* (Edgardo Castro) hasta *The Disqualified* (Hamza Ouni), con unos personajes portentosos que parecen entresacados de una ficción. Precisamente, las mejores películas de la sección eran aquellas que dinamitan los márgenes entre documental y ficción, empezando por la ganadora, la chilena *El otro*, en la que Francisco Bermejo le regala un doble a su protagonista, una encarnación de sus ansias aventureras, una suerte de capitán Ahab, y continuando con la gran revelación del festival, el medimetro *Pyrle*, de Roxanne Gaucherand, una película sobre la plaga de la polilla del boj que asola la región francesa de Drôme y una serie de historias que se van tejiendo a partir de la amistad entre dos adolescentes.

Como *Pyrle*, las películas más sugerentes se encontraban entre los formatos de medio y cortometraje, en su Competición específica, con toda una serie de títulos en los que se pone en cuestión el estatuto de las imágenes. *La Bobine 11004* (Mirabelle Fréville) desentierne unas duras imágenes norteamericanas de 1946 sobre las consecuencias del bombardeo de Hiroshima, mientras que *An Ordinary Country* (Tomasz Wolski) hace lo propio con los audios y grabaciones desclasificados de los servicios de seguridad de la Polonia comunista, imágenes de registros, interrogatorios o seguimientos que parecen entresacados de una película de espías (o de *Contactos*, de Viota). En esta categoría cabría encuadrar también las imágenes familiares, las de la *Correspondencia* entre Carla Simón (con el emotivo recuerdo de su madre biológica) y Dominga Sotomayor, o las que nos propone Thelyia Petraki en *Bella*, las cartas de una esposa a su marido en un largo viaje de negocios, ilustradas con las recreaciones de los vídeos de finales de los años ochenta. ▲



Punta Sacra, de Francesca Mazzoleni

#UnOrgullodeCine



Centro Niemeyer

LGTBI

FESTIVAL DE CINE

<< **ONLINE** >>



Fotograma de la película *Bixa Travesty*, de Claudia Priscilla, Kiko Goltman, Brasil 2018.



V EDICIÓN — 20 AL 28 DE JUNIO



FILMIN

ORGANIZAN

Centro Niemeyer



COLABORAN



FICX PLUS



CON EL APOYO DE



Stray Dogs

TSAI MING-LIANG



El silencio creativo

VIOLETA KOVACSICS

No debería resultar extraño que un cineasta tan proclive a filmar los silencios se sumerja en periodos de aparente quietud. Cuando hace apenas tres meses Tsai Ming-liang presentaba *Days* en la Berlinale, el periodismo contaba las primaveras que habían transcurrido desde su último largometraje de ficción, *Stray Dogs*. Siete años separaban una película de la otra, pero no se trataba necesariamente de un paréntesis, sino acaso de una etapa de exploración. Asimismo, entre *Stray Dogs* y *Visage*, la anterior película del cineasta taiwanés, habían pasado cuatro años. En aquel período, Tsai había tanteado el formato digital con el que realizaría *Stray Dogs* mediante una serie de cortometrajes más cercanos a la instalación museística que a la película narrativa. En uno de ellos, *Walker*, su actor fetiche Lee Kang-sheng viste con los ropajes de un monje budista y camina con un lentitud asombrosa por las calles de la abarrotada Hong Kong. La calma del cuerpo de Lee disiente del bullicio de la ciudad, del colorido, de los ruidos, de las luces, de los movimientos feroces y de la rugosidad del píxel. El efecto de extrañamiento es tal que por momentos parecería que todo es producto de un efecto especial. Pero

no, el desplazamiento de Lee es hermosamente imperfecto, y la realidad se impone cuando los transeúntes se giran y le miran, sacan el móvil y le hacen fotos. Ante el ruido, la calma, parece aseverar Tsai. Ante la creciente fragmentación del cine contemporáneo, la consolidación del plano largo. Ante la tiranía de la narratividad, una vuelta a la experimentación. Como el agua, que corre a raudales en sus películas, el cine de Tsai Ming-liang va fluyendo, en una indagación continua del medio cinematográfico.

En *Stray Dogs*, recientemente estrenada en Filmin, a menudo llueve torrencialmente. Llovizna en las calles de Taipei, donde un hombre ataviado con un impermeable transparente trabaja como anuncio humano contra viento y marea. Diluvia de noche, cuando el mismo personaje procura encontrar cobijo junto a sus dos hijos. Jarrea cuando él intenta subir a los niños a un barco amarrado junto a un río y reaparece la misteriosa figura de la madre. Este es el entorno húmedo y hostil que habitan los personajes, como este hombre que cría sin saber bien cómo a sus dos retoños, mientras se empapa de alcohol. La trama resulta tan despojada como un árbol en invierno, aunque se observan también ciertos brotes, pequeñas sugerencias. Los primeros planos de *Stray Dogs* sugieren la posibilidad de otra dimensión. La madre se peina la lacia y larga cabellera negra, mientras los niños duermen en una habitación de paredes granuladas y grises, como si la vivienda se encontrase en una cueva rocosa. Luego vemos un árbol de tronco robusto, detrás del cual emergen las figuras de los chicos; quién sabe si salen de la tierra, de su casa o simplemente de un lugar recóndito. Puede que la película comience en otra esfera, la de un cuento, o quizá un sueño, al menos hasta que la realidad más hiriente se presenta ante nosotros, cuando vemos al padre sujetar la pancarta con el anuncio de una inmobiliaria mientras a su alrededor se arremolinan los coches. Él entona entonces un desgarrador himno. *Stray Dogs* ya no solo retrata a los seres humanos orillados por el sistema y por el dinero, sino que estos se materializan bajo la forma de esta per-versa publicidad.



En sus últimas obras, Tsai habita un espacio alejado de la imperante narratividad. En su exploración, no ha dejado de plantearse qué hay en la pantalla y cómo mirar las imágenes

El mundo de *Stray Dogs* resulta sumamente reconocible, como lo era el Hong Kong de *Walker*; es el de la urbe, los coches, el barullo, los supermercados con sus cámaras refrigeradoras y sus alimentos caducados, el de un plato de pollo en bandeja de plástico, el de los comedores de centro comercial, y la pobreza. Y, sin embargo, *Stray Dogs* sugiere la posibilidad de una apertura, no hacia un lugar luminoso sino hacia un territorio profundo, el de las estancias que habita la madre, o el del edificio en ruinas y a oscuras, donde los protagonistas observan el gran mural de un paisaje montañoso en cuya base hay montones de rocas, que se corresponden con los escombros del inmueble destartado donde están. ¿Qué es este lugar que todos contemplan absortos? Quizá un cine iluminado con una linterna (aunque esto no es *Goodbye, Dragon Inn*, la elegía que Tsai dedicó a la sala de cine), o quizá la pantalla de una instalación museística. En sus últimas películas, Tsai habita un espacio alejado de la imperante narratividad. En su exploración camuflada de hiatos productivos, no ha hecho más que plantearse qué hay en la pantalla y cómo mirar las imágenes.

Los personajes se quedan parados frente a esa imagen, y permanecen ahí, quietos mientras transcurre el tiempo. En concreto, los catorce minutos que dura el plano de los rostros del padre y de la figura materna, por el que resbalan las lágrimas. Como el llanto final de *Vive l'amour*, la herida se expresa de forma sostenida, en un tiempo dilatado. Roger Koza escribía en un texto sobre *Stray Dogs* que Tsai se había estado haciendo las siguientes preguntas: “¿Hasta dónde se puede filmar con lo digital? ¿Qué tolerancia puede preverse para el plano general y la panorámica? ¿Cuánto puede sostenerse un plano en esta textura sin remanente del referente?”. En *Stray Dogs*, un cineasta como Tsai Ming-liang, amante de posarse sobre el transcurrir del tiempo, lleva esta práctica a un extremo en el que después perseverará en *Days*.

En un plano precisamente de *Days*, la superficie acristalada de un edificio ocupa casi la totalidad del encuadre. Por ahí se observa la sombra de un gato, y también cómo poco a poco sale el sol. Como el agua, la superficie acristalada muestra un reflejo y el plano se convierte en un cuadro inmenso que nos invita a descubrir adónde mirar. *Stray Dogs* ➡



está llena de imágenes como estas. En uno de los planos más bellos del cine de Tsai, una vista elevada permite contemplar una playa con la marea baja. La arena húmeda y el mar, que se ha retirado, ocupan todo el cuadro. Apenas se ve, al fondo, la finísima línea del horizonte. Es quizá el atardecer, y la luz ocre del sol convierte el agua en papel de plata, como en *Double Tide*, de Sharon Lockhart, otro tratado sobre el tiempo en el que las horas del día se reflejan en el elemento líquido. Los chicos y el padre atraviesan el cuadro; son figuras diminutas sobre esta superficie reflectante. Pero hay más: en el baño, una mujer que bien podría ejercer el rol de madre, lava el pelo de la niña y ambas aparecen duplicadas en el espejo que tienen enfrente; en el supermercado, las figuras de ellas dos se intuyen a través del vidrio de una cámara refrigeradora; en un pasillo, las cortinas de plástico amarillento dejan entrever a la niña; y en uno de los apartamentos de lujo que anuncia el protagonista, los ventanales y los pasillos acristalados revelan una realidad que no resulta tan fácil de descifrar, llena de capas. *Stray Dogs* es

una película mutante, en la que la figura materna es encarnada por actrices diferentes (Yang Kuei-mei, Lu Yi-ching y Chen Shiang-chyi), evidenciando que cualquier intención de definir dónde comienza la realidad y dónde lo hace lo fantástico puede ser en vano.

En los cuadros del pintor hiperrealista Richard Estes las ciudades se observan con aparente claridad; pero esos paisajes urbanos se componen también de reflejos, que añaden complejidad a la escena. En *Stray Dogs*, las superficies capturadas revelan un universo extrañamente múltiple, que se corresponde quizá con otra superficie, la de la textura brillante de la alta definición digital.

La materialidad del misterioso mural que todos observan fascinados resulta ser algo más concreto, como un final, como una barrera; pero a la vez, como

la apertura hacia otra parte. Al principio de *Holy Motors*, el propio director, Léos Carax, aparecía en pijama ante una pared estampada de los troncos de árboles. El muro se abría, y él penetraba por la ranura, para descubrirse en una platea de cine. En *Stray Dogs*, el mural no se agrieta, sino que los personajes simplemente salen por una puerta que hay al fondo. La brecha, quizá, está en otro lado, en la lágrima que corre por el rostro de la mujer, mientras el tiempo transcurre lentamente.

En *Journey to the West*, otra película de Tsai recientemente incluida en el catálogo de Filmin, el cineasta explora de nuevo la *performance* de Walker. Otro actor acompaña a Lee Kang-sheng en su recorrido pausado por las calles de una ciudad. Se trata de Denis Lavant, intérprete predilecto de Carax, protagonista de *Holy Motors* y cuerpo performativo donde los haya. Los dos atraviesan espacios urbanos a un ritmo eminentemente contracultural; y, al final, Tsai filma el pasear de la gente reflejada en el pabellón espejo de Marsella, una pérgola inmensa que muestra un mundo al revés. ▲

STRAY DOGS

Jiao you. Taiwán, 2013

Dirección: Tsai Ming-liang

Intérpretes: Lee Kang-sheng, Lu Yi-ching, Lee Yi-Cheng, Wu Jin-Kai

Disponible en: Filmin

1-14 de junio

en Filmin

28^A MOSTRA
INTERNACIONAL
FILMS DE
DONES
BARCELONA

Marta Rodríguez, Arwen Curry, Andrea Testa, Ronja Hemm, Pelin Esmer, Caru Alves de Souza, Narges Kalhor, Megan Rossman, Nucbeade, Chet Catherine Pancake, Lana Lin, Agustina Comedi, Lur Olaizola, Dawn Westlake, Anna Vasof, Elena Molina, Anca Damian, Frederike Migom.



Stray Dogs (2013)

CAMINOS Y FORMAS DE TSAI MING-LIANG

La reencarnación del Dios Neón

JAIME PENA

Casi treinta años después de *Rebeldes del dios Neón* (1992) y once largometrajes de ficción (más algún que otro corto), Tsai Ming-liang sigue fiel a su actor fetiche, Lee Kang-sheng, y a su personaje, Hsiao-kang; y también a un mismo estilo que se consolidó desde su segundo largometraje, *Vive l'amour* (1994), con el que Tsai ganó el León de Oro de Venecia, el galardón más importante de su filmografía. Personaje y estilo reaparecen en *Days* (2020), la película que se presentó en la última Berlinale, cuando Tsai ya parecía haber abandonado el cine de ficción y haberse centrado en documentales, cortometrajes, instalaciones artísticas o incluso piezas de realidad virtual. No sé si hay algún otro caso similar en la historia del cine de vinculación tan prolongada entre un cineasta y un actor/personaje.

Tsai ha realizado muchas otras películas para televisión, incluso antes de *Rebeldes...*, pero su filmografía cinematográfica u 'oficial' está consagrada a Hsiao-kang, incluso en esas películas en las que el personaje que interpreta

Lee Kang-sheng no tiene un nombre reconocible, aunque siempre sabemos que se trata de Hsiao-kang. Quizás porque vemos a Lee como un *alter ego* de Tsai, pues solo así se puede entender tamaña fidelidad a lo largo de los años, desde aquel Hsiao-kang adolescente de *Rebeldes...* (por más que el actor, nacido en 1968, ya estaba en los veintitantos), una imagen que perduró durante muchas películas, hasta el hombre maduro que ya no puede disimular las arrugas de *Days*. Donde Buster Keaton o Jacques Tati habían conformado un personaje/actor a partir de una concepción determinada de la puesta en escena, Tsai ha delegado en Lee la encarnación del personaje¹. La comparación no es gratuita: como ya en su día comentó Kent Jones, hay mucho de Keaton y Tati en el cine de Tsai, en la impasibilidad de los rostros, en la paucidad de los diálogos, en la relación del personaje con los espacios o con los ele-

mentos; en definitiva, en su melancolía y en un humor que siempre ha tendido hacia lo absurdo.

Las películas de Tsai siempre han tenido un sustrato realista, con sus ambientes sórdidos y sus personajes solitarios y marginales; Chris Berry lo llegó a calificar de 'realismo hiperbólico', precisamente por su exageración, por su vocación manierista y hasta cierto punto exhibicionista. Si durante mucho tiempo sus películas fueron el epítome de eso que se dio en llamar con mucha pereza intelectual como *slow cinema*, Tsai no dudó en darles la razón en muchas de sus películas, como si se tratase de una autoparodia consciente, una respuesta a esos que confunden el tocino con la velocidad. Justo ese era el tema de *Goodbye, Dragon Inn* (2003), la relación entre un cine basado en el movimiento (el *wuxia* de King Hu que se proyectaba en una gran sala de Taipei) y otro que había hecho del tiempo su razón de ser (los personajes marginales de Tsai que habían convertido el viejo cine a punto de cerrarse en el escenario para sus citas). En una de sus escenas vemos a la taquillera del cine alejarse por

(1) Recuerdo una comida con los dos en el Festival de Gijón de 2004 en la que Lee Kang-sheng no abrió la boca como no fuera para ingerir alimentos. Esa relación o pacto entre el cineasta y el actor parecía extenderse a la vida real.



Rebeldes del dios Neón (1992)



Days (2020)



Journey to the West (2014)



Goodbye, Dragon Inn (2003)

un largo pasillo. No es que se mueva con lentitud, es que está coja y no puede andar más rápido, pero a Tsai lo que le interesa es evidenciar ese recorrido. En dos medimétrajes posteriores, *Walker* (2011) y *Journey to the West* (2014), Lee Kang-sheng interpreta a un monje budista que lo único que hace es caminar, con una lentitud exasperante, dibujando sus pasos en el aire, como a cámara lenta.

Goodbye, Dragon Inn no es solo un homenaje al cine de su infancia (aunque de familia china, Tsai nació en 1957 en Malasia y solo se estableció en Taipei al cumplir los veinte años), a una película, *Dragon Inn* (1967), muy popular en todo el sudeste asiático, sino que es también un gozne o punto de inflexión en su filmografía (hoy más que nunca: la sexta de once). Si las cinco primeras conforman un estilo, que en *Rebeldes...* solo estaba esbozado en forma de personajes y ambientes, pero que irá afianzándose en *Vive l'amour* y, sobre todo, *The River* (1997), antes de ir abriéndose a otros territorios, el musical en *The Hole* (1998) o la filiación truffautiana en *What Time is it There?* (2001), después de *Goodbye, Dragon Inn* su cine

se volverá más manierista y solipsista, hasta desembocar en el conceptualismo de los medimétrajes citados. Ese es el trayecto que arranca con *El sabor de la sandía* (2005) y que, tras *I Don't Want to Sleep Alone* (2006) y *Visage* (2009), culmina en *Stray Dogs* (2013), una película que no solo quiere ser un homenaje a su cine anterior (tres de sus actrices para el que parece un único papel femenino), sino también un catálogo de los elementos más distintivos de su estilo: las relaciones patnofiliales, la precariedad de los hogares, la lluvia, la singular relación de Hsiao-kang con las frutas y las verduras... y, por supuesto, el plano-secuencia casi siempre estático. Hacia el final de la película, Hsiao-kang y una mujer permanecen largos minutos mirando hacia fuera de campo hasta que por el rostro de ella comienzan a asomar las lágrimas, una clara referencia al final de *Vive l'amour*. Por fin, cambia el plano y vemos aquello que miraban y que había hecho aflorar el llanto: un mural paisajístico.

En esta etapa de su carrera el cine de Tsai se mira a sí mismo para demostrarnos que hay un placer y una emoción que no deriva tanto de las historias como, por qué no decirlo, de las formas, además de la apelación a unos personajes y situaciones que reconocemos como parte de nuestra memoria cinéfila. *Days* vuelve a servirse de esta estrategia, pero todo aquello que era puro formalismo hiperbólico en *Stray Dogs* se transmuta ahora en una emotiva historia de amor entre dos personajes, el maduro Hsiao-kang y un joven masajista que nos recuerda a aquel Hsiao-kang adolescente. Los largos planos-secuencia que detallan la preparación de un plato de cocina, una sesión de acupuntura o un masaje erótico siguen ahí, pero Tsai ha abandonado la sordidez de sus inicios y retrata con indisimulado cariño a sus personajes. Baste decir que en la relación entre estos juega un papel muy importante una pequeña caja de música que desgrana las notas de *Candilejas*. ▲



Revistas Culturales
EN FORMATO ELECTRÓNICO

www.quioscocultural.com

LOS ASESINOS ESTÁN ENTRE NOSOTROS

La casuística de los *remakes* cinematográficos es tan extensa como interesante, más allá de sus frecuentes razones económicas. El caso que quiero traer a colación presenta algunos aspectos que lo individualizan. El primero es que fue el mismo productor, el reputado Seymour Nebenzal, el responsable de intentar repetir, en un contexto nacional, social y político bien diferente, uno de sus mayores éxitos, cosechado de la mano de Fritz Lang. Estoy hablando nada menos que de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), uno de los filmes esenciales de los inicios del sonoro y una de las obras maestras de su autor, realizada en la Alemania que estaba ya incubando la bestia nazi. Veinte años después, en el exilio norteamericano, Nebenzal propuso a Lang (que lo niega rotundamente) la realización de una nueva versión trasplantada a la ciudad de Los Ángeles. El vienesés declaró a Peter Bogdanovich (en su *Fritz Lang en América*) que de haber recibido esta oferta hubiera abofeteado al que se la hubiera hecho. En cualquier caso la producción fue adelante, y la responsabilidad creativa de la misma fue a recaer en un cineasta llamado Joseph Losey que, tras haber debutado en el largometraje tres años antes, estaba a punto de exiliarse de EE UU a causa de la persecución emprendida por el senador McCarthy contra lo que se conoció como el ‘Hollywood rojo’.

Una rápida visión de la película de Losey (de idéntico título, *M*, al del original de Lang, al que ni se menciona en los títulos de crédito) permite descubrir que, durante buena parte de la nueva obra, su pretensión no es otra que la de calcar de la manera más precisa posible tanto el desarrollo de la historia, pergeñada por Thea von Harbou partiendo de un hecho real, como las soluciones visuales propuestas por Lang para darle cuerpo visual [foto 1]. Es verdad que pueden tomarse en cuenta algunas variantes creativas del nuevo trabajo, entre las que se cuenta sobre todo la utilización de determinados decorados reales, como es el caso de la singular vecindad de Bunker Hill y, por supuesto, el uso del famoso edificio Bradbury ubicado en el centro de Los Ángeles, convertido con el tiempo en uno de los escenarios pre-



dilectos de la cinematografía USA (desde *Perdición*, de Billy Wilder, a *Blade Runner*, de Ridley Scott), haciendo buena esa idea de Thom Andersen, en un espléndido film, cuando señala la capacidad de la ciudad californiana para “interpretarse a sí misma”.

Sin embargo el interés real del *remake* reside en su parte final, a partir del momento en que la mafia, que controla los flujos de dinero que corren por la ciudad, decide tomar cartas en el asunto ante la impotencia policial para detener al asesino de niñas cuyos crímenes han hecho aumentar la presión sobre el crimen organizado, como ya sucedía en el original. Una de las ideas más brillantes de Lang, esa ‘M’ de tiza que se graba sobre el hombro del asesino para facilitar su persecución, recibe un doble original en la película de Losey: aprovechando que el jefe mafioso se llama Charly Marshall, Losey lo filmará ostentando sobre su elegante y blanca camisa una M bordada a tamaño más

que llamativo. No solo se nos indica su narcisismo, sino que se apunta, con elegancia, el ‘parentesco’ entre formas diversas de criminalidad. Lo mismo sucede con el decorado del lugar donde tendrá lugar el remedo de juicio al que las distintas agrupaciones mafiosas someterán al criminal apresado: un garaje sobre cuya rampa de acceso se encuentra un luminoso en el que podemos leer una advertencia que dice, de manera significativa, “KEEP TO RIGHT” [foto 2].

Lo que nos lleva a lo más interesante del film: el soberbio trabajo de Luther Adler (cocreador y pivote de uno de los más brillantes grupos teatrales de la América de la primera mitad del siglo XX: The Group Theatre) encarnando a Dan Langley, atormentado ‘consejero’ y abogado de la mafia, alcohólico que aún no ha perdido del todo la lucidez y que, al verse como improvisado defensor del asesino ante una banda de ‘ladrones y maleantes’, se enfrentará a su ‘jefe’, reprochándole que le haya convertido en un corrupto. Y, dirigiéndose a ese grupo de ‘ciudadanos’ que se creen con derecho a juzgar a los otros les espetará (son, prácticamente, las palabras finales que escucharemos en un film americano de Joseph Losey): “¿Dónde están los asesinos?”. ▲



La historia de la crítica de cine en España tiene en José Ignacio Fernández Bourgón una figura pionera en la práctica y en la reflexión en torno a los vínculos entre la escritura, la programación y la experiencia vital como fuentes indisociables de transmisión y de conocimiento. Su trabajo como programador, unido a sus textos en la revista *Casablanca* y en el boletín *Alphaville Noticias* merecen hoy una atenta relectura. Su herencia nos señala algunos caminos fructíferos y nos ofrece abundante luz para alumbrar las ahora habituales y estrechas relaciones entre la escritura crítica y la programación fílmica.

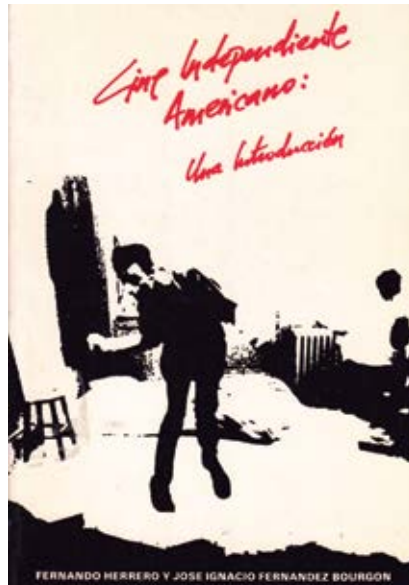
José Ignacio FERNÁNDEZ BOURGÓN

HABITAR LA CINEFILIA

LUIS E. PARÉS

La publicación del libro de Antonio Drove *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, nos ha permitido no solo recuperar una de las obras mayores del cineasta español, sino también la mejor crónica de lo que significaba ser cinéfilo en los años setenta, de qué significaba ‘vivir el cine’ en unos años y en un país que no eran proclives para ello. Esas veladas en grupo pegadas a la televisión para ver una película de Kenji Mizoguchi se nos aparecen hoy como actos heroicos de amor al cine. En aquellos años, y en el libro de Drove, José Ignacio Fernández Bourgón fue un protagonista, siempre en la sombra. Pero si se indaga en los pocos textos que escribió se ve que fue además un pionero en la crítica, en la programación y en la escritura.

Sobre todo fue pionero en algo que hoy se tiene como esencial: que la crítica no solo es escribir, que se puede ejercer la crítica de muchas y poliédricas formas. Atendiendo a su trayectoria, se ve claramente que para él la programación era un trabajo crítico. De hecho, él la llamaba ‘crítica activa’, y buscaba que esta no fuera solo disertar sobre películas invisibles, sino también crear un eslabón real entre el espectador y la obra en cuestión. Y eso, en los años setenta y en España, significaba posibilitar el visionado de ciertos títulos que no tenían una difusión comercial habitual. Pero además, para Bourgón, programar cine no era solo proyectar películas, había que hacer también un trabajo alrededor, estudiar bien la composición de los programas, ver qué obras dialogaban mejor entre ellas, escribir textos que ampliasen la –casi siempre– poca información accesible, etc... Programar era cuidar el encuentro entre el espectador y la película para que se pudiese producir



Para Bourgón, programar no era solo proyectar películas. Había que hacer también un trabajo alrededor, estudiar la composición de los programas, ver qué obras dialogaban mejor entre ellas y escribir textos que ampliasen la información

el flechazo. Programar era hacer crítica. Y así empezó, programando.

Fernández Bourgón fue contratado en el curso 1971-72 por la entonces llamada Filmoteca Nacional para la elaboración de los folletos y dosieres de la programación. Al año siguiente ya programó diversos ciclos. De esta época constan muchísimos textos sin firmar, dispersos en hojas de salas y programas de mano, hoy inencontrables y difíciles de identificar. Entre los ciclos que organizó se encuentran los dedicados al cine independiente español y, sobre todo, en 1973, el primer ciclo completo que se pudo ver en España de la obra de Jean-Marie Straub y Daniëlle Huillet, para el que elaboró hojas de sala de todas las películas. A los Straub los conoció per-

sonalmente en el Festival de Figueira da Foz de 1974, y desde entonces mantuvo una extensa correspondencia con ellos, llegando a planear un libro que quedó inconcluso por su muerte.

Cuando abandonó la Filmoteca en 1975, tras una discusión con Florentino Soria debido a la presencia de la policía en el cine Infantas (Nacho se había radicalizado políticamente al vivir la Revolución de los Claveles en Portugal), su labor como programador se orientó hacia los festivales, y sobre todo hacia la sala Alphaville de Madrid, con la que empezó a trabajar en labores de diseño y programando la Sala 5, en la que se proyectaban ciclos dedicados al cine histórico de vanguardia y a trabajos en 16 mm y Súper 8. Por allí pasaron, entre otros, Wim Wenders (que presentó sus cortometrajes), Amos Poe o el propio Jean-Luc Godard, que mantuvo un coloquio con el público (¿Qué tiempos aquellos!).

Seguramente el ciclo más importante que organizó, por la repercusión que tuvo, fue el de Cine Independiente Americano, que se celebró en el Festival de Valladolid de 1982, donde se presentaron 35 películas, la mayoría por primera vez en España, como *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980) o *The Return of the Secaucus 7* (John Sayles 1980). Pero también títulos que a día de hoy permanecen desconocidos, como *Guaguasi* (Jorge Ulla, 1982) o *In Our Water* (Meg Switzgable, 1981). Con motivo del ciclo declaró al diario *El País*: “Yo no creo en la producción convencional, ya sea privada o estatal, y por eso me parece que esta forma de hacer cine tiene mucho que decir, porque garantiza la libertad de creación y permite aprovechar la imaginación del realizador. Las nuevas formas creativas, la experimentación, solo puede salir de aquí”, palabras que se presentaban como un claro manifiesto de su ideario.



Historia(s) del cine

El ciclo estuvo acompañado de un libro titulado *Cine independiente americano: Una introducción*, escrito por él y por Fernando Herrero. Cada uno se encargaba de una parte de la publicación: Fernando Herrero hacía una introducción al movimiento, y Fernández Bourgón breves análisis –a veces de un párrafo– de los treinta y cinco programas. Su parte, que tenía una función eminentemente práctica, incluía también un cuestionario a los directores y una extensa ficha, tanto de la película como de la filmografía de los directores, que el propio Bourgón definía como “la parte más valiosa” del libro.

En aquellos comentarios breves pero brillantes, que eran un gran ejercicio de concisión y de análisis, se hace evidente que para Bourgón la práctica de la crítica era una disciplina perteneciente a la cartografía: la crítica era un mapa que ayudase al espectador a transitar por la película. Un ejemplo es el comentario de *Underground USA* (Eric Mitchell, 1980), una profunda crítica telegráfica: “Un resumen del argumento podría inducir a pensar que se trata de un film nostálgico, un producto de la moda retro. No es así, la visión de Mitchell es ácida y desgarrada, no siente nostalgia por el mundo de Warhol. Las fiestas que aparecen en el film tienen ese mismo aire aburrido y falso de la fiesta retratada en *Pierrot le Fou*. *Underground USA* muestra un mundillo artístico totalmente falso, basado solo en la apariencia.”

Donde empezó a escribir regularmente fue en la publicación de los cines Alphaville (*Alphaville Noticias*), que también diseñaba y cuyos contenidos coordinaba. Es aquí donde mejor nos podemos hacer una idea de lo que era la crítica de cine para Nacho: algo directamente ligado a la experiencia del visionado, y una fuente de información que ampliase los conocimientos del espec-



El número 1 del boletín *Alphaville Noticias*



Un texto de la revista *Casablanca*

tador. De esta forma, se ve que cada escrito suyo escondía una cantidad extrema de trabajo, de correspondencia con cineastas, archivos, viajes, lecturas de revistas extranjeras... De ahí algo que siempre fue admirado en su actividad: el extraordinario rigor de sus fichas y de sus filmografías. En el boletín de Alphaville publicó sobre todo crónicas de festivales, muchas veces sin firmar, aunque su estilo es inconfundible.

Antes de comenzar con el boletín solo había publicado un artículo, en el número 60 de *Dirigido por* (enero de 1979), una ‘Aproximación a Wim Wenders’. En ese primer texto publicado se ven ya lo que después serían las dos características de sus escritos: una



Sobre *We Can't Go Home Again* (*Casablanca*)

profusión de datos ingente, que muestra el gusto por la extensa documentación, por el detalle milimétrico, por el rigor minucioso, y una escritura culta, llena de meandros, fluida como un pensamiento en marcha.

Pero donde desarrolló realmente su trabajo como crítico fue en la revista *Casablanca*, la publicación fundada por Fernando Trueba. Fernández Bourgón llegó a ella de la mano del redactor jefe, su amigo Felipe Vega. Allí José Ignacio tendría una sección fija, aunque intermitente, de la que llegaría a publicar quince entregas. Llevaba el explícito título de ‘El otro cine’, que en uno de sus textos definía así: “*El otro cine se refiere a la cara oculta del cine, el cine que no vemos habitualmente en nuestras pantallas*.” Es decir, otra vez la escritura como prolongación o mimesis de su actividad como programador. Por ello dedicó la sección a intentar establecer un canon distinto, un corpus de las obras y de los cineastas que en aquellos años estaban ampliando los límites de la creación fílmica en todo el mundo.

Ahí reside el verdadero carácter de pionero de Bourgón, más allá de haber acuñado el concepto ‘otro cine’ que después se ha utilizado tanto: en ser el primero en hablar de cineastas hoy incontestables. Fue en aquellos textos suyos donde aparecieron las prime- ➡

48

Fourty eighth

FESTIVAL

Festival

INTE

INTERNACIONAL

International

NAL

DE CINE

Film

de H

Huesca

Huesca, Spain

12-20 JUNIO

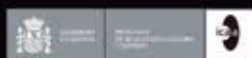
From June twelve to twenty

IO

2020

Two thousand twenty

@festivalhuesca f t y i
#HuescadeCine #48HIFF
www.huesca-filmfestival.com



Historia(s) del cine

ras reivindicaciones de Robert Kramer, Jim Jarmusch, Johan Van der Keuken, o Amos Gitai, o de películas como *Trôp tard, trôp tard* (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1980). También fue pionero en la atención prestada al cine portugués, con artículos sobre Alberto Seixas Santos, Joao Botelho o la película *Francisca* (Manoel de Oliveira, 1981).

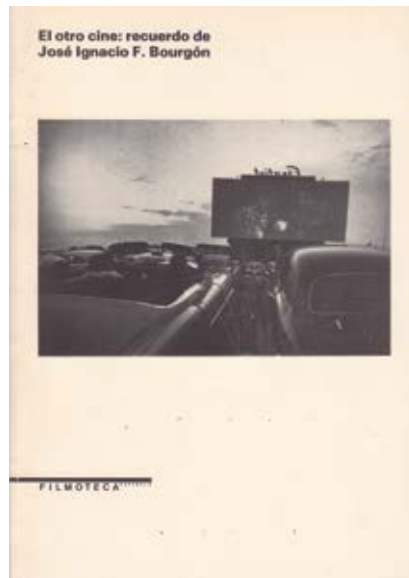
No fueron estos trabajos lo único que publicó en *Casablanca*. También escribió crónicas de festivales internacionales (su crónica del XI Festival Film International de Rotterdam llevaba por título ‘Lo que la función pública española tendría que aprender de la función pública holandesa’) o un estudio sobre la obra de Francis Ford Coppola. Quizá el texto más valioso que publicó en la revista fue el titulado ‘Nunca podremos volver a casa’, sobre la película de Nicholas Ray (*We Can't Go Home Again*, 1973), que él había visto en Lisboa. Es un estudio más discursivo, más analítico que los de la sección ‘El otro cine’. Para ello, dibujó incluso cuatro esquemas de cómo iban apareciendo las distintas pantallas en la pantalla-marco. Bourgón llegaba a la conclusión de que la película sobrepasaba cualquier intento de análisis y que lo único que podía hacer el crítico no era sacar una interpretación, sino hacerse preguntas. “Otras cadenas, otras líneas de fuga, se establecen. ¿Cuál es el origen de la dramaturgia, la función de la máscara? ¿Cómo surge el teatro? ¿Qué papel desempeña Dios, el mito? Voy a dejar sin respuesta estas preguntas, sólo quería plantear sobre un mapa algunos caminos para transitar este film.”

En este fragmento se ve otra de las características fundamentales de la escritura de Bourgón: su estilo. Intentaba acercar la crítica de cine a un género literario en el que la forma tuviese tanta o más importancia que el contenido, exactamente lo que pensaba del cine. Así se explica que su primer texto, ‘La muerte trabajando’, sobre

Arrebato, de Iván Zulueta, escriba: “De movimiento se trata en *Arrebato*, de cómo mantenerlo vivo, de cómo encontrar una intensidad vital inexistente en el terror cotidiano, donde la vida ya no existe, algo que quizá se poseyó o se vislumbró en la infancia, cierta tensión, éxtasis, un arrebato, un punto de fuga, uno de los agujeros que hay en el tiempo.”

De esa búsqueda de nuevas escrituras para la crítica también viene la forma epistolar de las dos entregas dedicadas a Robert Kramer, la primera de las cuales acaba con la frase: “Necesitamos tus películas. Espero que las hagas. Confío entonces en ir a Portugal, volvernos a ver y emprender, juntos, un viaje por el norte del país, donde quizá reencontremos a

Muchos de los senderos que Fernández Bourgón abrió son los que la crítica transita hoy en día. Lo que hacía era, simplemente, crear un mapa donde otros cinéfilos pudiesen elegir dónde encontrar su lugar, dónde construir su casa



Tina, esa mujer a la que ambos hemos amado tanto.”

Alejándose del estilo frío e impersonal de tantas reseñas, lo que hizo Bourgón fue encontrar un estilo propio, literario, inclusivo. Del mismo modo que el cine, la crítica también tenía que hacerse eco de otras revoluciones, como la literaria. No en vano Bourgón era un gran lector. Drove nos lo describe como un enamorado de la poesía japonesa, y cuenta que planeó escribir un libro sobre James M. Cain.

Tras la desaparición de *Casablanca*, Nacho no volvería a publicar ningún texto, y se centró en su trabajo como diseñador. Cuando murió en 1989, dejando algunos proyectos inconclusos, la Filmoteca Española decidió recopilar algunos de sus textos publicados en *Casablanca* y editó un libro llamado *El otro cine. Recuerdo de José Ignacio F. Bourgón*. El prólogo de la recopilación lo escribió Álvaro del Amo, otro protagonista de esos años heroicos, con el que Nacho compartió amistad y conspiraciones. En su texto, Del Amo escribía:

“Nacho, tal vez como efecto secundario de su extraña magia, disponía de una capacidad que me admiró siempre: hace habitable la cinefilia. [...] Nacho conseguía, con la única arma de su habilidad y de su desconcertante y contagiosa alegría, transformar las asperezas de la cinefilia, esquivas y mal ventiladas, en un panorama donde, arrancada la sordidez, se desplegaba un paisaje luminoso, tranquilo y grato, propicio al disfrute, al estudio y a la contemplación.”

Los textos de José Ignacio Fernández Bourgón merecen hoy una atenta relectura. Muchos de los senderos que abrió son los que la crítica cinematográfica más viva transita hoy en día, aunque no lo sepamos. Como explicaba en su texto sobre Nicholas Ray, lo que hizo Nacho fue simplemente crear un mapa donde otros cinéfilos pudiesen elegir dónde encontrar su lugar, dónde construir su casa. ▲

#04

25 JUNIO -
2 JULIO
2020

CINEMES
VERDI

ENTRADAS A
2,90€

Amics del Verdi
2,50€

A LA VENTA A PARTIR DEL 19 DE JUNIO

SANT JORDI
BCN
FILM
FEST

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE BARCELONA
SANT JORDI

www.bcnfilmfest.com
#BCNFilmFest2020

Patrocinadores



FESTIVAL
CASTELL
PERALADA

Medios Oficiales

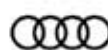


CATALUNYA
RÀDIO

Revista de cine Oficial

Fotogramas

Vehículo Oficial



Transporte Oficial



Línea aérea Oficial



Hotel Oficial



Laboratorio Oficial



Partners Especiales



Espacio cultural



Restaurante Oficial



Peluquería y Maquillaje Oficial



Con el apoyo de



Un proyecto de



EN UNA NUEVA ENTREGA DE LA SERIE DEDICADA A SUGERIR DIFERENTES ITINERARIOS POR LA HISTORIA DEL CINE (AHORA ACCESIBLES *ON LINE*), NOS ADENTRAMOS EN ALGUNOS DE LOS CAMINOS QUE RECORRE ACTUALMENTE EL CINE INDIE NORTEAMERICANO A PARTIR DE LAS PROPUESTAS QUE OFRECE FILMIN.



We Go Way Back (Lynn Shelton)

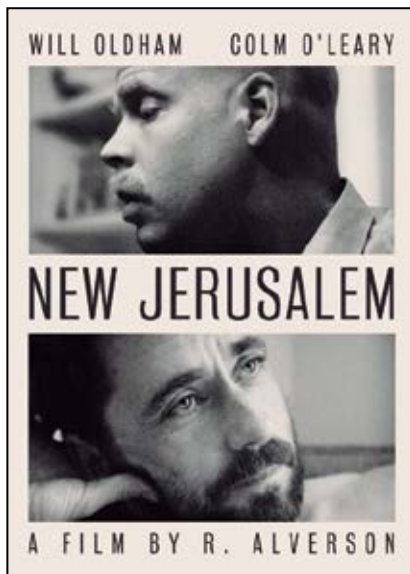
CAMINOS DEL CINE INDEPENDIENTE NORTEAMERICANO

EULÀLIA IGLESIAS

El pasado verano, Lynn Shelton comentaba en una entrevista en *Indiewire* que hoy en día le hubiera resultado imposible llevar a cabo *Humpday* (2009), la película que le otorgó proyección internacional hace apenas diez años, rodada en tiempo récord y con un presupuesto ínfimo. *Humpday* se movió por los grandes fes-

tivales, se estrenó en salas y resultó rentable económicamente. En el escenario actual, quizá se pueda levantar un film en unas condiciones similares, pero resultaría mucho más difícil que circulara de la misma manera y gozara de una repercusión crítica y económica similar.

Hollywood sigue legitimando cierto modelo de película más allá del *blockbuster* a través, por ejemplo, de los pre-



mios de su Academia. Pero en el panorama actual, en el que la industria se enfrenta a un escenario incierto y mutante, el cine independiente parece ser una de las primeras bajas. La mayoría de los estudios han cerrado o reducido sus divisiones dedicadas al cine alternativo. Al mismo tiempo, las plataformas digitales les han tomado en parte el relevo. Los últimos trabajos de los grandes nombres del cine independiente de los años ochenta y principios de los noventa (Jim Jarmusch, los hermanos Coen, Todd Haynes, Spike Lee...) han sido posible gracias a Netflix y Amazon. Estas empresas también han fichado a autores más contemporáneos como Jeremy Saulnier, Joe Swanberg o los hermanos Safdie. El cine independiente sigue produciéndose y, en la mayoría de los casos, estrenándose sobre todo en festivales (en Barcelona existe incluso un certamen, la Americana, dedicado en exclusiva a rescatar este tipo de títulos). Su paso por las salas de versión original, donde había protagonizado las programaciones hasta bien entrado este siglo, resulta, sin embargo, cada vez más extraño.

La trayectoria de Lynn Shelton, tristemente fallecida este mes de mayo, ejemplifica el destino de tantos cineas-

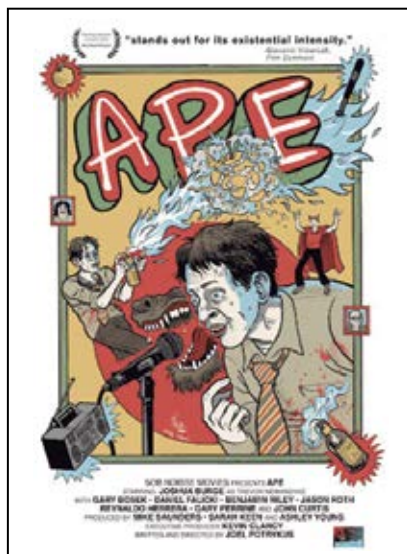
tas que intentan trabajar en esta tercera vía. La directora combinó la dirección de películas con una mayor envergadura económica que *Humpday* (pero no mejor repercusión) con la realización de series televisivas como *Glee*. Filmin ha estrenado ahora su ópera prima *We Go Way Back* (2006), junto a otras primeras películas de autores ya con cierta trayectoria del cine *indie* y títulos recientes que permanecían inéditos. Lo que permite comprobar cómo Sheldon ya exploraba en sus filmes cuestiones que se han convertido en habituales en las series creadas por mujeres, desde la experiencia femenina en el mundo del espectáculo a los límites y tabúes de la masculinidad tradicional.

Porque las series han recogido en buena parte el testigo del cine *indie* en muchos aspectos temáticos, formales y genéricos. Podemos rastrear la herencia del *mumblecore* y de la nueva comedia norteamericana en series como *Easy, Love, Togetherness* o *Girls*, que involucran a nombres de referencia de esos movimientos como Joe Swanberg, Judd Apatow o los hermanos Duplass. Si seguimos el hilo de un cine *indie* de raíces más contraculturales, que engloba desde la comedia fumeta a la expresión de las subculturas juveniles, hablaríamos de series más alternativas

como la poco reivindicada y espléndida *High Maintenance*, *Broad City*, o la reciente *Betty* [Crítica en pág. XX], variante serial por parte de su autora, Crystal Moselle, de otro título reciente, *Skate Kitchen*, un film que entronca con la tradición del cine juvenil *skater*, pero en este caso desde la perspectiva femenina. Un título que resulta paradigmático de la distribución actual de este tipo de películas que mantienen su espíritu de resistencia o alternativa al *mainstream*: tras pasar, con un poco de suerte, por algún festival cercano, acaban aterrizando en alguna plataforma (en este caso Filmin y HBO tras Movistar+) sin pararse antes en las salas de cine. Esto, en los casos más afortunados.

Para bien o para mal, hasta el momento el paso por festivales y el estreno en salas han marcado los tiempos a la hora de escribir sobre las películas y de intentar entenderlas también en contextos determinados. Desde el *mumblecore* (cuyos títulos de referencia en su mayoría tampoco llegaron a estrenarse comercialmente), no hemos asistido a algo parecido a un movimiento o corriente dentro del cine *indie*, excepto quizá en sus hibridaciones genéricas con el terror, lo que acrecienta cierta idea de segregación. Y sin embargo, los títulos recientes que nos llegan vía festivales y plataformas alternativas, así como la recuperación de películas inéditas de hace pocos años, ponen de manifiesto la pervivencia de este espíritu independiente en el cine estadounidense que también se mantiene al margen de este nuevo *mainstream* que está configurando Netflix y buena parte de las series.

Descubierto en el Festival de Locarno, un certamen que puede presumir de muy buen ojo en su selección de títulos *indies*, Joel Potrykus es el heredero más radical del cine *slacker*, su hijo punk frente a la estirpe más amable que podría representar el *mumblecore*. El cine *slacker* apuesta por la inacción y la falta de objetivos, y ahí radica su actitud resistente frente a un audio- ➔



Historia(s) del cine

visual hegemónico sobrecargado de impulsos que hipertrofia la narración. Filmin recupera la ópera prima de Potrykus, *Ape* (2012), primera parte de la trilogía protagonizada por el imprescindible Joshua Burge que cierran *Buzzard* (2014) y *Relaxer* (2018). Burge encarna en estos filmes a diferentes variantes de tipos nihilistas cuya vocación antisistema no se apoya en militancia alguna, pues solo se entregan a un estilo de vida apático que encuentra su satisfacción en el consumo de comida basura, la distracción en los videojuegos *vintage* y la escucha de música extrema. En *Ape*, el protagonista presenta estos rasgos en una nueva reencarnación –aquí despojada de *pathos*– del cómico frustrado como antihéroe. De paso, Potrykus relee desde el *low cost* algunos de los tropos románticos que configuran el aura del protagonista atormentado, desde el pacto fáustico al *doppelgänger*.

Filmin también recupera *New Jerusalem* (2011), el segundo largometraje de Rick Alverson, uno de los pocos autores que ha generado cierta literatura en publicaciones especializadas en nuestro país a pesar de permanecer también inédito en las salas de cine. Quienes descubrieran a Alverson a partir de *The Comedy* (2012) o *Entertainment* (2015), sus dos particulares visiones del humor en tiempos posmodernos, quizá se sorprendan con esta película anterior que se sitúa en el paradigma opuesto: su protagonista encarna una concepción premoderna, y por tanto despojada de conflicto, reflexión o ironía, de la práctica religiosa. Aunque deje un regusto de desencanto, la película apuesta por el entendimiento entre personajes a priori antagónicos y se inscribe en la vertiente de un cine *indie* siempre atento a los seres marginales, aquí con cierto poso



A Bread Factory (Patrick Wang)

de la estética bressoniana. En este sentido, *New Jerusalem* conecta con la más ilustre de las directoras (y directores) del cine independiente actual, Kelly Reichardt, y no solo por la presencia de Will Oldham.

Siguiendo con el ciclo *indie* de Filmin, en su ópera prima *Sun Don't Shine* (2012), Amy Seimetz continúa de forma un tanto titubeante por el camino que abrió Terrence Malick con *Malas tierras*, pero ahondando en la vertiente más física, corpórea y emocionalmente intensa de sus personajes a la fuga. El film también pone de manifiesto los límites del cine *indie* en lo que a las representaciones del cuerpo se refiere. *The Color Wheel* (2011), el segundo largo de Alex Ross Perry, otro cineasta que se ha hecho un nombre en el circuito festivalero, podría ser en parte el brillante borrador de su film siguiente, *Listen Up Philip* (2014), en su retrato certero e incómodo de cierta encarnación de profesor o intelectual como perfecto imbécil. A la película le sienta muy bien el tono y el ritmo *screwball* que marca la dinámica entre la pareja protagonista: a falta de un cine *indie* que exponga sin corsés la erótica de los cuerpos, Ross Perry acude sobre todo a los diálogos para generar la tensión sexual entre los hermanos que protagonizan la historia.

Entre los títulos inéditos más recientes que estrena Filmin, *Ham on Rye* (2019), de Tyler Taormina, revisa el ima-

ginario del cine juvenil que encuentra en el baile de graduación su punto culminante desde una estética más evanescente y una perspectiva abierta al desconcierto. *Greener Grass*, de Jocelyn DeBoer y Dawn Luebke, podría ser *Las mujeres perfectas* revisada por Yorgos Lanthimos. Sin embargo, esta recreación satírica y abierta al humor absurdo

del imaginario de las amas de casa y la familia nuclear en la América suburbial deja cierta sensación de *dejà vu*.

Y finalmente cabe reseñar la maravillosa sorpresa que supone el descubrimiento de *A Bread Factory* (2018), de Patrick Wang, una película de lo más gratificante y oportuna en torno al desmoronamiento de los entramados culturales y su función de soporte a la comunidad. Wang entronca con el legado de los grandes del cine que amaban el teatro, como John Casavettes, Ingmar Bergman y, sobre todo, Jacques Rivette (con quien comparte también la pulsión serial). Y plasma un sentido de lo colectivo como alternativa política a la tradición tan institucionalizada del (anti)héroe, que en el cine independiente ha tenido a su máximo representante en John Sayles. En el seguimiento de una pareja de mujeres veteranas que intentan mantener a flote el teatro comunitario de su pequeña ciudad, *A Bread Factory* reivindica la cultura clásica (las escenas en que se ensaya o representa *Hécuba*, de Eurípides, están entre lo mejor del film) desde un goce y una naturalidad alejadas de toda altivez. La película acentúa la importancia de la transmisión cultural, que en este caso se produce, sobre todo, desde una generación veterana a los niños y jóvenes, frente a un mundo adulto que encarna la hegemonía de entender la cultura como marca. ▲

NON MENTIRE

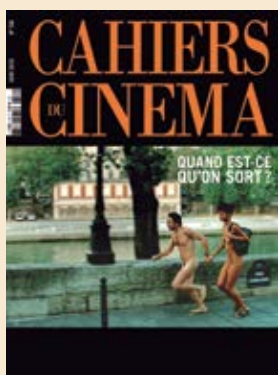
TEMPORADA 1 DISPONIBLE BAJO DEMANDA



made
in
Italy

ESTRENO 4 DE JUNIO
JUEVES 22:30

SUNDANCE TV



Cahiers du cinéma reaparece por fin este mes de junio y abre una nueva etapa con una portada que nos invita a salir y a volver al cine. Conversamos con Marcos Uzal, su nuevo director (47 años, madrileño de nacimiento), que nos cuenta aquí sus reflexiones sobre la crítica de cine y sus planes para devolver a la revista la influencia que siempre tuvo en el debate cinematográfico y que había perdido en los últimos tiempos.

ENTREVISTA

MARCOS UZAL



“EL TRABAJO DE LA CRÍTICA ES
INTENTAR ENTENDER”

CARLOS F. HEREDERO

Su llegada a la dirección de *Cahiers du cinéma* se produce en un momento difícil para la revista: una nueva empresa editorial, la dimisión del equipo de redacción anterior, etc. ¿En qué condiciones se ha producido esa transición y cómo la han vivido desde el nuevo equipo que usted ha formado? La dimisión colectiva del equipo anterior se produce, sobre todo, por su oposición al grupo que ha comprado la revista, y no por un debate que pueda situarse en el campo crítico o estético. Es más bien fruto de una posición política y de principios por su parte. Nosotros no hemos tenido ocasión de conversar con ellos ni tampoco ha existido un ➡

debate estético entre diferentes visiones de la revista. Nuestra intención ahora es hacer que el nuevo *Cahiers du cinéma* sea fruto de un trabajo colectivo, y con voces críticas diferentes, porque creemos que esa pluralidad es muy importante, y esto quizás sea una pequeña ruptura con la línea anterior. Lo que queremos es que haya una multiplicidad de puntos de vista, pero la transición no se ha hecho directamente; digamos que se ha producido una ruptura y que ahora iniciamos una nueva etapa.

¿Qué era lo que más le gustaba y lo que más echaba de menos en el *Cahiers* de estos últimos años...? Lo que siempre me ha gustado de *Cahiers* es que la crítica está en el centro de la revista, lo que me parece fundamental. Todos los meses podía leer cosas que me interesaban, aunque muchas veces encontraba también desacuerdos fuertes en cuestiones de gusto o sobre cineastas muy defendidos que me parecen sobrevalorados, o viceversa. Y encontraba igualmente posiciones que no me interesaban tanto. Lo que echaba de menos, y lo que vamos a intentar hacer ahora, es abrir la revista hacia un espectro más internacional, y también lamentaba que no hubiera una presencia mayor de cosas que para mí son también parte importante de la actualidad, casi tanto como las películas, como son los libros de cine, de los que hasta ahora se hablaba muy poco en la revista. Y lo mismo en cuanto a lo que se hace en el campo de la restauración del patrimonio filmico, o en el terreno de los DVD, que a veces permite el redescubrimiento de películas o de obras enteras de algunos cineastas, lo que en ocasiones supone un verdadero acontecimiento. Todo eso también forma parte del presente, de la actualidad y de la cinefilia. Queremos poner de manifiesto que el conjunto de la actualidad no está compuesto solo por los estrenos, sino que incluye

muchas más cosas. Intentaremos poner todo esto de relieve, atender a muchas más cosas, en definitiva.

Tras la compra de la revista por un grupo de empresarios ligados a la industria francesa y al ámbito audiovisual, algunos aficionados, lectores de la revista y también algunos sectores de la crítica se han preguntado si el nuevo equipo podrá tener una total independencia de criterio para definir y desarrollar una línea editorial propia, sin interferencias interesadas de la parte empresarial. ¿Puede contarnos cómo valora usted esta situación y en qué condiciones han aceptado hacerse cargo de la revista...? Lo primero que debe decirse es que los compradores de la revista no son solo empresarios ligados a la industria audiovisual. Han sido un total de veinte empresarios y, de ellos, solo tres o cuatro están directamente vinculados a la industria del cine. Además, ninguno de los nuevos dueños tiene más de un 12% de las acciones de la empresa. No hay ningún accionista mayoritario. Que sean veinte, y no uno solo, y que ninguno sea mayoritario, nos protege mucho. Y además tienen intereses diferentes. Hay que tener en cuenta, adicionalmente, que ninguno de los productores de cine que forman parte del accionariado tiene más de un 2%. El hecho de que estos productores hayan puesto algo de dinero no es para que la revista hable bien de sus proyectos, sino porque son conscientes de que la crítica es algo muy importante, y en realidad esencial, para la vida de las películas. Hay que saber que el anterior propietario de *Cahiers* [Richard Schlagman] quería venderla y que hacía ya más de un año que estaba en venta, por lo que había un riesgo grande de muerte y desaparición de la revista. Para los que han puesto dinero, el objetivo era salvar la publicación. Y esto no se ha dicho lo bastante. Y salvar *Cahiers* supone salvar una parte muy impor-

“Queremos que la revista no responda exclusivamente a un punto de vista francés. La crítica tiene una tradición tan importante en Francia que a veces algunos aquí tienen la impresión de que son los únicos, o el centro de todo. Esta pretensión es un gran error, y por eso queremos abrir *Cahiers* a colaboraciones de críticos de otros países”

tante de la reflexión crítica en Francia. Por otra parte, los productores implicados tampoco son Disney ni representan a ninguna *major*. Han producido películas de Arnaud Desplechin, o *Los miserables*, de Ladj Ly, que fue portada de *Cahiers*. Son productores que hacen posible un cine de autor. En la postura de los que creen que *Cahiers* ha muerto porque la han comprado algunos productores hay una visión muy maniquea, propia de quien cree que el productor de cine es alguien que está en contra de la reflexión y de la crítica. Y ambos campos no son dos mundos opuestos, no es tan simple como eso.

En relación con la pregunta anterior, ¿Podrán tener total libertad para valorar y criticar al cine francés...? Para mí era esencial sentirme completamente libre. El anterior equipo de redacción dimitió porque decían que no iban a poder ser libres. Nosotros hemos comprobado que los nuevos dueños no tienen ninguna voluntad de coartar la libertad de expresión, y tampoco ningún interés. No son tontos. Saben muy bien que si existiera la menor duda sobre la libertad de los que escriben en *Cahiers*, sobre la fuerza crítica, ➡



Los nuevos redactores jefe adjuntos de *Cahiers du cinéma*: Charlotte Garson y Fernando Ganzo

sobre el poder crítico de la publicación, la revista dejaría de existir. No hay ninguna presión en ese sentido. Hemos firmado también una carta editorial que protege nuestra independencia por completo, en la que se establece que seremos totalmente dueños de lo que se escriba en la revista. No pueden cambiar ninguna línea ni ninguna palabra. Y esto ya lo hemos comprobado al hacer nuestro primer número. Ningún representante de los propietarios nos ha preguntado nada sobre lo que pensábamos hacer con el contenido de la revista. Lo hemos hecho con una libertad total. Y por supuesto, tenemos esa misma libertad para decir lo que queramos sobre el cine francés. El director gerente de la publicación Éric Lenoir, que es el representante de los propietarios en la revista, dijo en una entrevista que la pretensión es devolver a *Cahiers* al centro del cine francés, y no al revés (poner al cine francés en el centro de *Cahiers*), como se ha malinterpretado en algunos sitios. Es decir, devolver a *Cahiers* la presencia y el papel que tradicionalmente ha jugado respecto a la manera en que se crea, se exhibe y se piensa críticamente el cine francés. Es decir, volver a ser una revista más influyente. A ninguno de nosotros nos

“La política es una manera de pensar el cine, de defender las películas no solo por su posición política, sino por su forma cinematográficamente política. Lo que no haremos nosotros será caer en posturas ideológicas que se resumen en una opinión simple y maniquea”

han dicho, en ningún momento, que quieren que el cine francés esté bien tratado en la revista. Sería absurdo.

Con su nombramiento como redactor jefe de *Cahiers du cinéma*, se produce también una renovación casi total del consejo de redacción. ¿Puede decirnos con qué criterios se ha seleccionado a los nuevos integrantes y cuál es el perfil crítico que ha buscado para ello...? Del equipo anterior siguen tres miembros del consejo de redacción, y algunos críticos. Los redactores jefes adjuntos son Fernando Ganzo y Charlotte Garson. En el nuevo consejo hay mucha gente nueva. Hemos querido que sea paritario, porque hay todavía muy pocas mujeres haciendo crítica de manera visible. Todos vienen de lugares y experiencias distintas. Algunos proceden de la universidad. En el ámbito académico hay ahora mismo en Francia un espacio bastante vivo. Y esto implica también tener un contacto mucho más directo con los estudiantes. Otros miembros del consejo tienen un perfil más periodístico. Hay una pluralidad de puntos de vista y de horizontes, lo que actualmente me parece muy necesario. Además, queremos abrir mucho la revista al extranjero, tener corresponsales de otros países y que escriban también críticos de allí, para



Curb Your Enthusiasm (Larry David)

que la revista no responda exclusivamente a un punto de vista francés. La crítica tiene una tradición tan importante en Francia que a veces algunos aquí tienen la impresión de que son los únicos, o el centro de todo. Esta pretensión es un gran error, y por eso queremos abrir la revista a colaboraciones de otros países. En este primer número de junio, por ejemplo, hay un artículo de Boris Nelepo, que es un crítico ruso que nos interesa mucho, y cada mes tendremos, por lo menos, una carta del extranjero, por decirlo así: un crítico que nos hable de una película, de un director o de un acontecimiento de su país.

¿Cómo definiría la línea editorial que se proponen desarrollar en el nuevo Cahiers? ¿Dónde quieren poner el acento, qué tipo de cine les interesa más, cuáles serán sus principales apuestas, qué prioridades se han marcado para desarrollar de ahora en adelante...?

No nos planteamos defender ningún tipo de cine en concreto. Hay muchos que nos interesan. No tenemos ningún dogmatismo al respecto. Nos interesa todo el cine realmente vivo y que sea bueno, y eso se puede encontrar en el cine experimental, en el documental o en series de televisión. En el primer número se verá ya un abanico muy amplio de propuestas, que incluye un artículo de Jean Louis Schefer sobre Tobe Hooper, por ejemplo, o una serie como *Curb Your Enthusiasm*, de Larry David [véase crítica en pág. 60], que es un fenómeno cómico que nos parece tan importante como ciertos cómicos del cine. Ese eclecticismo me parece importante. No queremos atenernos a una línea muy cerrada. Vamos a dedicar también en cada número un espacio para los cortometrajes con objeto de descubrir en ellos nuevos cineastas valiosos, o de ayudar a directores que están empezando y a nuevas propuestas que puedan surgir. Y queremos que haya espacio para creaciones más raras o



J'veux du soleil (G. Perret y F. Ruffin)

difíciles de ver, que hayamos visto en festivales, aunque no tengan todavía distribución comercial (algo que puede ser importante, por ejemplo, en las cartas del extranjero, como sucede en el artículo de Boris Nelepo al que antes aludía). Esa función de *Cahiers*, que hace existir a películas que todavía no se pueden ver en los circuitos mayoritarios, me parece irrenunciable.

¿Hasta qué punto o en qué medida el parti pris ideológico y político estará presente en el nuevo Cahiers? ¿Puede hablarse de algún tipo de perfil o de compromiso político en la línea editorial que quieren desarrollar?

En la polémica que surgió con el equipo anterior, ellos decían que como la revista la habían comprado un grupo de empresarios, ya no iban a poder hacer la revista política que querían hacer. Pero las cosas son bas-

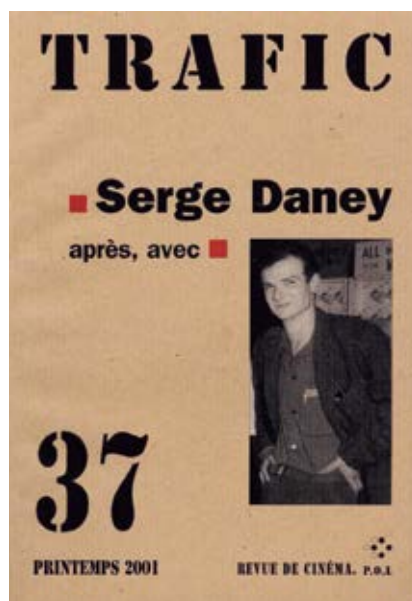
tante más complejas y no tan simples o maniqueas. Los que han comprado *Cahiers* saben muy bien que sus lectores actuales son mayoritariamente de izquierdas y tienen una cierta conciencia política. Lo que yo reprocharía en la práctica del equipo anterior es que escribieran desde una posición estrictamente ideológica a modo de opinión, y a veces equivocándose, además, como en el caso de su toma de postura en el asunto de los chalecos amarillos, lo que les llevó a considerar una gran película un film como *J'veux du soleil* (Gilles Perret y François Ruffin, 2019), que me parece muy floja. Para mí la política en *Cahiers* no debe ser solo una postura meramente ideológica, tiene que estar vinculada al cine. Hay que ser fiel a la idea de Godard de que no se trata de hacer películas políticas, sino de hacerlas políticamente. Para mí la política es también una manera de pensar el cine, y es una manera de defender determinadas obras no solo por la posición política que defiendan, sino por su forma cinematográficamente política. Por tanto, no hay ninguna razón para abandonar la cuestión política en la revista, porque la política ha estado desde siempre íntimamente ligada al cine, pero lo que tampoco haremos será caer en posturas ideológicas que se resumen en una opinión simple y maniquea. ➡

Su trayectoria en el campo de la crítica especializada ha pasado por publicaciones como *Cinéma*, *Vertigo* y *Trafic*. ¿En qué medida o hasta qué punto la orientación y la línea editorial del nuevo *Cahiers* podrá alimentarse de esa experiencia y de la filosofía crítica de aquellas revistas? Todas estas revistas son, en cierta manera, publicaciones de la misma familia que *Cahiers*. *Trafic* es hija de Serge Daney. Pero sí tengo claro que *Cahiers* no debe convertirse en una especie de *Trafic* mensual. Lo que se espera de ella es otra dimensión, aunque inevitablemente algunas cosas dialogarán con sus páginas. En este número de junio, por ejemplo, tenemos un texto de Jean-Louis Schefer, que es una personalidad muy importante para *Trafic*.

¿Hay actualmente algunas revistas especializadas (en Francia o en otros países) que puedan ser referencias importantes para ustedes...? ¿Cuáles serían, hoy en día, esas revistas y qué es lo que más les puede unir a ustedes con la orientación o con el modelo de esas publicaciones? Hay muchas revistas que me interesan. Me gusta mucho *Film Comment*, en Estados Unidos. También me interesa *La furia humana*, o algunas publicaciones de Argentina, donde ahora se hacen cosas muy buenas, como *La vida útil*, una revista de jóvenes críticos que han hecho dos o tres números excelentes, y otra hecha por cineastas argentinos que se llama *Revista de cine*. En España, me siento muy cercano a la revista *Lumière*, de la cual proviene Fernando Ganzo.

Usted viene también de ejercer la crítica en el diario *Libération*. ¿En qué medida el componente informativo y periodístico estará presente en el nuevo *Cahiers* y qué función cree que puede jugar dentro de la revista...? La perspectiva periodística siempre ha sido importante en *Cahiers*, por-

“Yo nunca diría ‘el cine es esto’ o ‘el cine no es esto’. No me gusta ser dogmático. El cine es lo que inventa a su manera cada película y cada director. Los que me interesan son los creadores que inventan algo o que hacen cosas sinceras y personales, más que aquello que entra en la idea preconcebida que yo pueda tener del cine, bien sea estética o moral”

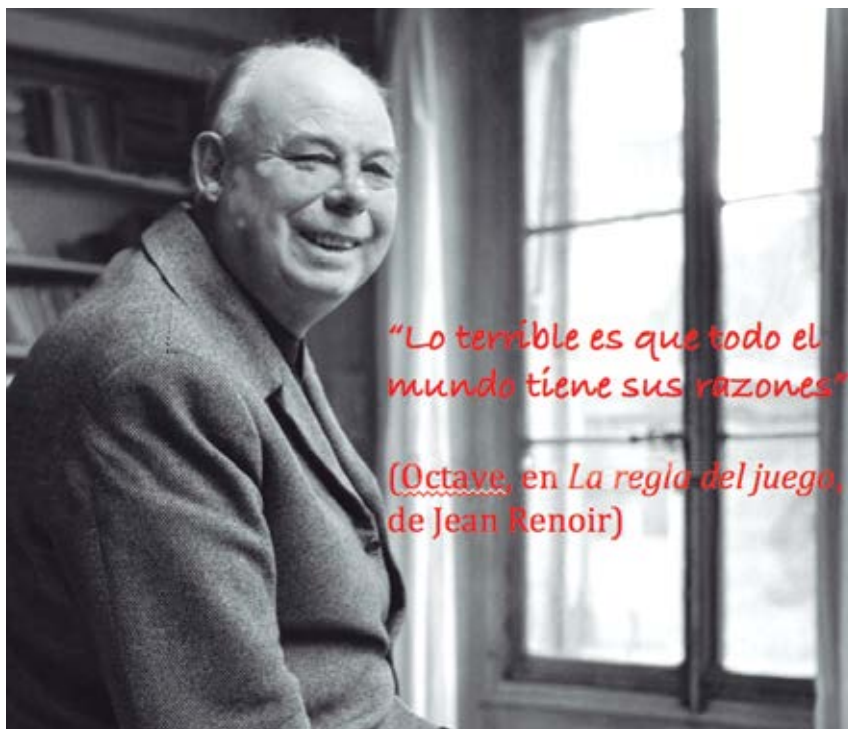


que el periodismo no es contradictorio con la crítica. Si hablas de un tema que tenga algo que ver con la economía del cine, no te puedes conformar con una posición ideológica preconcebida, porque eso es muy limitado. Tienes que investigar, buscar fuentes, contrastar y explicar las cosas. Eso es hacer periodismo, y es algo esencial.

Hay mucho periodismo en el primer número que hemos hecho, porque las consecuencias de la COVID-19 sobre la industria del cine francés hacían casi obligatorio que intentáramos ofrecer un estado de la cuestión y una cierta reflexión sobre lo que esto está representando para la economía del cine galo e incluso para las experiencias de los espectadores, sobre el desarrollo de las plataformas, y sobre todo lo que ha provocado el confinamiento, la anulación de Cannes, etc.

Usted ha trabajado y tiene igualmente una larga experiencia como programador en el Musée d'Orsay. ¿Qué vínculos y qué relación cree que existe entre la crítica y la programación cinematográfica...? Para mí la crítica y la programación son tareas muy cercanas. Escribir sobre cine es también enseñar y difundir las películas. Buscar y mostrar el cine que es desconocido o difícil de ver es para mí algo que tiene una relación íntima con el gesto crítico. Si alguien escoge una película para mostrarla es porque le parece valiosa, y el hecho de escribir sobre ella forma parte del mismo gesto generoso.

En relación con la pregunta anterior, en esta nueva etapa de *Cahiers du cinéma*, ¿se plantean desarrollar algún tipo de actividad o de programación propia, en solitario o en colaboración con otras entidades...? Queremos hacer de nuevo la 'Semana de *Cahiers du cinéma*', que se hacía mucho en los años sesenta hasta los ochenta, y donde se proyectaban películas que no se habían estrenado. Incluso algún día quizás hagamos un 'Festival *Cahiers du cinéma*', de manera que no tenemos ningún problema en vincular la crítica y la programación, dos tareas que para nosotros tienen una relación muy estrecha. De hecho, algunos integrantes del nuevo consejo de redacción trabajan también para festivales, pero lógicamente alguien que programa un



pensar que esta concepción del cine impregna también la suya propia como crítico? Lo que me gusta en esa idea de Rohmer está muy ligado a lo que él decía sobre Jean Renoir. Ese concepto de la ‘flexibilidad moral’ puede parecer muy dudoso, pero no en el sentido en que lo decía Rohmer y lo entendía Renoir; es decir, que la moral no es algo que sirva para colocar a cada personaje o a cada película dentro de una casilla. Esa postura rohmeriana implica estar abierto a lo que te propone el otro, no ser dogmático, y esa actitud me parece esencial. Por ejemplo, yo nunca diría ‘el cine es esto’ o ‘el cine no es esto’. El cine es lo que inventa a su manera cada película y cada director. Los que me interesan son los creadores que inventan algo o que hacen cosas sinceras y personales, mas que aquello que entra en la idea preconcebida que yo pueda tener del cine, bien sea estética o moral. Esa flexibilidad rohmeriana y renoiriana me parece muy importante para un crítico. De hecho, en mi editorial del primer número cito la famosa divisa de Renoir en *La regla del juego*, cuando Octave, su personaje, dice: “*Lo terrible es que todo el mundo tiene sus razones*”. Y sí, es terrible, pero también es algo real. Por eso, para mí, el trabajo del crítico es, ante todo, intentar entender lo que ha querido hacer o decir el otro, antes de criticarlo. Nunca me han gustado las críticas que dan lecciones. Nuestro trabajo es, primero, entender lo que propone la película, cómo es, de dónde viene, cómo está concebida, y después criticarlo. Y nada de esto impide tener una posición crítica fuerte, pero ese esfuerzo de entender es lo mínimo que tenemos que hacer, esa flexibilidad intelectual que nos permita entender lo que quiere hacer el director.

Y segundo, ¿qué función cree que debe jugar la crítica de cine en el ecosistema cultural contemporáneo? ¿Cuáles son los desafíos a los que ➡

festival no puede escribir sobre ese certamen, es así de sencillo.

¿Tienen ustedes intención de recuperar en esta nueva etapa la actividad editorial para publicar libros de cine, en Les Éditions de l’Etoile...? ¿Tienen algunos planes al respecto...? Sí, existe de forma muy clara el proyecto de volver a publicar libros. Queremos empezar con algunas reediciones de libros que ahora están agotados, antes de publicar nuevos trabajos. Quizá empezaremos con libros de o sobre Éric Rohmer, puesto que este año es el centenario de su nacimiento.

Nos interesa mucho su reflexión sobre el estado actual de la crítica cinematográfica. Al menos en dos aspectos; primero, en lo que atañe a su propia y personal concepción de la profesión. ¿Qué es la crítica de cine para usted...?, cómo actividad intelectual y también como trabajo profesional... Hay muchas manifestaciones

de la crítica. Existe la crítica oficial, la que se limita a dar una opinión meramente prescriptora, que no me interesa demasiado. Pero existe también una crítica reflexiva que está realmente muy viva, con gente muy joven que escribe en revistas, pero también en Internet. En Francia me interesa mucho lo que escriben algunos críticos de *Débordements*. Y dos de ellos escribirán también en *Cahiers* desde este primer número. Me interesa la crítica que sirve para abrir caminos, para descubrir y dar a conocer cosas desconocidas, lo que implica no conformarse únicamente con la actualidad oficial de las grandes pantallas.

En un texto suyo sobre Éric Rohmer (en *Libération*) decía que este cineasta, en sus textos críticos, rechazaba “el profesionalismo estéril y la falsa insolencia” y decía usted que “su gusto por la ligereza clásica, la flexibilidad moral y las formas abiertas anunciaban su cine posterior”. ¿Podríamos

se enfrenta hoy –en el universo digital y en el mundo de las redes sociales– la crítica de cine que se puede ejercer desde una revista que se publica en papel? Confieso que las redes sociales no me interesan, aunque esto no es lo que piensan algunos compañeros del consejo de redacción. Pero sí creo que en Internet se publican cosas muy valiosas. Hay muchos jóvenes que empiezan a escribir ahí o que crean revistas *on line*. Esa libertad es importante y muy aprovechable. La otra vertiente de esto, claro, es que no todo el que escribe en Internet tiene un discurso interesante, ni mucho menos. Lo que se produce entonces es lo que decía François Truffaut, aquello de que todo el mundo tiene dos profesiones: la suya y la de crítico de cine. ¡Y entonces resulta que hay casi tanta gente que escribe sobre cine como personas que leen crítica de cine! Una revista en papel tiene un ritmo diferente y exige otro tipo de escritura. Es otra manera de trabajar los textos y también la relación entre el texto y la imagen.

En el presente número de *Caimán Cuadernos de Cine* publicamos un pequeño dossier sobre la coyuntura actual, en estos meses y en el próximo otoño, a la que se enfrentan los festivales de cine, debido a las restricciones obligadas por la pandemia de la COVID-19. Recientemente, Thierry

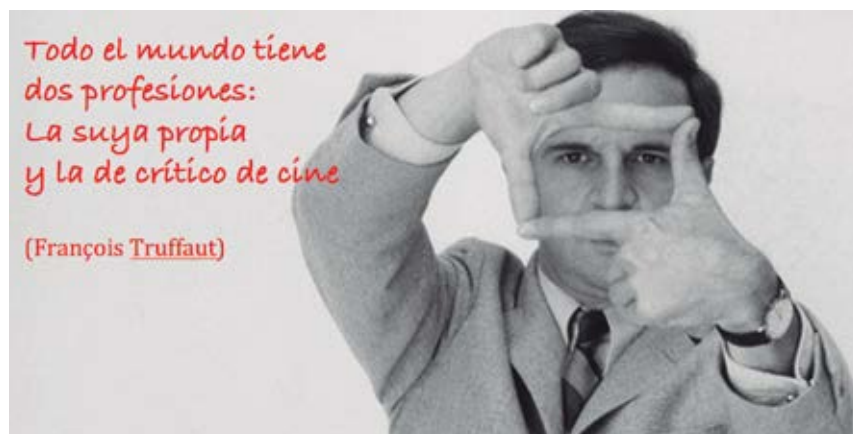


“El trabajo del crítico es, ante todo, intentar entender lo que ha querido hacer o decir el otro, antes de criticarlo. No me gustan las críticas que dan lecciones. Nuestro trabajo es, primero, entender lo que propone la película, cómo es, de dónde viene, cómo está concebida, y después criticarlo”

Frémaux (director de Cannes) ha dicho que un festival de cine *on line* no es un festival. Casi al mismo tiempo, un pequeño y valioso festival español de

cine de autor (el D'A, de Barcelona) se ha celebrado exclusivamente *on line* y ha tenido más de 215.000 espectadores, una cifra inimaginable para ese certamen en su versión presencial. Nos gustaría conocer su reflexión sobre esta coyuntura que viven ahora mismo muchos festivales y si usted piensa, como algunos, que se ha abierto una puerta nueva para el futuro de los festivales. Habrá pequeños festivales *on line*, desde luego, pero a la vez creo que se producirán algunos problemas legales con esto, en todo lo relacionado con los derechos de las películas, y eso puede tener influencia sobre la propia selección de los títulos que se programan en ellos. Y después están los grandes festivales, como Cannes, Berlín o Venecia, pero también San Sebastián o Locarno, que son lugares de encuentro entre profesionales, creadores y también críticos, en las salas y en el mercado, con su dosis de *glamour*, etc. Este tipo de festivales pierden gran parte de su sentido si no existe esa dimensión presencial, de intercambio físico y material, así que no les veo un gran futuro a los festivales *on line*: una opción que solo puede ser una solución interesante para certámenes pequeños.

En relación con la pregunta anterior, ¿tienen algunos planes concretos para reactivar la página web de *Cahiers*? ¿Se plantean tener algún tipo de presencia en las redes sociales? Sí, vamos a reactivar la página web. Para nosotros, lo importante no es que sea una versión *on line* de lo que publicamos, sino un suplemento. La idea es que podamos ofrecer en la web elementos que no podamos tener en la revista. Por ejemplo, poner a disposición muchos archivos de *Cahiers*, poder intervenir en directo desde los festivales, poner vídeos, *podcasts*, etc. ▲



Entrevista realizada por e-mail, Madrid-París, entre el 22 y el 28 de mayo, 2020.

MES DEL LIBRO



Durante todo el mes de junio te ofrecemos una programación especial dedicada a grandes adaptaciones literarias llevadas al cine.



8madrid TV
nuestrocine

Consulta toda la programación en 8madrid.tv



Filmotecas *on line*

ARQUEOLOGÍA Y VANGUARDIA

JAIME PENA

Que toda crisis acarrea una serie de oportunidades es uno de esos tópicos que en ciertas ocasiones hasta acaba por ser cierto. La emergencia sanitaria y el confinamiento de la población, con el consiguiente cierre de las salas de cine, pero también de las proyecciones regulares de las filmotecas, han propiciado un nuevo modelo de programación por parte de estas últimas, si no inédito, al menos poco explorado hasta el momento. Buena parte de las grandes filmotecas han lanzado propuestas *on line* más o menos ambiciosas, inevitablemente condicionadas por la disponibilidad de derechos de difusión. Esta restricción ha acabado por constituir su mayor acicate: lejos de recurrir al consabido canon, las filmotecas han desempolvado restauraciones más o menos recientes y, sobre todo, infinidad de rarezas, de esas que también conforman la Historia del Cine.

Por supuesto, nada de esto debe de reemplazar las proyecciones en sala (menos aún en una filmoteca), pero sin duda estamos ante una oportunidad única de proponer una programación más complementaria que alternativa, un canal permanente de alcance global. Que la pandemia nos haya traído una iniciativa tan ecléctica como Henri, de la Cinémathèque française (y con copias de tanta calidad) es un regalo del que va a costar desprendernos. Este pequeño dossier propone una serie de recomendaciones personales entresacadas de las iniciativas de Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, Cinemateca Portuguesa y la mítica institución parisina. ▲





Rescate de un valioso testimonio

ANDREA MORÁN

A raíz de sus primeras proyecciones públicas, a finales de los años cincuenta, *El andamio* (1958) fue despreciada por algunos como cine *amateur* y por otros como una película demasiado profesional. Finalmente, tras décadas de olvido, fue rescatada de esa tierra de nadie cuando el CGAI y Filmoteca Española emprendieron su restauración. El pasado mes, la cinta formó parte del programa #DoréEnCasa junto a *50 años en el andamio*, documental de Ángel Rueda que investiga la realización del film y reúne a varios miembros del equipo.

Este medimetro rodado en 16 mm por Rogelio Amigo y producido por los hermanos Docampo es considerado como una piedra angular del cine coruñés, un valioso testimonio de la época gracias a algunas de sus imágenes documentales, pero también la constatación de cómo la influencia del neorrealismo o algunos tintes del cine negro podían articularse en una historia que nos habla sobre la precariedad de la clase obrera tras la Guerra Civil. Y esa es una de las claves, la existencia de una historia, un arco narrativo que el director va desarrollando al tiempo que parece poner a prueba sus aprendizajes sobre el lenguaje cinematográfico, tanteando el uso expresivo de los planos detalle, o experimentando con el montaje picado, a la Eisenstein, y la composición de los encuadres. Lo verdaderamente interesante es que no se trata de un trabajo al margen, una *rara avis* difícil de catalogar, sino que entronca perfectamente con lo que estaban filmando contemporáneos de Amigo como Juan Antonio Bardem, José Antonio Nieves Conde o Rafael Gil. El hecho de que la película se situara fuera del circuito industrial le sirvió quizás para mantenerse a salvo de la censura. Solo así se entiende que su vocación política y social quedara intacta, y que sus críticas a las condiciones de los trabajadores y a ese desarrollismo descontrolado de los años sesenta pudieran sobrevivir. No lo hizo así el plano final, que en el documental de Rueda se recuerda como “una paletada ideológica”, una que literalmente el propio Amigo lanza contra la cámara y que parece restaurar por completo el sentido de su film. ▲



LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

LA CINÉMATHEQUE
FRANÇAISE

HENRI

Henri, l'Albatros, Le Brasier

JEAN-MICHEL FRODON

La Cinémathèque française ha creado una sala *on line*, de acceso gratuito, bautizada HENRI, nombre del fundador de la venerable institución, como “una manera de recordar que si las grandes películas de la historia del cine pueden verse hoy en el ordenador y en VOD es porque Langlois y algunos otros comenzaron por salvarlas del contenedor, antes de programarlas, incansablemente, sin preocuparse de las modas ni del paso del tiempo”. En ella podemos encontrar, por ejemplo, el último cortometraje de Jean-Marie Straub, programas dedicados a Raúl Ruiz y Otavio Iosseliani o una rareza de Jean-Claude Biette. Pero el cine mudo se halla singularmente puesto en valor dentro de HENRI, sobre todo con un sublime florilegio de películas de Jean Epstein, pero también con un conjunto consagrado a esa excepcional aventura que fueron los Films Albatros.

Creada en 1922, esta sociedad está principalmente marcada por dos rusos blancos, el productor Alexandre Kamenka y el realizador y actor Ivan Mosjoukine. Albatros agrupó a numerosos talentos, directores y actores, pero también a profesionales de la decoración, el vestuario y la cámara, que contribuyeron a la modernidad plástica del cine francés. En los estudios de Montreuil, cerca de París (los antiguos estudios de Méliès), donde se instaló Albatros, encontramos, junto a numerosos rusos emigrantes, muchos de los grandes nombres del cine galo de la época, entre ellos Marcel L'Herbier, René Clair, Jacques Feyder o Jean Epstein.

Ejemplo de esa vitalidad creativa es el largometraje de y con Mosjoukine, *Le Brasier ardent* (1923), correalizado por Alexandre Volkoff: relato fantástico, melodrama disfrazado de historia de detectives, que muestra una invención formal y una libertad de registros excepcionales. La imaginería desatada, el esplendor de los planos, la finura del montaje y la modernidad del relato testimonian la riqueza de la aportación de esta ‘escuela’ que transformó al cine francés. Kamenka fue también el primer donante importante de la Cinémathèque cuando esta se creó, con el depósito de los Films Albatros, otro aspecto del lugar que le corresponde en la historia del cine. ▲





Una cineasta a reivindicar

LUIS E. PARÉS

Helena Lumbreras fue durante mucho tiempo una cineasta muy citada y mitificada pero invisible. Las menciones se repetían texto tras texto, pues llenaba varios vacíos de nuestro cine, desde el cine militante al cine realizado por mujeres. Poco a poco sus películas se fueron

viendo, casi siempre de forma privada. Por ello, la iniciativa actual de la Filmoteca de Catalunya tiene un enorme valor, pues no solo permite el acceso a su obra, sino que además la presenta con copias idóneas, fruto de un importante trabajo de recuperación. La primera película de Lumbreras, *Spagna '68* (1968), producida en Italia, es un documental clásico cuyo valor radica en visibilizar lo que no se podía ver, desde las asambleas estudiantiles a la miseria de los poblados de chabolas. A su vuelta a España realizó *El cuarto poder* (1970), donde se denunciaba la censura y la cercanía de los grandes periódicos con el poder político de la época. Con un lenguaje militante, muy expositivo, la película se abrió por primera vez a la experimentación, con una banda sonora electroacústica. *El campo para el hombre* (1973) es la primera película firmada por el Colectivo de Cine de Clase, formado por la cineasta junto a Mariano Lisa. La película muestra la contradicción del franquismo, que enaltecía el mundo rural al mismo tiempo que le daba la espalda.

La película mas importante de Lumbreras quizás sea *O todos o ninguno* (1976), donde narra la huelga de la siderúrgica LAFORSA, con dispositivos nuevos que ampliaban la militancia a la reflexión sobre la forma cinematográfica. La secuencia en la que un trabajador comenta las filmaciones en 8 mm que él ha llevado a cabo, o la presencia de los directores al principio del relato diciendo “*Esta es la película de un colectivo*” mostraban claramente otros caminos transitados después por Joaquín Jordà, por ejemplo. Su última película, *A la vuelta del grito* (1977), tenía una estructura más clásica, pero en ella aparecía la colaboración del colectivo gráfico El Cubri, lo que mostraba la voluntad de trabajar con otros grupos y con otras disciplinas. Vista en conjunto, la obra de Helena Lumbreras nos permite, además, percibir una historia alternativa del cine español y lamentar el corto camino que siempre tuvo en nuestro país el cine más politizado. ▲



CINEMATECA PORTUGUESA

Después de abril

MARTIN PAWLEY

La principal apuesta de la Cinemateca Portuguesa durante el estado de alarma fue la difusión *on line* del cine que nació después de la Revolución de los Claveles. Cooperativas como Cinequipa o Cinequanon documentaron desde el primer momento el tiempo nuevo con vigor militante y voluntad de intervención. El sindicato de los trabajadores de cine y televisión promovió la filmación de la histórica manifestación del 1 de mayo de 1974, primera después del 25 de abril, y firmó de forma colectiva *As Armas e o Povo*, en la que participó el brasileño Glauber Rocha como muestra de solidaridad internacional. La reforma agraria y la ocupación de tierras son el asunto central de *Terra de Pão*, *Terra de Luta* (José Nascimento, 1977) y *A Lei da Terra* (Grupo Zero, 1977), así como *Colônia e Vilões* (Leonel Brito, 1977), que analiza la secular explotación campesina en Madeira a través del ‘contrato de colonia’, equivalente a los foros en España. *O Outro Teatro* (A. de Macedo y M. Moura, 1977) retrata la lucha por la supervivencia de las compañías de teatro independiente que renovaron la escena cultural. Fascinante es el caso de José Diogo, que asesinó a su antiguo patrón, un autoritario y cruel latifundista del Alentejo. Su encierro preventivo desencadenó un gran movimiento de solidaridad y atención mediática que derivó en un juicio tumultuoso y en una simbólica absolución por parte de un ‘tribunal popular’, historia relatada en *Liberdade para José Diogo* (Luís Galvão Teles, 1976) con inequívoca simpatía ideológica.

Especial interés presenta la serie ‘Jornal Cinematográfico Nacional’, producida por el Instituto de Cinema Português entre 1975 y 1977 para su exhibición en salas como complemento a las sesiones y poco o nada vista desde entonces. Junto a los obligados acontecimientos políticos, los noticiarios dan cuenta de la autogestión de una fábrica de yogures, exponen la contaminación química del río Alviela o defienden el consumo de productos ‘kilómetro cero’, cuestiones que, cuarenta años después, no parecen haber perdido vigencia. ▲





CON A DE ANIMACIÓN

Revista semestral del
Grupo Animación UPV

EISSN (online) 2173-3511

ISSN (print) 2173-6049

Nº 10

MARZO 2020



ANIMACIÓN
Y DIBUJO

El D'A ha sido el primer festival presencial en nuestro país que decide celebrar una edición íntegramente *on line* (a través de la plataforma Filmin) como medida de adaptación a los acontecimientos. La edición de 2020 ha batido récords de audiencia nunca vistos en un evento de este tipo.

EN EL LODAZAL DEL SER HUMANO

IGNASI FRANCH



Un blanco, blanco día (Hlynur Palmason), premio Talents a la mejor película

La celebración virtual del D'A Film Festival, cuya programación ha estado disponible a través de la plataforma Filmin, ha servido para recuperar el contacto con algunos productos destacados de las últimas cosechas cinematográficas. La sección reservada a directores estrella se presentó en formato cuantitativamente reducido, pero reunió obras de Arnaud Desplechin, Werner Herzog, Kiyoshi Kurosawa o una Jessica Hausner que fue homenajeada con una retrospectiva y con la difusión de su última obra, *Little Joe*, una fría hibridación de drama familiar y pesadilla de ciencia ficción. Fuera de esta categoría, una nueva copia digital de la monumental *Sátántangó*, de Béla Tarr, redondeó la nómina de grandes nombres.

La sección competitiva, formada por primeros y segundos largometrajes de nuevas autorías, lució sólida y sin eslabones clamorosamente débiles. Si cada año aparecen al menos una o dos joyas de gran nivel, quien firma estas líneas destacaría *Dwelling in The Fuchun Mountains*. El debut del joven realizador Gu Xiaogang es un retablo de relaciones familiares y cambios sociales en la China contemporánea, coronado por empleos interesantes del tiempo narrativo, delicadas naturalezas muertas fílmicas y planos secuencia tan audaces como diáfanos.

En los corrillos virtuales del festival también dio que hablar *Abou Leila* (Amin Sidi-Boumédiène) un *thriller* argelino protagonizado por dos policías a la búsqueda de un terrorista. Uno de los agentes, traumatizado por un tiroteo, sufre delirios perturbadores que dinamizan el visionado de una obra pausada. Estos artificios desasosegantes tienen alcance simbólico (sobre el enloquecimiento colectivo de un país en su década negra) y dramático: a diferencia de tantas historias de vio-

lencias sin secuelas, Sidi-Boumédiène nos recuerda mediante prestidigitaciones lynchianas que enfrentarse a una situación de vida o muerte tiene consecuencias psicológicas. *Atlantis*, de Valentyn Vasyanovych (productor de *The Tribe*), también trataba de las heridas mentales y de todo tipo que deja la violencia generalizada: mediante planos extendidos ubicados en una Ucrania devastada por una pírrica victoria militar ante Rusia, captura fragmentos de la cotidianidad de un excombatiente empapados de una futilidad que oscila entre el absurdo beckettiano y el drama hiperlacónico.

El film de Vasyanovych estaba fuera de competición, pero *Abou Leila* recibió el premio otorgado por el jurado de la crítica. Sus miembros adjudicaron una mención al documental *La Mami*, rodado en los lavabos de un cabaret mexicano convertidos en punto de

encuentro entre la veterana encargada de estos y las mujeres de compañía que danzan y beben con los clientes. Su autora, Laura Herrero, se centra en la amistad entre 'La Mami' y una nueva bailarina. Vemos gestos de compañerismo y también competitividades de diversa intensidad, vinculables con la escasez de la economía de subsistencia o simplemente con el capitalismo entendido como sistema económico y escala de valores.

Si *Abou Leila* o *Atlantis* hablaban de las cicatrices de la violencia, *Nocturnal* trató de las heridas de la sexualidad. La documentalista Nathalie Bianchieri amaga con ofrecer un *thriller* psicológico sobre un hombre adulto que se acerca inquietantemente a una adolescente. Por el camino, nos regala algunas sugerentes observaciones visuales de la costa este inglesa. El solvente resultado recibió una mención especial del jurado oficial, que otorgó el premio principal a *Un blanco, blanco día* (Hlynur Palmason), impasible retrato de la descomposición psicológica de un policía viudo cuando descubre que su esposa le había sido infiel. El premio del público fue para el juego con el material de archivo que Núria Giménez lleva a cabo en *My Mexican Bretzel*.

Un blanco, blanco día resultó significativa de una programación donde abundaron los retratos de flaquezas y mezquindades. *Algunas bestias* (Jorge Riquelme Serrano) por ejemplo, está poblada por monstruos familiares que devienen impunes gracias a la desigualdad en el acceso al capital. En comparación con esta última obra, que incluye una larga escena de abusos sexuales, *Homeward* (Nariman Aliev)

parecía un visionado ligero aunque escrutase una tóxica relación paternofamiliar. Si la materia prima narrativa de esta *road movie* de duelo y asimetrías en la fe resulta arquetípica, su evolución y su preciso dispositivo visual elevan el conjunto.

Quizá esta edición *online* del D'A no ha dado mucha tregua a los públicos que desearan evadirse de un presente desasosegante. Con todo, un par de objetos *freaks* no identificados (*La reina de los lagartos*, de Nando Martínez y Juan González o *Jesus Shows You The Way to The Highway*, de Miguel Llansó) transmitieron cierto talante lúdico. El *antithriller* gallego *As mortes* (Cristóbal Arteaga), en cambio, llegó marcado por un protagonista abismalmente huraño.



Atlantis, de Valentyn Vasyanovych

Dentro de este dominio de lo oscuro, incluso la comedia agrisadida *Violeta no coge el ascensor* (Mamen Díaz) incluyó una frase rotundamente misantrópica entre sus diálogos semiimprovisados bañados de sol: "*La gente, por naturaleza, es mala de cojones*". ▲

CASI ABANDONADOS, TODAVÍA VIVOS

Filmes como *Oleg* (Juris Kursietis) o *All For My Mother* (Malgorzata Imielska) representaron un cine social que retrata los estallidos de sufrimiento y tensión mediante formas agitadas. El letón Kursietis (*Modris*) y la polaca Imielska coincidieron en acercarnos a personajes sumidos en un cierto desamparo: *Oleg* es un migrante económico que desembarca en Bélgica y, tras una represalia laboral injusta, es captado por una red de explotación de personas; *Ola* es una chica abandonada por su madre que experimenta situaciones horribles en reformatorios y casas de acogida. También la estimulante *This is Not a Burial*,

It's a Resurrection (Lemohang Jeremiah Mosese) se centraba en un protagonista vulnerable: una anciana apegada a su tierra y los muertos que en ella descansan se enfrenta a un desarrollismo más o menos corrupto, y se niega a abandonar una localidad africana que será inundada tras la construcción de una presa. Kursetis llega a ofrecer algunos planos casi pornográficos en su acercamiento máximo al rostro de un protagonista apaleado, metafórica y literalmente. Imielska genera dudas al escenificar una violación mediante unos juegos algo embarazosos de amago de aproximación voyeurística y ocultación final. Ambos realizadores tratan de personas excluidas y marginadas, atendidas escasa o deficientemente por las instituciones. Y ambos deciden cerrar sus relatos terribles rehuyendo el tremendismo desaforado que puede resultar tan insensibilizador como la adormecedora lógica del *happy end*. En el caso de *All For My Mother*, incluso se abre puertas a una cierta sanación. Quizá porque la vida no puede ser terrible en todo momento. I. F.



This is Not a Burial, It's a Resurrection (Lemohang Jeremiah Mosese)

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

Shojo crepuscular

Asako I & II, de Ryûsuke Hamaguchi



N^{etemo sametemo}, el nombre de la novela original que adapta Ryûsuke Hamaguchi en *Asako I & II*, podría traducirse como “entre el sueño y la vigilia”. Una descripción que define muy bien las sensaciones que transmite un largometraje que es capaz de aunar el realismo costumbrista de Yasujiro Ozu (o el de contemporáneos como Hirokazu Kore-eda y Naomi Kawase) junto a un realismo mágico magnificado, que bebe a partes iguales de los códigos y la iconografía del *shojo manga* –cómic sobre amores adolescentes dirigidos a audiencias femeninas– y el melodrama sobre amores imposibles y sublimados por el recuerdo. Desde el cine de Douglas Sirk, pasando por *La edad de la inocencia*, de Martin Scorsese, y llegando a Wong Kar-wai y su díptico conformado por *Deseando amar* y *2046*, quizás la cum-

El centro de gravedad

Cuatro amigas en la treintena, cada una con sus problemas conyugales (Sakurako, Fumi), cuando no ya divorciadas (Akari) o a punto de ir a juicio para lograr la separación de su marido (Jun). Precisamente es esta última el centro de este heterogéneo grupo, la que ha cimentado su relación: en su día presentó a Sakurako y a quien iba a ser su marido. Jun es también el punto nodal de *Happy Hour*, su *deus ex machina*, hasta el punto que cuando decide huir y desaparecer de la historia ese equilibrio se rompe, afloran las dudas y las contradicciones y el grupo se disgrega. La larga secuencia del taller del artista Ukai (tan deudora de las escenas teatrales de Jacques Rivette que solo puede

concebirse desde la improvisación) ilustra este principio, el de la fragilidad de ese equilibrio, el de la organicidad de un grupo cuyos miembros se escuchan unas a otras, haciendo suyas las preocupaciones y los problemas de cada una; una empatía que el film demuestra con todos sus personajes, por marginales que resulten. *Happy Hour* [también en Filmin], con sus más de cinco horas de duración,



con sus largas secuencias (la del taller, o la de la lectura literaria, ya en el último tercio), es eso, una obra milagrosamente orgánica y fluida, transparente en su puesta en escena, en la que el trabajo con las actrices y los diálogos se impone siempre a la retórica de la cámara, probablemente como consecuencia de su método de trabajo (largos meses de ensayos y rodaje con actores no profesionales).

Ryûsuke Hamaguchi, que se dio a conocer en San Sebastián con su película de graduación, *Passion* (2008), y que se consagró en Locarno con *Happy Hour* y luego ya en Cannes con *Asako I & II*, sigue siendo un director misterioso, del que apenas conocemos la mitad de su filmografía. De lo que no hay duda es de que *Happy Hour* es una de las obras maestras incuestionables del último decenio. **JAIME PENA**

bre de ese desamor o amor perdido, congelado en el tiempo y el espacio y sostenido por el inconsciente. Porque, al igual que el personaje interpretado por Tony Leung en las dos películas anteriormente mencionadas de Kar-wai, Asako, la protagonista de la película homónima, intenta equilibrar, como también lo hace la puesta en escena, dos maneras de vivir tan antagónicas como complementarias.

En primer lugar, la vida idealizada y estilizada salida de las formas visuales y narrativas del *shojo manga* anteriormente mencionado. Un amor adolescente a partir de las convenciones del subgénero surgido de la narrativa gráfica japonesa, donde el primer e inexperto amor de juventud es representado por Ryūsuke Hamaguchi a través de una dirección que se convierte en la proyección del cúmulo de emociones sin control de la protagonista de la obra. El tiempo se paraliza para los dos

amantes, los accidentes de la vida y el día a día de una relación adolescente se reconvierten, tanto en la mente de Asako como en la puesta en escena del largometraje, en una suerte de dulce sueño, cercano en su representación a los romances magnificados e hiperestilizados de otros trabajos acerca de la pulsión de la pasión, como *Corazón salvaje* de David Lynch y la huida de los amantes en busca de su arcadia infinita. Eso si, enclaustrada en los pudorosos códigos de la novela romántica adolescente.

Pero la irrupción del fin del amor, tan abrupta como demoledora para la protagonista, transforma los códigos y las formas de la cinta, convirtiéndose en metáfora del fin del sueño, la adolescencia y la libertad. La puesta en escena y el personaje de Asako se contraen y se diluyen, fusionándose con el entorno, situando en primer plano a los nuevos protagonistas y entornos del relato. *Doppelgängers* todos

ellos de esa fatua felicidad que Asako ha dejado arrinconada en lo más profundo de su alma. Esta introspección de la protagonista es representada por Hamaguchi situándola en lo más profundo del plano, enclaustrándola entre opresivas líneas horizontales y verticales. Pero al igual que Newland Archer en la adaptación de la novela de Edith Wharton, el tercer acto de la cinta le permite recuperar la ilusión de la ficción. Y de nuevo, la cinta magnifica y estiliza sus formas. Pero por un breve espacio de tiempo. El suficiente, para que el aparente *happy ending* de su epílogo rezume en su interior el aroma de la desdicha. ▲

Asako I & II

Netemo sametemo. Japón, 2018

Dirección: Ryūsuke Hamaguchi

Intérpretes: Masahiro Higashide, Erika

Karata, Sairi Itō, Kōji Nakamoto

Estreno: 26 de junio en Filmin



VIOLETA KOVACSICS

Vida y muerte

Bacurau, de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles



Cuando al comienzo de la película Teresa regresa en coche a Bacurau, en el norte de Brasil, la cámara se posa sobre ella, sentada en el asiento del copiloto. El primer plano del rostro de la mujer, de pelo rizado y de mirada atenta ante un paisaje que seguramente hace tiempo que no contempla, invita a pensar que ella es la protagonista de *Bacurau*, la tercera película de Kleber Mendonça Filho y su primera junto a Juliano Dornelles. Sin embargo, aquí nada se desarrolla como creemos o intuimos. *Bacurau* no solo celebra la sátira como género en alza, en respuesta a estos años de mentiras políticas, populismos y extremas derechas; sino que festeja también la fábula, el placer de caminar por un relato lleno de tonos y situaciones inesperadas, pues de la misma manera que Teresa no es la protagonista porque lo es el conjunto del pueblo de Bacurau, el retrato social que determina la primera parte es solo una fase en una película que esgrime los argumentos del cine de género.





Como en el cine de Carpenter, el escenario de *Bacurau* es un espacio sitiado: una aldea del empobrecido norte brasileño incomunicada después de que se hayan cortado las carreteras que la rodean y borrado su ubicación en Google Maps, pues, total, ¿quién echará de menos esta pequeña población si de repente desaparece? Esto es lo que piensa un ambicioso político, que vende el municipio a un grupo de gringos que pretende divertirse dando caza a sus heterodoxos habitantes. En la aldea que resistía a los romanos en *Astérix*, había un bardo y un druida; también los hay en *Bacurau*, donde la población toma una suerte de alucinógeno. Hay también otros habitantes, entre ellos, la doctora alcoholizada y que mantiene una relación con otra mujer interpretada por una Sonia Braga que durante el rodaje cargaba con el duelo tras el asesinato de la activista Marielle Franco, o el bandido *queer* encarnado por Silvero Pereira. El contenido político de *Bacurau* se desparra. Está en personajes y situaciones, y en el cruce entre el imaginario del cine estadounidense de los años setenta y el paisaje brasileño.

La banda de asesinos está liderada por un alemán –como el Hans Gruber de *La jungla de cristal*– que lleva cuarenta años en Estados Unidos (“Soy más americano que tú”, dice). La película está rodada en Panavision, el crepúsculo es propio del *western* y los sintetizadores resuenan como si los inter-

pretara Carpenter; y sin embargo todo es familiar y distinto. Cuando la película comienza con la imagen del globo terráqueo y se va fijando poco a poco en un pequeño lugar cerca de Pernambuco se subvierten los códigos de algo que hemos visto antes, solo que aquí la cámara no se dirige a Nueva York o Los Ángeles, sino a un lugar distinto, por debajo de la cintura del continente americano. De la fricción entre dos imaginarios surge el discurso de *Bacurau*, una fábula en torno a la globalización capitalista.

En la película, el discurso resulta tan obvio como recargado. Quizá por esto, sus dos mejores secuencias son aquellas que se presentan más libres de ambages, y que asientan, cada una a su manera, dos tonos distintos. En la primera, el pueblo de Bacurau despide con música y pañuelos blancos a Carmelita, una de sus vecinas, en una ceremonia con música en vivo que celebra precisamente esto, la vida en vez de la defunción. Quizá una cosa no se comprenda sin la otra; y por eso en *Bacurau* la muerte es una constante: cuando un cuerpo aparece tendido en la carrete-

ra, cuando un niño es asesinado en un nocturno fuera de campo, cuando se escucha el gemido de un perro al que disparan o, al fin, cuando el baño de sangre no se produce como todos esperaban. Es aquí, en la confrontación final, donde aparece la segunda escena más reseñable. Cuando los asesinos se disponen a disfrutar de una placentera sesión de caza, el pueblo de Bacurau se presenta vacío. Todo sucede en apenas un rato, pero el *tempo* real y el silencio de la escena tensiona la violencia. Mientras se pasea por el entrañable museo del pueblo, uno de los asaltantes observa diversos objetos, pensando quizá que nunca debería haberse metido en un lugar como ese; una elucubración que se materializa cuando observa una pared vacía, en la que apenas quedan los cartelitos de los objetos que solían colgar de ahí: Colt, Winchester... Las armas ya no lucen en el museo, sino que están en las manos de los locales.

Todo discurre con precisión, y el formato ancho tiene más sentido que nunca: permite contemplar a un lado del cuadro a uno de los desconcertados estadounidenses y, al otro, una pistola que emerge de debajo de una trampilla en el suelo. *Bacurau* es *thriller*, *western* e incluso un film fantástico con un pequeño platillo volante. De hecho, es con el plano desde el dron como se escucha a los norteamericanos por primera vez, y con él la película da un nuevo vuelco. Sea cual sea su género, hay aquí una subversión de los roles, tanto cinematográficos como sociopolíticos.

El gobernante es a *Bacurau* lo que los despiadados agentes inmobiliarios eran a *Doña Clara* (2016; en Filmin), ejecutores de un sistema injusto y peligroso. Mientras, el pueblo se corresponde con el apartamento azulado junto al paseo de Recife de Clara, o al vecindario de *Sonidos del barrio* (2012; en Filmin), primer largo de ficción de Mendonça Filho. La posibilidad de pensar en *Bacurau* en clave autoral está ahí; aunque sus directores insisten en el trabajo a cuatro manos. Si Teresa no es la protagonista, quizá M. Filho tampoco sea su único autor, sino el codirector de una película que retrata una resistencia ante la imparabla neocolonización. ▲

Bacurau

Brasil, Francia, 2019

Dirección: Kleber Mendonça Filho

y Juliano Dornelles

Interpretes: Sônia Braga, Udo Kier, Bárbara Colen

Distribución: La Aventura Audiovisual

Disponible en: Movistar+, Filmin y Rakuten

ÁNGEL QUINTANA

El club de los inadaptados

The Eddy, de Jack Thorne



En torno a una serie como *The Eddy* aparecen algunas paradojas que tienen mucho que ver con el modo en que han acabado siendo formateadas muchas series actuales. Los dos primeros episodios están firmados por Damien Chazelle, y eso nos puede hacer pensar en que nos encontramos ante una prolongación de *Whiplash*. El mundo del jazz se halla en el epicentro del relato y la serie muestra el calvario de un antiguo músico que se ha convertido en empresario de un club nocturno parisino cuya existencia se encuentra amenazada después del asesinato de su socio por una banda de mafiosos. El relato está puntuado por mucha música firmada por Glen Ballard, y la banda protagonista, The Eddy House Band, está integrada por actores que también pue-

den ser reputados músicos, entre ellos la actriz polaca Joanna Kulig, protagonista de *Cold War*, de Pawel Pawlikowski. La serie es multilingüe, y junto al inglés respeta los diálogos en francés, árabe o polaco. El problema general no reside en los pequeños logros de la serie, sino en cómo teje una estructura interna en que las diferentes ramas del relato alargan de forma innecesaria varios conflictos subsidiarios mientras se alimenta un conflicto central que parece excesivamente forzado.

The Eddy se divide en ocho episodios, cada uno de los cuales tiene como protagonista a un personaje determinado. El conflicto de cada personaje focaliza una parte de la acción del capítulo mientras vamos siguiendo la trama general que debe desembocar en el episodio final,

The Eddy

EE UU, 2020

Dirección: Damien Chazelle, Houda Benyamina, Laïla Marrakchi, Alan Poul

Intérpretes: André Holland, Joanna Kulig, Leïla Bekhti, Amandla Stenberg

Disponible en Netflix

supuestamente protagonizado por toda la banda. Algunos capítulos están focalizados en personajes que juegan un papel paralelo a la historia, como la entrega centrada en la hija del propietario del club, que ha llegado de Estados Unidos para vivir con su padre pero que sufre una serie de graves problemas de adaptación. Los problemas de la hija gravitan durante toda la serie, mientras se teje una relación amorosa con un joven que trabaja en el club y una relación tensa con la figura paterna. Otros episodios, en cambio, pueden tener como protagonistas a un contrabajista con problemas por el consumo de droga o a una joven batería que sufrió abusos de su padre, al que debe cuidar en su vejez. En estos casos, los personajes solo parecen adquirir la palabra en sus correspondientes episodios, convirtiéndose en comparsas del conjunto. Mientras la trama central sobre el asesinato del antiguo socio y la extorsión por parte de una banda de mafiosos gravita apurando la posibilidad de desembocar en un callejón sin salida, la serie pierde verosimilitud.

En algunos momentos, los relatos de músicos inadaptados resultan excesivamente forzados, sobre todo cuando se confronta la relación del personaje principal con la de una comisaria de policía que lo interroga. *The Eddy* acaba siendo una serie más interesante en lo atmosférico o musical que en su dramaturgia, donde todo parece ajustarse a unas formulas ortopédicas que hemos visto aplicadas en muchísimas series. Damien Chazelle intenta imponer su marca de estilo en un largo plano secuencia anterior a los créditos del primer episodio, pero posteriormente todo se diluye. La serie avanza hacia la búsqueda de una narrativa que no sabe cómo transitar de lo dramático a lo folletinesco, del conflicto central a los conflictos paralelos. ▲



CARLOS LOSILLA

Contra la infección sentimental

Better Things (T4), After Life (T2), Larry David (T10)

Como ocurrió en el cine en su momento, también las series de televisión han acabado distinguiendo entre ‘grandes’ y ‘pequeños’ temas. Y, curiosamente, mientras los primeros se han hecho con el poder y han arramblado con todo el prestigio imaginable, como era de esperar, los segundos vegetan en el gueto de las *sitcoms* o, ahora, en las ruinas del ‘posthumor’, aquella etiqueta que hace solo unos pocos años aún servía tanto para un roto como para un descosido. Por lo menos desde *Los Soprano*, y sobre todo desde *The Wire* y *Breaking Bad*, la mayoría de las series dramáticas acumulan discursos y mensajes: sobre el Modo de Vida Capitalista, sobre las Nuevas Ideologías, sobre el Sentido del Universo... En cambio, la comedia parece dirigirse exactamente en el sentido contrario: disertar acerca de la nada, tal como se dijo ya a propósito de *Seinfeld*. Solo la tercera temporada de *Twin Peaks*, ese enigmático artefacto concebido por David Lynch, ha conseguido alcanzar ambos objetivos sin apenas esfuerzo aparente. A juzgar por las últimas temporadas de algunas de las mejores series humorísticas de los últimos tiempos, sin embargo, las cosas podrían estar cambiando.

Better Things, creada y dirigida por Pamela Adlon, muestra desde sus inicios una encomiable tendencia hacia la dispersión que le permite hablar de la vida cotidiana sin falsos realismos, a través de vibrantes *tranches de vie* apenas hilvanados por una leve trama.



Larry David (Larry David, Jeff Schaffer)

Una actriz y sus tres hijas merodean por su casa y su ciudad, se quieren locamente aunque no dejen de discutir, interactúan con algunos secundarios que aparecen y desaparecen como si se negaran a hacerse ‘entrañables’ para el espectador.

Podría tratarse de una autoficción más o menos disfrazada, en la estela de la pionera *Louie*, y no en vano el mismísimo Louis C. K. está en el origen de la serie. Pero la cuarta temporada, sin abandonar esa singular estructura, ha reforzado los temas, ha situado la pesadez de un cierto discurso por encima de la liviandad de las peripecias, ha querido ponerse seria hablando explícitamente de aquello que antes ya conseguía hacer presente sin ningún tipo de subrayados: las contradicciones entre la necesidad de amor y el orgullo de ser uno mismo, en este caso mujer, así como el impacto de esa condición en la adolescencia y en la madurez...

Lo mismo le ha ocurrido a Ricky Gervais en la segunda temporada de

Larry David (T10)

Curb Your Enthusiasm.

EE UU, 2020

Dirección: Larry David, Jeff Schaffer

Intérpretes: Larry David, Cheryl Hines,

Jeff Garlin, Saverio Guerra

Disponible en HBO



After Life. La primera ya terminó con un giro quizá demasiado visible hacia un sentimentalismo un tanto pegajoso, que casi convertía al protagonista, enfermizamente obsesionado con su mujer muerta, en otro campeón en potencia de la ‘autosuperación’, un concepto que entra en abierta contradicción con las intenciones profundas de la serie. En los nuevos episodios, esa deriva se mantiene y se refuerza. Estructurado como la crónica de un día en la vida del protagonista, cada capítulo describe la vida cotidiana de una pequeña ciudad con sensibilidad y amor por el detalle, en la gran tradición británica que empieza con las comedias Ealing. Y ello se ve enriquecido por el humor



After Life (T2)

Reino Unido, 2020

Dirección: Ricky Gervais

Intérpretes: Ricky Gervais, Tom Basden, Diane Morgan, David Bradley

Disponible en Netflix



agresivo y procaz tan propio de Gervais, que lo reparte al arbitrio de unos cuantos secundarios memorables, desde el cartero-vagabundo enamorado de una prostituta hasta la conmovedora secretaria aficionada a la astrología y enamorada en vano de su jefe. La armonía con que se describe esta humanidad bulliciosa, no obstante, se ve alterada por una cierta tendencia hacia la intriga psicológica y amorosa que, al final, termina apoderándose de la trama hasta hiperventilarla en demasía.

DEPURACIÓN EXTREMA

Ante los peligros que acechan a las series de Adlon y Gervais, aunque afortunadamente sin llegar a desactivarlas por completo, la décima temporada de *Larry David* (Curb Your Enthusiasm) recurre a una extrema depuración, a un despojamiento absoluto que parece regresar a los primeros tiempos de la comedia televisiva, a los *shows* de Lucille Ball pero también a una inesperada mezcla entre el cine de Jerry Lewis y el de Jacques Tati. A esas figuras, a esos cuerpos remite el de Larry David, su creador, que en la totalidad de las

entregas, con una extraña mezcla de desgarmo y elegancia, se ha interpretado a sí mismo, o por lo menos a un actor-director que lleva su nombre y vive en Los Ángeles, en sus inverosímiles andanzas por una ciudad-desierto muy cercana a la abstracción.

En esta última remesa, la intriga principal se reduce a su rivalidad con el dueño de una cafetería con la que pretende competir inaugurando otra justamente al lado. Pero basta eso para urdir una sucesión de encuentros y desencuentros que en ocasiones, las más osadas, terminan en un atrevido elogio del *slapstick*. Y también para crear descacharrantes *tableaux* reple-

tos de diálogos absurdos, de situaciones repetitivas y proclives al bucle que seguramente no hubieran desagradado al último Buñuel.

Pues quizá cuando el responsable de *El discreto encanto de la burguesía* hablaba de “*infección sentimental*” no solo se refería al falso romanticismo hollywoodense, sino sobre todo a ese mecanismo narrativo según el cual todo relato debe perseguir una ilusión, reorganizar un universo imperfecto. Eso creen también Adlon y Gervais. Por el contrario, *Larry David* aboga por una prudente distancia que deje espacio a una extrema libertad de movimientos, por un grado cero de la puesta en escena que expulse de sí toda tentación trascendental. ▲

Better Things (T4)

EE UU, 2020

Dirección: Pamela Adlon

Intérpretes: Pamela Adlon, Olivia Edward, Mikey Madison, Hannah Alligood

Disponible en HBO



No hay vuelta atrás

Mrs. America, de Dahvi Waller



el *rock'n'roll*. La entrada en escena del personaje de Gloria Steinem (Rose Byrne) dinamita un estereotipo recurrente a la hora de estigmatizar a las feministas: el de su supuesta falta de atractivo. Así, *Mrs. America* retrata la segunda ola también desde esa energía electrizante y contagiosa propia de un movimiento vivo, diverso y poderoso. Y repleto de fallas. La serie reparte el protagonismo de la segunda ola para recordar que aquí no hubo una líder única, pero también para dejar claras las marginaciones ligadas al racismo o a la homofobia. Como en cualquier otra lucha política, el pragmatismo de algunas (espléndidos los personajes de Bella Abzug y Betty Friedan que encarnan respectivamente Margo Martindale y Tracey Ullman) se confronta y se conjuga con el idealismo de otras (no solo Steinem, también la pionera Shirley Chisholm, a quien da vida Uzo Aduba).

El emocionante episodio final incide en un elemento clave: aunque la serie se estructure en torno a la dialéctica entre dos grupos de mujeres de ideología contrapuesta, el gran enemigo de ambas sigue siendo una supraestructura de poder patriarcal que las utiliza para seguidamente prescindir de ellas si lo considera necesario. Como buena serie política de izquierdas, en su discurso sobre el feminismo *Mrs. America* no concluye con una derrota o un triunfo concretos sino con la constatación de que la lucha siempre continúa, y a una ola le sigue otra (si dejas la puerta abierta para las continuadoras, como le recuerda Abzug a Chisholm). Que el plano final remita de forma tan explícita a un título clave del cine feminista (al que ya se había hecho un guiño en el anterior episodio) resulta igualmente toda una declaración de intenciones: desde una serie televisiva también se puede forjar un eslabón genealógico con el cine de la modernidad dirigido por mujeres. ▲

En un momento en que el mercado y el *mainstream* pretenden reducir los eslóganes feministas a significantes vacíos, resulta estimulante que una serie sobre la segunda ola en Estados Unidos resitúe la lucha por los derechos de las mujeres en uno de sus hábitats originarios: la arena política y la militancia en torno a la consecución de objetivos concretos. La ficción de la canadiense Dahvi Waller se despliega desde un original punto de partida: convierte en personaje central a la gran antagonista del movimiento, Phyllis Schlafly (Cate Blanchett), política conservadora que lideró la corriente contraria a la ERA, la Enmienda para la Igualdad de Derechos que se convirtió en el caballo de batalla de una diatriba política que puso los cimientos de las guerras culturales contemporáneas.

La apuesta de las responsables de la serie es clara: ofrecernos esa gran fic-

ción política sobre el movimiento feminista estadounidense en los años setenta que a estas alturas todavía teníamos pendiente. Y lo hace con un reparto de primera, un aprovechamiento de la estructura serial coherente con los preceptos feministas, y un enfoque del movimiento que lo muestra en toda su vibrante complejidad, errores, faltas y contradicciones incluidas.

En el primer episodio se nos presenta a Schlafly desde una perspectiva clara (y en algún momento en exceso subrayada): vemos a una mujer ambiciosa, carismática y más que capaz de moverse en la esfera política, que enarbolaba un discurso antifeminista mientras la narrativa la sitúa una y otra vez en este contexto de desigualdad que ella insiste en negar. A partir del segundo episodio, empieza

Mrs. America

EE UU, 2020

Creadora: Dahvi Waller

Intérpretes: Cate Blanchett, Rose Byrne, Margo Martindale, Tracey Ullman

Disponible en HBO

FERNANDO BERNAL

El señor de los anillos

El último baile, de Jason Hehir



Uno de los elementos diferenciales de *El último baile* respecto al estándar clásico de los documentales deportivos se encuentra en su apuesta por un modelo narrativo de profundas raíces cinematográficas. Como si fuera un puzzle con todas sus piezas desperdigadas, la serie se organiza y cobra su verdadera personalidad por la forma en la que se van estructurando los hechos que narra. Porque en el montaje se manejan cinco o seis líneas temporales por capítulo, y la ambiciosa tarea consiste entonces en intentar condensar en diez entregas de menos de una hora toda la épica que se genera alrededor de un personaje único y repleto de complejas aristas.

Toda esta información, presentada sin cronología, acaba por resumir la biografía de Michael Jordan y también la historia reciente del baloncesto a través de sus roles principales. Héroes y villanos, reyes destronados y príncipes coronados, vencedores y vencidos, traidores y cómplices... Es decir, los arquetipos clásicos de un drama shakespeareano, trasladados al tramo final del siglo XX. Mucho de lo que se cuenta ya estaba recogido en las distintas biografías del jugador, y la prensa relató los éxitos y también las partes más oscuras de su trayectoria en titulares que ocupaban todo el ancho de una página. Y en los que se podía leer sobre sus triunfos en la cancha, pero también sobre su afición al juego, su deseo de dejar el básquet para dedicarse al béisbol o sobre el asesinato de su propio padre.

El último baile

The Last Dance. EE UU, 2020

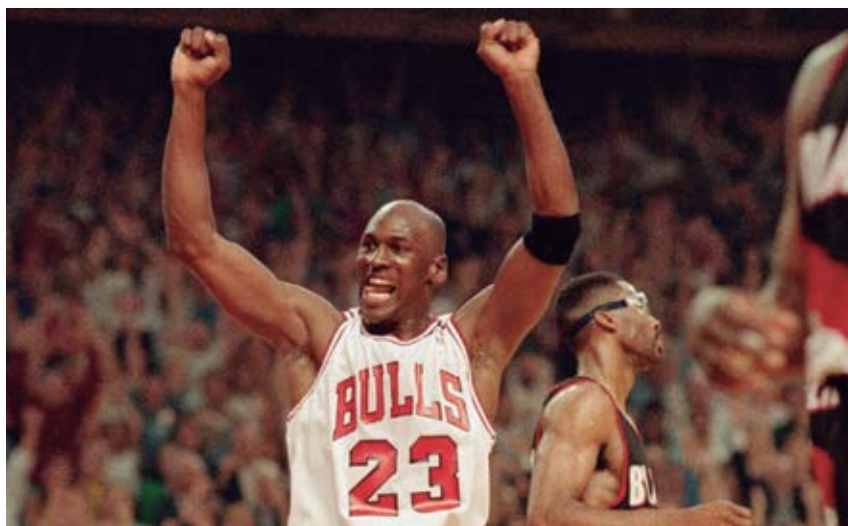
Dirección: Jason Hehir

Intervienen: Michael Jordan, Scottie Pippen, Phil Jackson

Disponible en Netflix

“Porque todo el mundo te observa cuando eres Michael Jordan”, como advierte un periodista en la serie. Sin embargo, era difícil hasta este momento encontrar el correlato de esos textos y esas afirmaciones en imágenes. Y *El último baile* cuenta con un material de archivo apabullante, porque el equipo que lo registró tuvo los mayores permisos de acceso de la liga de baloncesto de EE UU. Incluye apasionantes escenas de vestuarios y revelaciones sobre las intrigas que se desarrollan en los despachos de los directivos, imágenes que vibran por su intensidad y que se prestan a establecer un diálogo (que muchas veces se convierte en enfrentamiento) con las entrevistas realizadas en la actualidad a los protagonistas.

Durante los encuentros que concedió a Jason Hehir y a su equipo, Michael Jordan aparece en un plano que permite que la cámara se convierta en una herramienta que remarca su apabullante personalidad, algo que se apoya en la versión que él mismo da de los hechos y en su propia gestualidad. Pero también se escuchan las declaraciones de muchos de aquellos que convivieron con un ganador insaciable, tan voraz en la cancha como fuera de ella. Los que tuvieron que sufrir sus particulares métodos de motivación, entre los que no faltaban los insultos, y también se beneficiaron de su talento. Por esa capacidad de manejarse entre los tonos intermedios del personaje y por su capacidad para dar forma estructurada a un relato fragmentado en tantas piezas, esta producción trasciende el ámbito del puro deporte para convertirse en un estudio sociológico y psicológico, que va mucho más allá de la narración de la temporada 97-98. Cuando un jugador ganó su sexto anillo de la NBA con Chicago Bulls y decidió él mismo cuál iba a ser el desenlace perfecto de una historia única. ▲





Cada pez a su estanque

Jaime Natche

España, 2007

Intervienen: José M. Ródenas, Víctor Blanco Fornieles, Francisco Llorca

Estreno: 19 de junio en Filmin



El actual sistema educativo español no contempla ninguna asignatura para la formación cinematográfica, ni troncal ni optativa, en el currículum de la etapa obligatoria (ESO) del alumnado. Se conserva una materia optativa (de difícil oferta en centros escolares) para la etapa de bachillerato denominada 'Cultura audiovisual'. Sirva esta canónica y rupestre introducción para poder contextualizar la anomalía que supone el tema central sobre el que pivota el documental de Jaime Natche, *Cada pez a su estanque* (2007). La película se nutre de entrevistas a los protagonistas de uno de los proyectos pioneros en nuestro sistema educativo, desarrollado durante el siglo pasado. En 1966, en un colegio de titularidad jesuita en Alicante, un grupo de alumnos de catorce y quince años realizó una película (de la que Natche toma prestado su título), escrita, interpretada y filmada por ellos mismos, como ejercicio final de una asignatura que en aquel entonces se llamaba 'Teoría del cine'.

El dispositivo narrativo del documental consiste en auscultar, cuarenta años después, qué recuerdo o efecto sedimentó la experiencia educativa en los responsables del singular proyecto. Algo así como preguntarse: ¿Para qué sirve educar? El 'padre Orson' era el docente responsable de aquellos escolares. Dicho apodo remitía inevitablemente al director de *Ciudadano Kane* (1941), una de las películas que ocupaba su interés y análisis. Los testimonios (intercalados con fotografías del rodaje y secuencias del film original) coinciden en recordar que aquellas clases sobre cine remitían más al lenguaje (recursos empleados) de las imágenes que a la realidad temática de las cintas; lo opuesto a lo que sucede hoy en el aula, donde el cine es visto como un recurso ligado a un determinado contenido. Aunque las imágenes acusan un exceso de guionización y la estructura se perciba algo rígida, las palabras de fray Luis de León que resuenan en su inicio recuerdan que como "*decíamos ayer*", el cine continúa siendo una asignatura pendiente en nuestro diseño escolar. **JAVIER RUEDA**

Divino amor

Gabriel Mascaro

Brasil, 2019

Intérpretes: Dira Paes, Júlio Machado, Emílio de Melo, Teca Pereira

Estreno: 26 de junio

A menudo, el cine recurre a un futuro lejano para construir historias espectaculares y sorprendentes que no estén ancladas al mundo real, sin percatarse de que el encanto de la ciencia ficción no radica tanto en sus posibilidades tecnológicas como en los cambios sociales que habilita su contexto. *Divino amor* tan solo avanza diez años en el tiempo para mostrar un Brasil a punto de rebasar la línea que separa un estado laico de uno confesional.

En las discotecas se celebra el amor celestial. Existen consultorios espirituales exprés que atienden al fiel como si de un McAuto se tratara. Más que una opción, la religión parece una imposición. Por otro lado, en las entradas de las tiendas un escáner fiscaliza el estado civil y de salud de cada uno de sus clientes. Sin necesidad de ser explícito, Gabriel Mascaro insinúa el control del estado sobre el ciudadano, tanto en cuerpo como en alma. Al más puro estilo Bolsonaro. Poco más delata la distopía en la que transcurre el argumento de esta película. Si acaso, algunos aparatos que mejoran la calidad del esperma y materiales informáticos capaces de comparar instantáneamente la compatibilidad entre diferentes ADN. Y es que *Divino amor* gira en torno a la infertilidad de origen desconocido de la pareja protagonista y su vinculación a una extraña asociación religiosa que les ayuda a superar su frustración.

En base a este planteamiento, el director brasileño recurre al empleo de una iluminación difuminada, a la supresión ocasional del sonido ambiente en favor de melodías tan serenas como inquietantes y al clásico juego de espejos, para envolver a sus personajes en una atmósfera onírica e irreal. Inevitablemente, el espectador sucumbe a un ritmo sosegado que, en momentos puntuales y muy calculados, contrasta con la sordidez de algunos planos (fijos, en su mayoría) y el impacto de varias revelaciones dosificadas sabiamente por el guion.

De esta manera, en *Divino amor* los caminos del 'Señor' no solo desorientan, sino que acaban conduciendo a la condena más que a la salvación. **CARLOS FERNÁNDEZ CASTRO**





The Good Fight (T4E01)

Brooke Kennedy

EE UU, 2020

Intérpretes: Christine Baranski, Cush Jumbo, Sarah Steele

Disponible en Movistar +



Una de las mayores sorpresas deportivas del año pasado (y posiblemente de lo que llevamos de siglo) fue la victoria del púgil mexicano Andy Ruiz ante el pluscuamperfecto boxeador británico Anthony Joshua. Algo parecido a si Diane Lockhart consiguiera tumbar desde la ficción de *The Good Fight* a la administración de Donald Trump. La combativa serie de ‘los King’ (Robert y Michelle) nació como confrontación al actual presidente republicano, trasladando a sus tramas la realidad del auge del fascismo social (3x05) o el sexismo institucional (2x07), entre otros.

El arranque de su cuarta temporada es un capítulo titulado ‘La pandilla lidia con la realidad alternativa’. Diane aparece frente a una pantalla de televisión, como sucede en el piloto de la serie, o como el monitor que estalla en los títulos de crédito; la ficción como instrumento de guerrilla. Lo que ve aquí es la toma presidencial de 2017. La abogada contempla a Hillary Clinton accediendo a la presidencia. El gozo de Diane pronto colisiona con el estupor, al comprobar que su bufete y ella misma representarán a Harvey Weinstein en una demanda por acoso sexual. La pesadilla del capítulo ilustra una realidad en la que una mujer demócrata accede por primera vez a gobernar el país mientras Tarana Burke y su #MeToo resultan del todo irrelevantes, permitiendo a los agresores sexuales mantener sus privilegios. La agilidad y elegancia de sus guiones golpea al espectador como el más sofisticado de los *crochets*. “La justicia es igual a la ley multiplicada por el espíritu de los tiempos” espeta Diane a Lucca al ganar el pleito en el que defienden a Weinstein.

Aunque Brooke Kennedy conserva desde la dirección la sencillez formal de la serie, dos detalles visuales resultan interesantes: Lockhart casi siempre sola en el plano o con los personajes dándole la espalda, y ese final del capítulo en el que asoma lo onírico. En la imagen final de esa mujer sobre la lona y riéndose (de sí misma), *The Good Fight* se reafirma en su espíritu de resistencia en los tiempos convulsos que vivimos. **JAVIER RUEDA**

Homecoming (T2)

Eli Horowitz, Micah Bloomberg

EE UU, 2020

Intérpretes: Janelle Monáe, Chris Cooper, Joan Cusack

Disponible en Amazon Prime



La segunda temporada de *Homecoming* (Amazon) afronta el reto de seguir adaptando el *podcast* de Micah Bloomberg y Eli Horowitz, acerca de la gestión gubernamental estadounidense del trastorno por estrés postraumático en los soldados que regresaban a casa tras su servicio en conflictos bélicos. Los *showrunners* conciben este nuevo relato con una identidad formal y discursiva diferente a la tanda inicial. La elección de Kyle Patrick Álvarez como responsable de la dirección de los episodios resulta todo un riesgo, tras el celebrado trabajo previo de Sam Esmail. Sin embargo, el desconcierto que provocaba su estudio de la perspectiva en la inédita *The Stanford Prison Experiment* (2015) se percibe idóneo para lo que pretende esta continuación.

El *zoom* narrativo que aplican Bloomberg y Horowitz, investigando las consecuencias en el magnate Leonard Geist (Chris Cooper) tras ser revelada su implicación en la manipulación de los soldados, encuentra perfecto asidero en las decisiones formales de Álvarez. En el magnífico segundo capítulo (‘La gigante’), se narra la entrada del enigmático personaje de Alex/Jackie (una muy precisa Janelle Monáe) en la sede de la farmacéutica, a través de un pertinente uso del *zoom* mediante el que la cámara investiga dentro del encuadre la relación de dicho personaje con su entorno. La conspiración da paso a un complejo estudio de la identidad (con un gran uso de la luz y la oscuridad para definir identidades). Las capas de significado se acumulan; características de marginalidad racial, social o de identidad sexual (importante y nada afectada mirada *queer*) empiezan a ocupar el protagonismo. Un constante juego con las expectativas del espectador, en el que Geist sorprende a este advirtiéndole que no es posible volver a la normalidad (!), y alertando sobre aquello que Naomi Klein llamó “*capitalismo de catástrofe*”. En un destacado diseño sonoro general (coherente con su origen en un *podcast*), la serie se cierra con Nina Simone cantando *My way*, y rematando la genuina autoría de esta brillante temporada. **JAVIER RUEDA**





Killing Eve (T3)

Suzanne Heathcote

Reino Unido, 2020

Intérpretes: Sandra Oh, Jodie Comer, Fiona Shaw, Kim Bodnia

Disponible en HBO



Los aparentemente brillantes y luminosos universos creados por Phoebe Waller-Bridge y Vicky Jones siempre esconden un caramelo amargo y envenenado. Algo que se puede rastrear tanto en *Run* (una comedia romántica de perversidad y misantropía hitchcockianas bajo la batuta de Jones) como en la tercera temporada de *Killing Eve*, incluso cuando las riendas han sido traspasadas a la *showrunner* Suzanne Heathcote. Una reinterpretación de un género eminentemente masculino que se ha ido transformando en una tragicómica mirada a la emancipación y el deseo femeninos. Curiosamente, lo ha hecho a partir de un dispositivo que en sus primeros compases aparentaba ser una sátira y *mash-up* entre el *eurotrash* posmoderno (las nuevas entregas de James Bond o Ethan Hunt), en su exótica espectacularización de una Europa reducida a un bello conjunto de tópicos, y la crudeza y frialdad del género de espías crepuscular, cuyo máximo referente cinematográfico podría ser *El topo*, de Tomas Alfredson, basada en la novela de John Le Carré.

Dos universos en conflicto, escindidos a partir de las dos protagonistas del serial, Villanelle y Eve Polastri. La primera, con su personalidad disociada, reconstruye y magnifica la realidad, y la serie lo muestra a través de una puesta en escena donde los planos generales cenitales, los picados y contrapicados manieristas representan los lugares comunes del género en su vertiente más pop. A su vez, dan cuenta del mundo artificial que ha construido en su interior la antiheroína para no permitir que su dolor traspase tanto su psique como la pantalla. Excepto en el quinto episodio (centrado en la familia de Villanelle), donde tanto esta como la puesta en escena no son capaces de edulcorarlo formalmente. Un episodio que, junto al universo melancólico y desesperanzado de Eve y el MI6, acaba por absorber la teatralidad artificiosa de Villanelle, dando lugar a un nostálgico final, consecuencia de una reinterpretación del *whodunit* tan sorprendente como anticlimáticamente efectiva. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**

Métamorphoses

Christophe Honoré

Francia, 2014

Intérpretes: Mélodie Richard, Damien Chappelle, George Babluani

Estreno: 26 de junio en Filmin



El verbo se hizo 'imagen en movimiento', y el cine habitó entre nosotros. Christophe Honoré (como lo hace el Baco de su película) invita al espectador a creer; a creer en el potencial narrativo de las imágenes. En *Métamorphoses* (2014) el director francés transita un estimulante y heterodoxo trayecto adaptando *Las metamorfosis*, el célebre poema de Ovidio. Las antiguas deidades de la mitología clásica se encarnan en jóvenes (y poco normativos) cuerpos de la modernidad, al mismo tiempo que las líneas del poeta romano encuentran en la elegancia y naturalismo de la puesta en escena de Honoré su propia traslación.

La cinta se estructura en tres segmentos principales. El primero ilustra la seducción de Júpiter a Europa, cuyo origen fenicio en el texto original es utilizado en este caso para lanzar una de las sutiles fugas a la realidad actual; el viejo continente (auténtico demiurgo del film) convertido en un concepto plurinacional. La academia, la escuela, cede su potencial instructivo en favor de una callejera mirada a las periferias. El segundo segmento ilustra el encuentro de la joven con un hedonista y feroz Baco. Y el último, nos muestra a un peculiar Orfeo, recordando que el cuerpo es la prisión del alma a un grupo de inmigrantes atrapados en los suburbios. En la libertad de Honoré para conjugar su audacia con lirismo y con fidelidad al texto original se desarrolla la apuesta más satisfactoria de su trabajo.

En esas búsquedas de un asidero fílmico para los versos de Ovidio, la banda de sonido también bascula entre el clasicismo de unos acordes de cuerda y la modernidad de sonidos pop, envolviendo el movimiento de los cuerpos. Desde un naíf y fluido cortejo entre Hipómenes y Atalanta, filmado en un encadenado de *travellings* laterales, a un solitario baño de Europa en las orillas de un lago mientras discretamente el viento se levanta. Un cine fronterizo en el que unos relatos brotan de otros, una representación inclusiva y desprejuiciada de la diversidad sexual y, por encima de todo, una poética reivindicación del cine. **JAVIER RUEDA**





La nueva vida de Britt-Marie Tuva Novotny

Britt-Marie var här. Suecia, 2019

Intérpretes: Pernilla August, Peter Haber, Anders Mossling

Estreno: 5 de junio en [salavirtualdecine.com](#)



Después de la infidelidad parece que ya no existe nada. La estabilidad se derrumba y se abre entonces el inmenso abismo de la incertidumbre. Para Britt-Marie casi no ha existido otra vida antes de aquello: cuarenta años de matrimonio y sin otra dedicación que la casa propia, sin ningún otro horizonte que la impulsase a avanzar hacia alguna parte.

La decisión de la mujer es partir hacia un nuevo comienzo, aceptando en la oficina de empleo el trabajo imposible de entrenar a un equipo de fútbol infantil, en medio de ninguna parte y descubriendo los años que ha pasado en una burbuja. La dulzura inicial del relato, con el humor amable de una continua voz en *off* que se empeña en explicar los sentimientos del personaje, esconde una inesperada dureza propia de los momentos de cambio, mientras la mujer trata de aceptar el duelo y adaptarse a sus nuevas circunstancias.

Lo más hermoso de esta película es que aquí no existirán entrenamientos milagrosos, no veremos goles a cámara lenta y la mujer no se transformará en una entrenadora de prestigio internacional. No estamos en *The Way Back* (Gavin O'Connor, 2020), sino en un film que revela su auténtica dimensión en cuanto deja entrever que el anterior entrenador había fallecido y que, desde entonces, aquel pequeño pueblo vivía detenido en el tiempo. Y ahí está la película: la comunidad encontrará, en la llegada de esta forastera que no sabe nada acerca del mundo del fútbol, la posibilidad de superar ese impacto emocional que lo congeló todo. Las menciones a la labor del desaparecido entrenador, y las menciones también al trauma personal de Britt-Marie, hablan de la necesidad de hacerse presente en el mundo. Y la propia película se plantea si es capaz de contarlos sin espectacularizar el drama de sus personajes. Como en la anterior película de Tuva Novotny, *Blind Spot* (2018), la muerte inesperada de la rutina y el súbito fin del viejo mundo ayudan a recordar la importancia de no pasar por la vida de puntillas. **JONAY ARMAS**

Plan de salida

Jonas Alexander Arnby

Selvordsturisten. Dinamarca, Alemania, Noruega, Francia, Sue., 2019

Intérpretes: Nikolaj Coster-Waldau, Tuva Novotny, Robert Aramayo

Estreno: 26 de junio en Filmin, Movistar, Itunes, Rakuten y Vodafone



En 2011 salió a la luz el reportaje (guardado durante un año) *Adiós a la vida* del escritor Juan José Millas, quien acompañó las últimas horas y reflexiones de Carlos Santos, un ciudadano anónimo que decidió consciente y libremente poner fin a su vida con la ayuda de la asociación Derecho a Morir Dignamente. La dolorosa empatía con el protagonista de aquel acto final y furtivo en un hotel madrileño está condensada en esta frase del autor: “*También vi en su mirada esa curiosa mezcla de desafío y desamparo que descubro en la mía cuando tropiezo con mi rostro en los espejos de los ascensores*”. Algo más difícil resulta la identificación con Max (Nikolaj Coster-Waldau), solicitante de los servicios del Hotel Aurora, una secreta instalación especializada en suicidios asistidos y rodeada de un gélido paisaje en consonancia con la fría puesta en escena de este drama psicológico. Jonas Alexander Arnby (*Cuando despierta la bestia*, 2014) esquiva en su segundo film todos los recursos melodramáticos para construir la atmósfera emocional ante una decisión desesperada, mientras contrasta la quietud del entorno con el desasosiego interior de un hombre con una enfermedad terminal que descubrirá que ha firmado un contrato sin marcha atrás.

A partir de aquí la cinta reelabora los tropos del *thriller* y la ciencia ficción para introducir una narrativa misteriosa que cuestiona –como la mente del protagonista afectado por un tumor cerebral– el concepto de realidad y, en última instancia, la difusa línea de la cordura en los contornos de la vida. El resultado es un disruptivo rompecabezas, potenciado por las visiones que provocan las drogas y los estimulantes durante el trance, con indiscutible voluntad estilística y capaz de abrir sugerentes interrogantes, pero que cierra confusamente la intriga que habita en su discurso. Muy por encima de su arriesgada estructura quedan las cuestiones pendientes sobre uno de los últimos tabúes que el director plantea con honestidad y rigor, pero también con un minimalismo que dificulta la capacidad de conmover al espectador. **JOSE FÉLIX COLLAZOS**



Pure (T1)

Kirstie Swain

Reino Unido, 2019

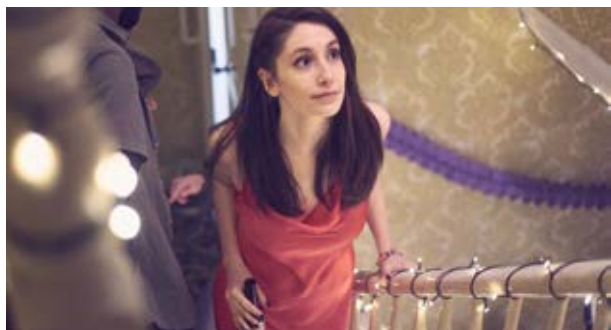
Intérpretes: Charly Clive, Joe Cole, Kiran Sonia Sawar

Disponible en Filmin



Hacen falta pocos minutos para comprobar que *Pure* tiene menos en común con *Fleabag* de lo que se podría intuir en su escena inicial (una mujer que, sin tapujos, mira a cámara para compartir sus pensamientos e inquietudes más íntimas). Más allá de la coincidencia formal con la que podría ser la seña de identidad más representativa de la serie de Phoebe Waller-Bridge (que además establecía un juego de complicidades con el espectador a partir de una ruptura constante de la cuarta pared, aquí inexistente salvo por esa primera escena), *Pure* avanza por un sendero más convencional pero también más acorde con su propuesta (de hecho la escena es, en realidad, una réplica del vídeo promocional que, en 2015, anunciaba el libro en que se basa la serie).

A partir de aquel relato autobiográfico de Rose Cartwright, *Pure* plantea la historia de una mujer cuyo infrecuente TOC le lleva a convivir con una apabullante oleada de pensamientos sexuales involuntarios e intrusivos, que condiciona todas sus relaciones e incluso su propia identidad. A lo largo de todo el relato, la narración se verá contaminada por esos pensamientos, trasladados aquí en imágenes de índole sexual que de manera fugaz irrumpen en pantalla. Una forma eficaz y sencilla de mostrar el asedio que sufre continuamente Marnie (la protagonista, interpretada por una deslumbrante Charly Clive, que encuentra el equilibrio entre la imagen de mujer autónoma y desvalida) y que termina por transformar el tono del conjunto de la comedia ácida al drama. La operación resulta simple y a la vez efectiva: representar la ansiedad a través de la repetición y sobreexposición de imágenes de carácter sexual mediante el montaje, despojando a las mismas de cualquier atractivo o erotismo y transformándolas en algo incómodo y apabullante. *Pure* es, ante todo, una búsqueda introspectiva de la identidad. Es la demostración de que lo real y lo ficticio comparten espacio en cada pensamiento. Quizá no haya forma de encontrar el equilibrio (y la paz), ni forma de conectar con los otros, sin aceptar lo que hay dentro de uno mismo. **CRISTINA APARICIO**



La red avispa

Olivier Assayas

Wasp Network. Francia, España, Brasil, Bélgica, 2019

Intérpretes: Penélope Cruz, Edgar Ramírez, Gael García Bernal

Estreno: 19 de junio en Netflix



¿Qué podría interesar a Olivier Assayas, gran pensador del cine dentro del cine, arrebatado cineasta de la revolución digital, de aquella red de espionaje cubana organizada a principios de los años noventa? *La red avispa* está basada en el libro *Los últimos soldados de la Guerra Fría*, de Fernando Morais, que defiende a los espías y trata de justificar el modo en que abatieron a cuatro pilotos de Hermanos al Rescate, organización que asistía a los balseiros que escapaban de la isla. Al cineasta le interesa la doctrina, y también explorar las formas en las que el régimen combate a las organizaciones anticastristas violentas, pero por encima de todo ello pareciera que su gran motivación sea preguntarse de qué manera abordar una historia tan compleja como esta, cómo presentarla a una audiencia que desconozca los hechos y atravesar esa torrencial cascada de fechas, lugares, nombres y acontecimientos. En cierto modo, los desafíos narrativos son lo que ha terminado por impulsar a hacer cine a muchos realizadores veteranos.

Se diría que de ese impulso nació *Munich* (Steven Spielberg, 2005) y *La red avispa* no está lejos de ese cine entendido como una partida de ajedrez. La propia secuencia en la que los pilotos resultan abatidos podría constituir, por sí misma, un trabajo que enseñar en las escuelas en tanto que la elección de los planos, la concisión del montaje, la progresión de la palabra o el uso del sonido dilatan juntos el tiempo de una manera agónica y conducen a una tensión impropia de un *thriller* convencional.

Lo que aún la mantiene a distancia de aquella obra de Spielberg no es un factor que pueda llevar a la sorpresa: el estilo de rodaje de Assayas, reticente a ensayos previos o a repetir tomas, ha generado una filmografía cargada de nervio y espontaneidad pero también es cierto que, en una compleja recreación histórica como esta, el relato puede quedar en peligro en términos de credibilidad.

Pero nada cae al vacío. La adaptación de Morais podría servir como documento histórico, pero esta no es la película de un simple divulgador. **JONAY ARMAS**

La ruta del dinero (T1, 2 y 3)



J. Gjerjvig Gram, J. Tai Mosholt, A. Frithiof August

Bedrag. Dinamarca, 2015–

Intérpretes: Esben Smed, Thomas Hwan, Thomas Bo Larsen

Estreno: 9 de junio (T1), 16 de junio (T2) y 30 de junio (T3) en Filmin

Un pilar fundamental sostenía toda la trama de *Borgen*, la serie de 2010 creada por Adam Price: la elevada condición moral como valor indispensable de los políticos. Tres temporadas demostraban que cumplir dicha exigencia condicionaba no solo la política de un país sino también las decisiones más íntimas y personales de su primera ministra. Un retrato íntegro, luminoso e idealizado de Dinamarca, donde también había espacio para la ambición.

Menos idealista y más acorde con un descontento compartido hacia las instituciones financieras es *La ruta del dinero* (*Bedrag*, 2015–), cocreada por uno de los guionistas de *Borgen* (Jeppe Gjerjvig Gram), y que comparte con aquella una estructura similar: si allí confluían la óptica política, la periodística y la familiar como tres caras de un poliedro retrato del país nórdico, aquí se aplica un patrón similar sustituyendo esas facetas por la financiera, la policíaca y la urbana. Al mismo tiempo, cada uno de estos tres aspectos se corresponde con un género distinto (el *thriller*, la *buddy cop movie* y el de robos y atracos), y todo ello queda armonizado en un entramado que se define, en su conjunto, por la ambición y se limita por la asfixia de sus personajes.

Pero quizá el mayor acierto de todos se encuentre en el camino que emprende con su tercera temporada: tras perseguir fraudes fiscales de un gigante de la industria energética en su primera entrega, y de acompañar los dilemas morales de los integrantes de una familiar entidad financiera en la segunda, ahora es el narcotráfico el que se convierte en el punto de partida. Dos personajes sirven como nexo entre las primeras temporadas y la siguiente, una operación que permite ahondar en las fracturas emocionales y psicológicas de sus protagonistas a la vez que se recrudece el relato y se tensa su ritmo narrativo. Y si *The Wire* funciona como abierto referente, la tercera temporada de *La ruta del dinero* termina donde aquella empezaba: en las calles. Un rastro de corrupción que deja al descubierto cómo lo más tóxico no quiebra la economía de un país, sino la moral y la integridad de sus ciudadanos. **CRISTINA APARICIO**



Westworld (T3)



Lisa Joy, Jonathan Nolan

EE UU, 2020

Intérpretes: Evan Rachel Wood, Vincent Cassel, Aaron Paul

Disponible en HBO

Lisa Joy y Jonathan Nolan ofrecen en *Westworld* una de las metáforas más potentes sobre el presente: ¿Y si la ‘nueva normalidad’ no fuera nada más que cambiar de atracción en un parque temático? “*Vivimos en una simulación*”, nos advierte uno de los personajes en el primer capítulo de esta tercera tanda. Dejamos atrás esa rebelión de las máquinas ilustrada en el contexto tradicional del lejano oeste, para resetear su representación de la lucha de clases en una imaginaria *neo-punk* de pugnas corporativas por el control de los datos. Dolores Abernathy (Evan Rachel Wood), icono absoluto de la ficción, prolonga su venganza hacia el violento y abusivo patriarcado diseñado por Robert Ford, aunque pronto descubramos que sus intenciones resultan más ‘hegelianas’. No pretende destruir la realidad, más bien establecer, con la colaboración del personaje de Caleb (Aaron Paul), un nuevo roden.

El villano de este nuevo relato, en el que el subtexto sobre la representación de género sigue siendo fundamental, es Serac (Vincent Cassel). Una especie de gurú del *Big Data* que ha desarrollado en Rehoboam una herramienta, donde la aplicación traza “*un camino para cada uno*”. En su reflexión sobre el determinismo social, la temporada se alinea con la otra gran obra de ciencia ficción del año, *Devs* (Alex Garland, HBO, 2020). *Westworld* mantiene su evolución y coherencia respecto al concepto original a pesar de que, como confiesa Caleb en su presentación, “*se aferra a sus imperfecciones*”. Un diseño audiovisual monumental, donde el ruido y aceleración de las tramas se antoja camuflaje de sus carencias. Ejemplo de esta ambivalencia es el quinto episodio (‘Género’) en el que vemos a Caleb transitar cinco géneros cinematográficos sucesivos, obligando a la imagen y a la banda de sonido a transformarse en cada mutación. Efectismo y brillantez (la realidad sonaría a David Bowie) en una misma idea. Un desenlace en el que resuena el postapocalipsis de *The Leftovers* (D. Lindelof y T. Perrotta, 2014-2017) deja colocadas las piezas para la siguiente partida. **JAVIER RUEDA**

SERIES DE ANIMACIÓN PARA ADULTOS

Cambio de paradigma

DANIEL REIGOSA



Hasta la aparición de *Los Simpson* en 1989, las series de dibujos animados se concebían principalmente como un producto orientado a un público infantil y juvenil. A través de una familia desestructurada de clase media, la serie de Matt Groening satirizaba la sociedad y la moral americana, introduciendo una narrativa a dos niveles capaz de conectar tanto con el público adulto como con el más joven. Al amparo del éxito de *Los Simpson* comenzaron a surgir multitud de series con una orientación hacia el público adulto cada vez más evidente, aunque estas se presentaban, con ilustres excepciones, como un género ácido y satírico en el que prevalecía el dar rienda suelta a las perversiones y obsesiones que no se podían llevar a cabo con actores reales por encima del compromiso de aportar algo relevante al medio. Así, las temáticas más profundas y reflexivas seguían reservadas

a las series de imagen real, quedándose la animación seriada en la superficie de las posibilidades que la palabra 'adulto' conlleva.

En este contexto, la animación para adultos estaba ligada casi exclusivamente al género de la comedia, y más concretamente de las *sitcoms*, incapaces de tomarse en serio a sí mismas. Las *sitcoms*, por lo general, requieren un *statu quo* permanente que asegure la longevidad de la serie, es decir, se nutren casi siempre de capítulos autoconclusivos y personajes unidimensionales, así como de narrativas relativamente planas con final feliz para mantener la serie reconocible en su conjunto.

DINAMITANDO EL STATU QUO

Con la aparición de espacios como los canales Liquid TV (1993) o Adult Swim (2000) se empezó a vislumbrar un futuro prometedor para las series de animación, que trataban de explorar nuevos horizontes y plantearse preguntas de naturaleza más compleja. A este respecto, la serie *Rick y Morty* (Adult Swim) apostaba ya desde sus inicios por una transgresión en su temática, convirtiéndose de manera instantánea en una de las obras animadas más pro-

fundas, complejas y elaboradas de los últimos tiempos. La serie creada por Justin Roiland y Dan Harmon se fundamenta en una postura nihilista ante la vida y se sostiene en la idea del multiverso y de sus posibilidades infinitas. El plano de realidad en que se mueven sus personajes es tan solo uno de entre una cantidad incontable, con lo que las acciones (buenas o malas) no tienen consecuencias palpables, debido a que representan una nimiedad en la totalidad del multiverso. Existe, por tanto, una concepción fragmentaria e imposible de lo real, una confrontación del yo con el universo, una negación del destino y, en el plano narrativo, una subversión del monomito. Porque, aunque es cierto que *Rick y Morty* sigue una evolución episódica clásica autoconclusiva (con tintes antológicos), al final feliz de cada capítulo se llega por medio de una transgresión del género, el azar o el uso del *deus ex machina*.

The Midnight Gospel (Netflix) también se desarrolla en un multiverso caótico como el de *Rick y Morty* pero, a diferencia de esta, no explora la idea de negación del valor de todas las cosas, sino la de una fragmentación entre el mundo consciente y el inconsciente. Esta serie, experimental y estimulante como pocas, parte de la ocurrente premisa de animar varios episodios del *podcast The Duncan Trussell Family Hour*, dirigido por el cómico estadounidense del mismo nombre. En cada episodio, el protagonista (Clancy, *alter ego* del propio Trussell) viaja a un planeta a punto de extinguirse a entrevistarse con uno de sus habitantes, y es de este modo como la serie plantea su personal hipótesis. Mientras Clancy y el entrevistado reproducen fragmentos del *podcast* original, la imagen (creada por Pendleton Ward) nos muestra una sucesión de eventos completamente desfasados en

Rick y Morty (T1-T4)

Rick and Morty, EE UU, 2013–

Dirección: Justin Roiland, Dan Harmon

Disponible en Netflix y HBO



Rick y Morty (Justin Roiland, Dan Harmon)



The Midnight Gospel (Pendleton Ward, Duncan Trussell)

The Midnight Gospel (T1)

EE UU, 2020

Dirección: Pendleton Ward,
Duncan Trussell

Disponible en Netflix

segundo plano que hacen prácticamente imposible atender a lo que se está narrando (en clara alusión a la desinformación y distracciones tecnológicas del día a día), confeccionando así la división entre lo real y lo surreal. Aunque, a priori, la estructura episódica parece convencional (no así su temática), las cosas cambian en el sexto capítulo, en el que todo comienza a tener un extraño sentido. En ese episodio, la parte real cobra un mayor protagonismo, se logra una mayor calma y se vislumbra un objetivo entre tanto caos: la aceptación personal del propio Trussell como paso previo a afrontar la muerte. Una vez alcanzada la iluminación, se abre un camino hacia la paz espiritual, estableciendo una conexión consciente entre los dos mundos.

BoJack Horseman (Netflix) es, sin duda, uno de los ejemplos más singulares de este cambio de paradigma. La serie ideada por Raphael Bob-Waksberg relata la crisis existencial de un caballo antropomórfico que vivió sus mejores días al amparo del éxito de una *sitcom* en los noventa (nada es casual en esta serie). Lo que en principio parece una comedia de manual, una sátira del mundo de la industria cinematográfica, se va torciendo de manera irremediable en una tragedia existencialista en la que las acciones del pasado acaban manifestán-

dose en el presente. La serie construye una narración continuada que va dando forma a temporadas completas, y confirmando a la serie como un todo cuya cohesión narrativa se puede disfrutar desde el primer episodio (incluyendo la cabecera). Así, al contrario que en *Rick y Morty*, cada acción tiene su consecuencia directa, y es la búsqueda de redención de los demás la que mueve a los personajes. Es en este aspecto donde radica la principal valía de esta serie, la tremenda complejidad en el tratamiento de sus personajes, siendo estos los que definen la trama con sus acciones y no al revés, como ocurre en la mayoría de

ficciones televisadas. La depresión, los comportamientos autodestructivos, el abuso de poder o el suicidio son tratados aquí de manera directa, cruda y sin artificios. No obstante, la serie mantiene el alma de comedia y sabe también sacar provecho a su personal universo. El humor en segundo plano (provocado por las cualidades animales de los personajes antropomórficos) y los chistes velados denotan una escritura de guion sobresaliente, capaz de suavizar el impacto de la tragedia.

Bob-Waksberg, junto con Kate Purdy, es también el creador de *Undone* (Amazon Prime Video), en la que se explora la condición maleable de la realidad a través de un personaje principal capaz de vagar entre el mundo de los vivos y de los muertos, una división que se ve reforzada por su pérdida de audición. Esta dualidad permite cuestionar la fiabilidad de los recuerdos, reflexionar sobre la propia identidad o los trastornos mentales. En esta serie, todo está contado desde la perspectiva de la protagonista, enlazando con una manera de narrar más cercana al cine, y donde nunca se deja claro si lo que ocurre en pantalla es real o es fruto de la conmoción sufrida tras un trágico accidente. ➔

BoJack Horseman (T1-T6)

EE UU, 2014-2020

Dirección: Raphael Bob-Waksberg

Disponible en Netflix



BoJack Horseman
(Raphael Bob-Waksberg)



Primal (Genndy Tartakovsky)

Primal (T1)

EE UU, 2020

Dirección: Genndy Tartakovsky**Disponible en HBO**

En *Primal*, de Genndy Tartakovsky, la ruptura con la estructura clásica proviene de la eliminación de todo elemento narrativo superfluo hasta que emerge solamente la fuerza de las imágenes. Si en *Samurai Jack* Tartakovsky ya eliminaba prácticamente por completo los diálogos, aún había en ella una historia de fondo (la lucha del bien contra el mal) que guiaba las acciones del protagonista. En *Primal*, el protagonista se mueve básicamente por sentimientos primarios (de ahí el título) como el hambre o el instinto de supervivencia, y la estructura episódica es totalmente difusa, resultando una obra hecha para perderse en lo básico, para sentir la crudeza de lo puramente natural.

LA ANIMACIÓN COMO ELEMENTO NARRATIVO

Simultáneamente a la ruptura con el esquema clásico de las narrativas, las series de animación modernas también han logrado expandir el género a través de la propia idiosincrasia del medio. Bajo el paraguas de la animación se puede resguardar prácticamente todo, haciendo posible lo imposible. Las tramas de *Rick y Morty* serían totalmente inverosímiles si antes no se hubiesen establecido unas particulares reglas en las que todo vale: disrupciones temporales, incongruencias espaciales o situaciones límite se mezclan con acierto para conformar metáforas visuales que no desvían, sino que complementan, la premisa principal. En esta línea, *The Midnight Gospel* aprovecha al máximo las

posibilidades de la animación a través de los dibujos esotéricos de Ward, que funcionan a la perfección como apoyo a ese mundo surreal. Sirva como ejemplo el sobresaliente capítulo final, en el que tras el viaje espiritual propuesto, se llega a una aceptación de la muerte a través de una conversación con la propia madre de Trussell, que padece cáncer terminal, mientras la animación muestra un complejo catálogo de metáforas que elevan el significado y se convierten en un vehículo narrativo de entidad propia. A pesar de que la animación juega un papel más secundario en *BoJack Horseman*, ese camino de miedo y acepta-

ción de la muerte es tratado de manera magistral en su penúltimo episodio, uno de los mejores de la historia de la televisión. Construido como un delirio tras un estado de *shock*, en él los fantasmas de BoJack revelan sus secretos más oscuros mientras el sentimiento de culpa y la muerte (representados por un masa viscosa negra) se van apoderando poco a poco del plano. Este carácter experimental es utilizado también en otros episodios, como el que aborda el Alzheimer de la madre o la crisis existencial de otro de sus personajes. En *Undone*, el uso acertado de la rotoscopia permite que el viaje bascule constantemente entre lo real y lo irreal, representando un claro ejemplo de la técnica al servicio de la historia, mientras que en *Primal* es la composición de planos la que dota de dinamismo y belleza a la obra.

Las posibilidades son infinitas y, unidas a la proliferación de plataformas digitales que apuestan con valentía por este tipo de productos, definen un futuro brillante para una animación adulta que debe aspirar no solo a conquistar a un público que consume animación desde su infancia, sino a ser mucho más ambiciosa y a consolidarse como un género de referencia. Los mimbres ya están plantados. ▲

Undone (T1)

EE UU, 2020

Dirección: Raphael Bob-Waksberg,

Kate Purdy

Disponible en Amazon Prime

Undone (Raphael Bob-Waksberg, Kate Purdy)

MADRID, INTERIOR (JUAN CAVESTANY)

CONFINAMIENTO, INSTRUCCIONES DE USO

CARLOS LOSILLA

Eería muy fácil afirmar sin más que *Madrid, interior* es una recopilación de imágenes del confinamiento provocado por la Covid-19. Según ese punto de partida, diríamos que Juan Cavestany convocó a un grupo de amigos, pero también a gente anónima, para que le enviaran sus filmaciones, durante los días álgidos de la pandemia, y con ellas montó un documental colectivo, en el que la 'autoría' acaba disolviéndose en beneficio de un trabajo coral, de situaciones grabadas con todo tipo de artilugios tecnológicos, ese sueño dorado de ciertas utopías del audiovisual. Sin embargo, cuando veo la película terminada (porque sí, se trata de una película), la impresión que me invade es muy distinta. Pues los gestos registrados, las acciones consignadas, no responden a ninguna intención realista, no quieren dejar constancia de comportamientos y rutinas en un periodo de excepción. Más aún: aquellos momentos que parecen acogerse a ese objetivo son los menos sugerentes, parecen el producto de la prisa, o se revelan los de resolución más fácil o evidente. Más allá de todo esto, o a consecuencia de ello, *Madrid, interior* es una negación del realismo.



Ya en sus trabajos anteriores, sobre todo en las dos temporadas de *Vergüenza*, Cavestany disfrazaba de naturalismo una sucesión de gestos y actos destinados en realidad a crear un universo extraño, el simulacro de una cotidianeidad reconvertida en un mundo absurdo. Pues bien, en *Madrid, interior* ese proceso se acelera y multiplica. Los pequeños relatos que contiene, a veces dispersos a lo largo del metraje, en ocasiones condensados en un solo plano, siempre basculando entre Buñuel y Georges Perec, desvelan en apariencia un catálogo de situaciones exclusivamente testimonial, llevan a cabo en el fondo una minuciosa reconstrucción con vocación de teoría existencial. Y el mosaico resultante observa la cuarentena como uno de esos momentos en que la vida se muestra al desnudo, en que las dinámicas que mueven nuestro funcionamiento cotidiano quedan desenmascaradas, liberadas de disfraces y fingimientos, y dejan al descubier-

to lo que antes quedaba oculto: nuestra fragilidad, nuestra indefensión, la debilidad de todo aquello que simula sustentar eso que llamamos 'día a día'.

Y así, Antonio de la Torre no es Antonio de la Torre, sino un pobre tipo al que la incertidumbre lleva a devorar una pata de jamón. Y José Coronado

tampoco aparece como él mismo, sino como un neurótico que acaba dibujando una calle de Madrid en su salón. Son, como todos los demás, una pieza más de ese gran engranaje del miedo y la neurosis que dio forma a la reclusión. Fragmento a fragmento, el rompecabezas no alcanza ninguna forma definida. Más bien se dispersa y astilla para diluirlo todo en un ambiente alucinado, a veces propio de una película de ciencia ficción. En la parte final, asoma la cabeza el intento de culminar este singular *objet d'art* con unos cuantos cierres y clausuras un tanto imposutados, como si la película no pudiera finalizar sin ceñirse a las convenciones y clichés que generaron aquellos días del encierro. Pero ni siquiera eso impide que su propuesta estética acabe inscribiéndose con ímpetu y brillantez en esas nuevas formas de comedia española que a la vez siguen y ponen en duda la mayor parte de las tradiciones anteriores, del sainete al esperpento. ▲

MEDIATECA

DVD / **BLU-RAY**

EL FARO. Robert Eggers

En los últimos años, quizá a la vista del ocaso de las viejas glorias del género, parece existir una carrera por descubrir a los ‘nuevos talentos del cine de terror’ estadounidense. Con la desaparición de Craven y Romero, Carpenter prácticamente retirado o Argento muy lejos de sus mejores tiempos, los espectadores se lanzan a la búsqueda de posibles reemplazos, al tiempo que desde la crítica se apunta a una cierta redignificación autoral de un género que, en realidad, no había perdido la dignidad ni más ni menos que ningún otro.

Es en ese contexto donde surgen, con mayor o menor tino, apuestas como David Robert Mitchell con sus pretenciosas y huecas *It Follows* o *Lo que esconde Silver Lake*; Jordan Peele con las sugerentes y corrosivas *Déjame salir* y *Nosotros*, o Ari Aster con las interesantes *Hereditary* y *Midsommar*. Y es ahí, también, donde una película tan poderosa y llena de matices como *La bruja* hizo que se posaran todas las miradas sobre Robert Eggers, esperando un segundo film que confirmara o desmintiera las promesas del primero. Y, en efecto, *El faro* es la sublimación de todos los defectos y virtudes de *La bruja*: la sutil ambivalencia de lo sobrenatural (no se sabe si real o producto de la mente humana); la inequívoca fuerza de sus imágenes llenas de resquicios oscuros donde se puede esconder el mal; la exploración de las posibilidades del folclore anglosajón como vehículo para el terror y, también, un cierto exhibicionismo formalista mediante el cual el cineasta parece postularse impudicamente para entrar en esa nómina de nuevos *auteurs* del género. Todas estas cualidades relumbran con fuerza en el Blu-ray que pone ahora en circulación Universal, con una copia de excelente calidad acompañada de un buen puñado de contenidos adicionales, entre ellos un audiocomentario de Eggers y un *making of* de 38 minutos.

Cabe lamentar, eso sí, la ocasional redundancia entre los contenidos de estos extras, que cubren con frecuencia el mismo terreno. Pero ambos sirven para poner de manifiesto el extremo cuidado que el cineasta ha depositado en el film, desde el apartado fotográfico hasta el filológico, buscando la lente precisa para reproducir una textura visual de cine primitivo, o indagando en la variedad lingüística adecuada para cada uno de sus personajes. Un esfuerzo admirable. **JUANMA RUIZ**



EE UU, 2019
Universal
109 min. 20,99 €



EE UU, 1943
A Contracorriente
135 min. 17,95 €



LOS VERDUGOS TAMBIÉN MUEREN

Fritz Lang

Los censores que regían el Código Hays entendieron perfectamente el subversivo dilema, estrictamente brechtiano, que planteaba en 1943 una película como *Los verdugos también mueren*: ¿puede justificarse una mentira –orquestada por toda una colectividad– que sirve para condenar a un inocente (aunque sea un colaborador de la Gestapo) en aras de salvar al verdadero asesino de un verdugo nazi, en la Checoslovaquia invadida por el Tercer Reich...? Semejante disyuntiva ética era también la que paralizaba a Joe Breen (de la oficina Hays), al verse –para su disgusto– ante la imposibilidad de prohibir una película antinazi que glorificaba una mentira.

Ese era el debate de fondo que venía a proponer un film escrito por Fritz Lang y Bertolt Brecht en el Hollywood que asistía ya, espantado, a las atrocidades de Reinhard Heydrich, ‘el carnicero de Praga’, ejecutado en realidad por un comando británico en mayo de 1942, tan solo un mes antes de que Lang y Brecht comenzaran a recrear esta historia libremente –sin atenerse a los hechos históricos– con el fin de proponer una metáfora ideológica cuyas más profundas raíces hay que buscar en *Grandeza y miseria del Tercer Reich*, la obra de teatro del dramaturgo alemán.

Después las imágenes del film (inequívocamente ‘langianas’ en su estirpe geométrica, en su manera de aprisionar a los personajes dentro del encuadre, en la utilización admonitoria de las sombras, en la frialdad casi quirúrgica de las elipsis...) dieron cuerpo a un film de clara militancia antifascista, que nunca se estrenó en la España de la dictadura y que deja ver, en el didactismo moral de algunas secuencias e incluso en su letrero final (NOT The End), la huella bien visible de Brecht. La presente edición ofrece una copia excelente que procede de la restauración de 2012 a partir de un nitrato original preservado por el British Film Institute, pero solo incluye como extra una pieza breve y poco relevante (*Historia de un verdugo*), donde el historiador Robert Gerwarth diserta sobre la figura histórica del sanguinario Heydrich. **CARLOS F. HEREDERO**

MEDIATECA

LIBROS

LAS BRIGADAS ROJAS Y EL CINE

Luis Veres

Dividido en dos partes casi simétricas, la primera ofrece un amplio repaso de la historia de Italia durante los años sesenta y setenta marcados por una conflictividad política, social y cultural sin parangón en toda Europa y que va más allá de los ecos del mayo de 68 francés. Acontecimientos como el atentado de la plaza de Bolonia (1980) y el secuestro y asesinato de Aldo Moro (1978), por parte de la extrema derecha y de las Brigadas Rojas respectivamente, marcan los dos puntos de inflexión ideológica de esos años. Todo el panorama político aparece así muy confuso, tal y como refleja la segunda parte del presente estudio, centrado en rastrear las huellas del terrorismo y de los mecanismos de represión a través de documentales y ficciones cinematográficas.

La pretensión de ofrecer un urgente testimonio de la realidad da lugar entonces a un film tan definitorio como *China está cerca* (1967), de Bellocchio, o a una obra de tanto renombre como *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Elio Petri, 1971) antes de que un creciente maniqueísmo se apodere de las pantallas transalpinas gracias a directores como Petri, Damiano Damiani o Francesco Rossi. **ANTONIO SANTAMARINA**

THE BIG GOODBYE.

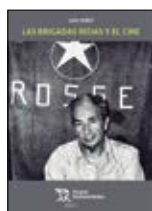
Chinatown and the Last Years of Hollywood

Sam Wasson

Autor de libros sobre Blake Edwards, Mazursky o Fosse, Wasson investiga un mito: *Chinatown* (1974). Precedido de una certeza (Trump como reminiscencia del depravado Noah Cross del film), Wasson construye sobre la suma de cuatro intensas partes (Polanski, Towne, Evans/Paramount, Nicholson) una combinación de ensayo, elegía y estudio. Seduce el rol que otorga a Los Ángeles, concebida como espacio de narrativa, de contribución al *noir*, escenificación sociourbanística. Y aparecen descritas las mutaciones (y final) del *New Hollywood*, aunque la sociología o el énfasis en *Chinatown* como símbolo absoluto se desbordan. A través de esta pormenorizada exploración surge un hallazgo: Edward Taylor, profesor amigo de Towne, que fue decisivo en el acompañamiento del célebre libreto. **JOSÉ MANUEL SANDE**



El Viejo Topo, 2020
182 págs. 14,25 €



Tirant Lo Blanch,
2018.
192 págs. 15,90 €



Faber & Faber
Limited, 2020
397 págs. 18,99 €



VISCONTI Y LA DECADENCIA. Otra mirada a la modernidad.

Andrés de Francisco

Casi desde sus inicios el cine ha sido un terreno abonado para que otras disciplinas (la estética, el arte, la sociología, el psicoanálisis...) buscaran en sus imágenes respuestas a toda una serie de preguntas. En esta ocasión es la filosofía la que, de la mano de Andrés de Francisco, amante de este tipo de ensayos desde su atalaya de profesor en la Universidad Complutense, aborda este tema a través del estudio de cuatro películas de Visconti: *El gatopardo* (1963), *Muerte en Venecia* (1971), *Ludwig* (1972) y *La caída de los dioses* (1969).

En su análisis no busque el lector una interpretación filmográfica de los textos ni nada que se le parezca, sino una aproximación muy precisa, depurada y argumentada a cada uno de ellos a partir de un examen de la Historia en sus múltiples variantes: universal, de las civilizaciones, de las ideas, del arte, de la filosofía. Esta perspectiva ofrece en *El gatopardo* una visión muy bien acotada de la historia de Italia basada en el fracaso de la revolución de 1848 y en el ascenso de una nueva clase social hegemónica tras el triunfo del *Risorgimento* en 1870. En esa mirada desencantada refulge, como señala el autor, la sonora carcajada de Claudia Cardinale en la cena de bienvenida en Donnafugata, que simboliza el ascenso al poder de una burguesía que relega de nuevo a Sicilia al ostracismo.

Si en ese film encontramos ecos de las visiones materialistas sobre la Historia de Marx, Engels o Gramsci, en *Muerte en Venecia* nos acercamos a Platón, Schopenhauer y Nietzsche para, siguiendo los últimos momentos de la vida de Gustav von Aschenbach (trasunto de Gustav Mahler), profundizar en el conflicto aparente entre la belleza y lo grotesco con la presencia de Eros como telón de fondo. Después del brillante análisis del entramado conceptual de la película, encontramos también una influencia muy fuerte de Hegel en su concepción del alma bella y de la dialéctica premarxista del amo y del esclavo a cuenta de las fantasías oníricas del rey Luis II de Baviera. Una figura tan decadente como las de los dos títulos anteriores, pero que oficia como pórtico de entrada a *La caída de los dioses*, donde el Visconti aristócrata y marxista ofrece su acerada visión del triunfo del nazismo. **ANTONIO SANTAMARINA**

**INSTITUCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS**

● **SPAMFLIX**, la plataforma Video on Demand para películas de culto ya está disponible en dispositivos móviles y televisores a partir de hoy. La plataforma cuenta con un catálogo de más de noventa películas que se pueden alquilar y transmitir también dentro de la propia aplicación Spamflix.

● **LA CASA ENCENDIDA** proyectará *Carriño*, la serie de ciencia ficción hecha con postales de los años setenta que Anto Rodríguez ha creado para el centro, compuesta por cinco capítulos, que se estrenarán, cada viernes, en el canal de **Vimeo**. Además se podrá ver en el canal de La Casa Encendida en **Filmin** la fábula encantada *Three Adventures of Brooke*, de Yuan Qing (China, Malasia, 2018), deudora del cine de Éric Rohmer y Hong Sangsoo. Se pone en marcha asimismo la 11ª edición de 'Despierta, el planeta te necesita', el ciclo de documentales y coloquios sobre medio ambiente, es en formato *online* y gratuito. Los cinco documentales seleccionados en esta edición pueden verse hasta el 6 de junio a través del canal de **Vimeo de La Casa Encendida**. Las proyecciones van acompañadas de debates en los que participan voces como Baltasar Garzón, Stephen Harding, Maite Mompó o Fernando Valladares que pueden seguirse en *streaming* a través del canal de **YouTube**.

● **TIEMPOS INCIERTOS I. CINE DURANTE LA CUARENTENA**, del Museo Reina Sofía, es un ciclo audiovisual concebido durante esta situación de excepcionalidad. Accesible de forma virtual, incluye una selección de películas y vídeos que dialogan con experiencias y sensaciones próximas a las que estamos viviendo durante el confinamiento y sus distintas fases. El ciclo se ha estructurado en sesiones semanales que se publicarán cada viernes en el canal de **Vimeo** del Museo y estarán disponibles hasta el jueves de la semana siguiente. La selección presenta *The Way of All Flesh* (1997), de Adam Curtis; *Themroc* (1972), de Claude Faraldo; dos piezas de videoarte de la Colección del Museo: *Símo* (1997), de Jordi Colomer y *Acciones en casa* (2005), de David Bestué y Marc Vives; y una úl-

tima sesión titulada 'Chantal Akerman: confinamientos', que recupera algunas de las películas de la retrospectiva organizada por el Museo y la Filmoteca Española durante el invierno de 2019.

● El **CCCB** continúa reprogramando las actividades aplazadas y retransmite en *streaming* todas aquellas actividades que lo permiten a través de su **archivo digital**. Más de 3.000 documentos en línea entre conferencias, conciertos, entrevistas, artículos, vídeos y ensayos.

● El seminario **KUBRICK: LA OBSESIÓN GEOMÉTRICA**, organizado por la escuela de cine Educa tu Mirada, tendrá lugar *online*, el 20 de junio a las 11:30 horas. El taller pretende ahondar en la esencia del director americano con el objetivo de extraer su huella como cineasta. Se visualizarán y analizarán escenas clave de la filmografía de Kubrick desde Filmin. Impartido por Javier Urrutia desde la plataforma Meet.

● **PLATINO EDUCA**, la plataforma audiovisual creada por EGEDA para fomentar la educación a través del cine y del audiovisual español e iberoamericano, promueve una oferta de contenidos educativos legales y específicos para las instituciones educativas. **PLATINO**

EDUCA permite a los estudiantes tener acceso, en estos días de confinamiento, a contenidos educativos de alto valor formativo contribuyendo a la alfabetización audiovisual.

● Las cuatro películas que integran el proyecto *Quién lo impide*, de Jonás Trueba y Los Ilusos Films, y la serie documental *Un viaje personal a través del cine americano con Martin Scorsese*, dirigida

FILMOTECA DE CATALUNYA

Tanto en la **web de la filmoteca**, como a través del **canal Filmoteca YouTube** se sigue ofreciendo este mes una parte de los fondos propios en abierto, con apartados específicos dedicados al cine de los orígenes, Helena Lumbreras, Llorenç Soler o Antoni Padrós. Además continúa también la retrospectiva íntegra dedicada a Pere Portabella a ritmo de una sesión semanal. También hay un ciclo de cortos con sesiones temporales. En la medida de lo posible se irán retomando asimismo las actividades presenciales: el Centro de Conservación y Restauración (desde el día 2), la biblioteca (a partir del 8), la exposición David Lynch/Federico Fellini (a partir del 9 y prorrogada hasta el 31 de agosto) y las proyecciones (a partir del 26 en tres sesiones diarias, de martes a domingo, durante los meses de julio y agosto).

FILMOTECA DE VALÈNCIA

Filmoteca de Valencia da acceso gratuito a sus películas restauradas a través de: <http://www.restauracionesfilmoteca.com/inicio/>. Una vez dentro, cada título tiene su propio Vimeo en abierto. Además, el Institut Valencià de Cultura ha creado un canal para la cuarentena en el que está publicando contenidos con periodicidad semanal en: <https://ivc.gva.es/val/ivc-val/noticies-ivc/canal-quedatcasa2>. Una de las aportaciones de la Filmoteca es la propuesta de sesiones temáticas de los cortos de La festa del curt, que están en la web <http://ivac.gva.es/fomento/la-festa-del-curt/cortos>.

★ FILMOTECAS**FILMOTECA ESPAÑOLA**

Ante el cierre de cines y centros educativos, Filmoteca Española lanzó su programa **#EducaFilmotecaEnCasa**, la alternativa *online* de su proyecto educativo que permitirá a estudiantes y docentes de toda España disfrutar desde sus hogares de las sesiones de cine español que se realizaban, hasta ahora, en el Cine Doré. Al igual que en la iniciativa presencial, el programa está dirigido a estudiantes de Secundaria, Bachillerato y Formación Profesional. Los docentes que quieran participar podrán solicitarlo a través de un sencillo formulario alojado en la web de Aulafilm: bit.ly/reservaeucafilmoteca.

por el propio Scorsese junto a Michael Henry Wilson, son las dos puntas de lanza del lanzamiento de **LECCIONES DE CINE**, el nuevo canal de Filmin dedicado a la historia y práctica del séptimo arte.

FESTIVALES

● El 48º **FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE HUESCA** confirma la celebración de su próxima edición entre el 12 y el 20 de junio. Los ochenta cortometrajes a concurso, así como diversas secciones paralelas podrán disfrutarse vía internet de forma gratuita y en cualquier parte del mundo a través de la propia web del certamen y gracias a la plataforma Festhome. Igualmente la sección oficial se proyectará en el Teatro Olimpia (hasta un máximo del tercio de su platea) respetando las medidas de seguridad y limpieza.

● La IV edición del **BCN FILM FEST**, Festival Internacional de Cine de Barcelona-Sant Jordi se celebrará del 25 de junio al 2 de julio de 2020, en los Cines Verdi, siendo de los primeros en anunciar su celebración con público en las salas desde la implantación del estado de alarma.

● La 22ª edición del **FESTIVAL DE CINE ALEMÁN DE MADRID** arranca motores de esta edición, que se celebrará *online* del 5 al 11 de junio a través de un acuerdo de colaboración con la plataforma de *streaming* Filmin. La edición se inaugura con *Free Country*, una suerte de *remake* alemán de *La isla mínima* de Alberto Rodríguez (que escribió la historia junto a Rafael Cobos), dirigida por un especialista en el cine de género como es Christian Alvart.

● La 28ª edición, virtual y extraordinaria, de la **MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE DE MUJERES DE BARCELONA** tendrá lugar del 1 al 14 de junio en Filmin. La película *Worlds of Ursula K. Le Guin*, de Arwen Curry, será la encargada de inaugurar una programación que incluye una selección de 17 películas que configuran un recorrido panorámico por la creación contemporánea y que ofrecen manifestaciones diversas de la disidencia feminista así como una actividad dedicada a la

CON LOS CAIMANES

TALLER DE CINE: JEAN-LUC GODARD, LA CUESTIÓN DE LA IMAGEN

Dentro de las actividades de cine *online* que organiza la Diputación de Granada (Delegación de Cultura y Memoria Histórica y Democrática) –#GranadaCulturaenRed– tendrá lugar el taller de cine: ‘Jean-Luc Godard, la cuestión de la imagen’, dirigido e impartido por **Ángel Quintana** (hasta el 24 de junio). El taller se centrará en la trayectoria y la filmografía de uno de los cineastas más reconocidos de la historia del cine que sigue revolucionando el mundo audiovisual con cada una de sus obras. Tendrá lugar *online*, con aforo limitado e inscripción gratuita, en varias sesiones que tratarán desde la ética y la estética en el cine de Jean-Luc Godard, al análisis concreto de su obra de los años sesenta, pasando por los ‘años Mao’, la década de los ochenta y el Godard del Museo imaginario para terminar.

escritora de literatura fantástica Ursula K. Le Guin con la participación de Eulalia Lledó, Helen Torres y Blanca Busquets, una convocatoria creativa dirigida a mujeres que quieran filmar las utopías en un vídeo de un minuto, una selección retrospectiva de la documentalista Marta Rodríguez, pionera en el registro y defensa de los derechos de la población rural e indígena en Colombia.

● Los responsables del festival Cutrecon y de la web de humor Cinecutre.com lanzan **SALAZETA ONLINE**, un proyecto a través del cual organizarán sesiones de cine en línea, con películas de bajo presupuesto, que podrán verse y comentarse en directo y de forma gratuita en la plataforma **Twitch**.

● A partir del próximo lunes 1 de junio, **FILMADRID** lanza el programa ‘Filmadrid On’ en el canal de La Casa Encendida en **Filmin**, una selección de seis títulos que se han podido ver en alguna de las cinco ediciones del certamen y que,

por su mezcla de géneros y estilos, ilustra a la perfección la esencia del festival. Con el objetivo de proponer un marco de reflexión alrededor de estas obras, las películas estarán acompañadas de una colección de entrevistas con los directores y directoras, realizadas ex profeso para esta ocasión que se podrán ver en el canal de **Vimeo de La Casa Encendida**.

● La **MUESTRA DE CINE DE LANZAROTE** pone en marcha la iniciativa ‘Y la vida continúa’ para la que los ciudadanos de la isla graban vídeos de un minuto en los que responden a la pregunta: “A partir de ahora, ¿cómo debería ser Lanzarote?” y teniendo en cuenta que la isla se enfrenta a la mayor crisis económica de su historia debido a la prohibición global de viajar.

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

● **NOS VEMOS EN LA CALLE**, el festival de verano organizado por la Fundación Municipal de Cultura de Oviedo arranca con el ciclo ‘Cine a la luz de la luna’, coordinado por SACO, que adelanta a junio su programación para ofrecer 29 títulos en cuarenta sesiones. Las sesiones programadas en la que será la quinta edición del ciclo llevarán al cine las películas icónicas de directores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Ernst Lubitsch, Billy Wilder o Hayao Miyazaki y éxitos recientes de Quentin Tarantino y Danny Boyle. Mitos del Hollywood clásico como Kirk Douglas, Cary Grant, Grace Kelly, Gary Cooper, Jack Lemmon, Shirley MacLaine, James Stewart o Barbara Stanwyck comparten ciclo con estrellas actuales como Leonardo DiCaprio, Brad Pitt o Daniel Craig. Para ello habrá tres nuevas localizaciones: la plaza de la Estación del Vasco, Olivares y Limanes. Las sesiones de junio comenzarán a las 23:00 horas y las de julio y agosto a las 22:15.

● **EL CENTRO NIEMEYER** organiza *online* la V edición del Festival de Cine LGTBI que tendrá lugar del 20 al 28 de junio a través de Filmin.



DOÑA CLARA
KLEBER MENDONÇA FILHO

TERMITAS

JAVIER RUEDA

La filmografía de Kleber Mendonça Filho ilustra la tensión entre el individuo y su espacio vital, en expresión de la lucha de clases que deriva de dicha dialéctica. El último plano que cierra su segundo largometraje de ficción, *Doña Clara* (2016), contiene una poderosa imagen que resuena como orgánica metáfora. Un encadenado de planos cerrados sobre unas termitas destruyendo las estructuras del Aquarius, el nombre de la urbanización donde reside la protagonista que da título al film.

Tanto la escena que antecede al plano final de las termitas como la imagen posterior, que el director inserta en los títulos de crédito, terminan por dotar de un contenido más amplio a ese cierre. *Doña Clara* acude a las oficinas de la inmobiliaria que la extorsiona para que ceda los derechos de propiedad sobre su vivienda. En ese momento, acompañada por algunos miembros de su familia, el personaje de Sonia Braga manifiesta su irreductible voluntad de resistencia, negándose a abandonar el Aquarius: “Mire, yo sobreviví a un cáncer de más de treinta años”. Una frase que activa la analogía entre la estructura del cuerpo y la del edificio. Inmediatamente después, la combativa protagonista arroja sobre la mesa de las oficinas algunas de las podridas estructuras de su casa, llenas de las termitas con las que han atacado su propiedad para forzarla a desistir. En ese instante suena *Hoje*, una canción de 1969 cuyo autor e intérprete (Taiguara) es un artista que fue censurado por la dictadura brasileña. Un tema que había sonado ya en el inicio de la película y que cohesiona el discurso de la misma. La letra remite a las cicatrices del tiempo que erosionan el cuerpo de quien lucha. Sonando en el mismo plano que esas termitas que devoran sin descanso, la escena adquiere un valor adicional sobre la memoria. Como si la música fuera la mielina que protege del olvido frente a la corrupción que lo deteriora todo.

En los créditos aparece un último fotograma de *Doña Clara* junto al tocadiscos en su casa. En esa dignidad solitaria de resistencia frente a la violencia y a la cultura del miedo (otro de los temas de Mendonça Filho) concluye el retrato de un personaje que simboliza a un país que se niega a olvidar su pasado. ▲

DOÑA CLARA

La cultura pasa por aquí



arce

ASOCIACIÓN
DE REVISTAS
CULTURALES
DE ESPAÑA

C/ Orfila, 3 - 2º Izquierda. 28010 Madrid | Tel.: 91 308 60 66 | Fax: 91 310 55 07 | E-mail: info@arce.es | www.arce.es

www.revistasculturales.com | www.quioscocultural.com



App «ARCE» disponible para iPhone/iPad y dispositivos Android

A high-contrast, black and white close-up portrait of Basilio Martín Patino. He is an older man with grey hair and a beard, looking directly at the camera with a slight smile. His right hand is raised to his forehead, with fingers slightly curled. A watch is visible on his left wrist. The background is dark and out of focus.

CICLO
**BASILIO
MARTÍN PATINO**

EN JUNIO

FILMIN