



caiman

cuadernosdecine

EDICIÓN DIGITAL

JULIO-AGOSTO 2020 Nº95 (146)

www.caimanediciones.es



Especial

VOLVEMOS AL CINE

Ana Torrent en **EL ESPÍRITU DE LA COLMENA**

3,49 EUROS



SALAS PEQUEÑAS Y ALTERNATIVAS / RICHARD LINKLATER / JONATHAN GLAZER / JESSICA HAUSNER / SPIKE LEE

23 

FESTIVAL DE
MÁLAGA

13-22 MAYO 2020
21-30 AGOSTO 2020

ORGANIZAN



Ayuntamiento
de Málaga

FESTIVAL DE
MÁLAGA

INSTITUCIONES
PATROCINADORAS



A
Junta de Andalucía
Consejería de Cultura
y Patrimonio Histórico

M
diputación de Málaga

PATROCINADORES
OFICIALES

ATRESMEDIA




Fundación "la Caixa"

SUR
mueve

www.festivaldemalaga.com

Descárgate la App

Disponible en
 App Store

Disponible en
 Google Play

Especial VOLVEMOS AL CINE

5. EDITORIAL

Regreso a Ítaca. *Carlos F. Heredero*

6. VOLVEMOS AL CINE

Epifanías fílmicas *Jaime Pena*

La pantalla y la platea *Carlos F. Heredero*

Del cine como hogar y refugio *Eulàlia Iglesias*

La sala y sus oficios *Violeta Kovacsics*

Los templos de la cinefilia *Àngel Quintana*

El amor y la sala cinematográfica *Carlos Losilla*

La sala de cine X *Felipe Rodríguez Torres*

La gran apuesta de las salas alternativas

Fernando Bernal, Violeta Kovacsics, Jara Yáñez



102. THE END

La mirada de Ulises *Carlos F. Heredero*



65. LO VIEJO Y LO NUEVO

Confidencias *Santos Zunzunegui*

66. RÁFAGAS

Reportajes / Festivales / Ciclos / Breves

Firmas

67. Nunca hemos sido lo bastante formalistas *Adrian Martin*

71. El corazón de la cinefilia *Quintín*

94. RÉPLICAS

Da 5 Bloods *Violeta Kovacsics*

Little Joe *Juanma Ruiz*

96. MEDIATECA

DVD / Blu-ray

Libros

100. AGENDA

ENTREVISTA Jean-Gabriel Périot



SUMARIO

JULIO-AGOSTO 2020 N° 95 (146)

76. CRÍTICAS

¿Dónde estás, Bernadette?

Richard Linklater

Under The Skin

Jonathan Glazer

The Father

Kristina Grozeva

Petar Valchanov

Festival de la Canción de
Eurovisión: la historia de

Fire Saga

David Dobkin

Nuestras derrotas

Jean-Gabriel Périot

Ayka

Sergey Dvortsevoy

Zombi Child

Bertrand Bonello

Apocalypse Now: Final Cut

Francis Ford Coppola

Betty (T1)

Crystal Moselle

El colapso (T1)

Guillaume Desjardins, Jérémy

Bernard, Bastien Ughetto

La familia que tú eliges

Tyler Nilson y Mike Schwartz

The Great (T1)

Tony McNamara

Habitación 212

Christophe Honoré

Insecure (T4)

Issa Rae

Los miembros de la familia

Mateo Bendesky

Solo las bestias

Dominik Moll

Supa Modo. Todos somos
héroes Likarion Wainaina

Todo pasa en Tel Aviv

Sameh Zoabi

El último arquero

Dácil Manrique de Lara

Uno para todos

David Ilundáin

La vieja guardia

Gina Prince-Bythewood

SUSCRIPCIÓN
pág. 64

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

**¡INSCRIPCIÓN
ABIERTA!**

7ª EDICIÓN

MÁSTER DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

200 HORAS

Dirección académica: **Caimán Cuadernos de Cine**

PROFESORADO

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

MATERIAS DE ESTUDIO

Introducción: 1 sesión / 3 horas

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

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

Módulo 3: Aplicaciones
(15 sesiones / 45 horas)

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

PARA MÁS INFORMACIÓN SOBRE EL PROGRAMA O CUALQUIER CONSULTA:

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

CLASES

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

66 sesiones de 3 horas

+

Asistencia a pases de prensa y
proyecciones especiales

ALUMNADO

Máximo: 30 alumnos

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

FECHAS

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

LUGAR

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

PRECIO DE LA MATRÍCULA

1ª convocatoria

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

2ª convocatoria

(hasta el 21 de septiembre de 2020): 2.900 euros

DOCUMENTACIÓN A PRESENTAR

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

SE OFRECE A LOS ALUMNOS

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

Y también:

- Una suscripción Anual Básica a

FILMIN

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:

José Luis Álvarez Cedená, Cristina Aparicio, Jonay Armas, José Félix Collazos, Carlos Fernández Castro, Ignasi Franch, Pablo López, Raquel Loredó, Adrián Martín, Aurea Ortiz Villeta, Rubén de la Prada, Quintín, Daniel Reigosa, Felipe Rodríguez Torres, Javier Rueda, Miquel Zafra, 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



Epifanía y catarsis ante una pantalla: *La mirada de Ulises*

Regreso a Ítaca

Hace ya más de tres meses, forzados por los imperativos inherentes al combate sanitario contra la COVID-19, reconvertíamos sobre la marcha nuestra edición de abril en un número exclusivamente digital en el que –ante el cierre sobrevenido de las salas de cine– optábamos por dedicar nuestra reflexión y nuestras críticas a las diferentes expresiones filmicas y audiovisuales que en ese momento eran accesibles *online* y en las diferentes plataformas. Aquel número daba testimonio de la irredenta vocación de *Caimán Cdc* de acompañar siempre, desde una irrenunciable perspectiva crítica, a la actualidad cinematográfica de cada momento, sea esta la que sea y se encuentre donde se encuentre.

La sociedad española emprende ahora, desde finales de junio, un nuevo proceso que trata de recuperar la normalidad perdida y, con ella, también la de las salas cinematográficas, que empiezan a abrir progresivamente y a recuperar, poco a poco, su necesario diálogo con los espectadores. Lo que toca ahora, por tanto, es acompañar a este proceso: un camino que conduce a la reconquista de los espacios icónicos por excelencia en los que se despliega de manera más intensa la comunicación colectiva entre las imágenes del cine y las audiencias plurales, entre los aficionados y las grandes pantallas.

Esas pantallas que han estado también tantas veces en las imágenes de celuloide, igual que ahora lo están frecuentemente en los píxeles digitales que dan forma a multitud de ficciones. Las pantallas de las salas oscuras, las pantallas de los cines al aire libre y las pantallas de los *drive in...*, todas ellas han comparecido –filmadas por los cineastas– como escenarios de historias, de sueños imaginarios y de emociones vividas por los personajes de las películas, a veces con tanta o más pasión, incluso, que aquella con la que los espectadores de tales filmes asistían al desarrollo de los argumentos respectivos.

Pantallas que convocan momentos de decisivas epifanías emocionales o morales; pantallas que dialogan –de forma figurada o real, imaginada o estrictamente física– con los espectadores de las plateas que vemos en las películas; pantallas que son hogar y refugio de las criaturas imaginadas por guionistas y directores; pantallas alrededor de las cuales proyeccionistas, taquilleros, vendedores de palomitas o conservadores de filmotecas organizan su vida íntima y personal; pantallas que cifran los ritos de paso de la cinefilia o que albergan los primeros temblores de la adolescencia; pantallas que convocan los deseos sexuales más explícitos; pantallas pequeñas o alternativas, también, que acogen al cine de versión original o las expresiones más personales del cine de autor.

De todas esas pantallas, de muchos de esos cines que salen en las películas, hablamos en este número especial de *Caimán Cdc* a lo largo de un extenso dossier de 45 páginas concebido no para evocar de forma nostálgica aquellos espacios filmados por el cine, sino para reflexionar sobre el rol que estos han jugado para los creadores y para sus espectadores. Acompañamos así, con esta lectura cinéfila para el verano, el camino de regreso al lugar de esa comunión laica, a veces inefable, que se produce cuando la mirada del cineasta impacta en la mirada de una audiencia colectiva. Camino de retorno a la tierra perdida, a la Ítaca soñada y vivida por miles y miles de espectadores. Porque 'los cines' también están en 'el cine'. Y al cine volvemos este verano. ▲

CON LA LLEGADA DEL VERANO, HEMOS VUELTO A VER CINE EN LAS SALAS TRAS EL LARGO CIERRE DE ESTAS FORZADO POR EL CONFINAMIENTO. PARA CELEBRARLO, ABRIMOS AQUÍ UNA AMPLIA Y PLURAL REFLEXIÓN SOBRE EL PAPEL QUE HISTÓRICAMENTE HA JUGADO, Y SIGUE JUGANDO TODAVÍA HOY, LA REPRESENTACIÓN DE LA SALA CINEMATOGRÁFICA EN LAS IMÁGENES DEL PROPIO CINE. OCHO LARGOS ARTÍCULOS TRANSVERSALES Y 38 PEQUEÑAS RESEÑAS DE OTROS TANTOS MOMENTOS EMBLEMÁTICOS COMPONEN ESTE DOSIER ESPECIAL CON EL QUE NOS SUMAMOS, ENTUSIASTAS, A UN RETORNO LARGAMENTE ESPERADO.

EL CINE, LA VIDA...

EPIFANÍAS FÍLMICAS

JAIME PENA



El largo día acaba (Terence Davies)

Pocos momentos o escenas resultan menos inocentes que aquellas en las que los personajes de una película entran en un cine. Por más que se trate de un acto perfectamente cotidiano, la representación de la sala de cine tiene demasiadas implicaciones metacinematográficas como para que su aparición pase desapercibida. En primer lugar por la propia pantalla, la duplicación del espacio y su carácter especular: el público viendo una película en la que otro público ve otra película. En segundo lugar por la oportunidad indudable para operar con la cita, unas veces mera referencia ➡

intelectual o sentimental, y otras una parte del decorado de la época. Más allá de las películas ambientadas en la propia industria cinematográfica, las salas de cine entran a formar parte del paisaje filmico desde las primeras décadas de su historia, pero será a partir de un determinado momento, la segunda mitad de los años cincuenta y los primeros sesenta del siglo pasado, cuando su aparición será más determinante y autoconsciente.

Esto no impide que una de las películas con un protagonismo más singular de las salas de cine sea una española de 1948, *Vida en sombras*, de Llorenç Llobet Gràcia, en la que la madre del protagonista da a luz en una barraca de feria en la que se presenta el cinematógrafo Lumière, casi como un irreal acto de magia. Inevitablemente, la vida de Carlos Durán estará marcada por este hecho. Su misma infancia es ilustrada con otra escena ambientada en una sala de cine hacia 1918, recién terminada la Gran Guerra, cuando un programa doble con un corto de Chaplin y otro de Eddie Polo desata un enfrentamiento con Luis, su mejor amigo, y a continuación una batalla entre todos los espectadores. El cine será siempre uno de los espacios tradicionales de la educación sentimental;



El espíritu de la colmena (Víctor Erice)

en *Vida en sombras* es el lugar de otro tipo de iniciación más moderna, la de la cinefilia.

Un cuarto de siglo después *El espíritu de la colmena* (1973) retratará ese momento fundador que no es solo el del descubrimiento del cine, sino también el de la propia vida. Víctor Erice reconstruye una proyección cinematográfica en un pequeño pueblo castellano a principios de los años cuarenta, en plena posguerra. La película que se proyecta es *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931) y el cine no es más que un local municipal improvisado. Estamos a principios de los cuarenta (fecha de la ficción) y en 1973 (fecha del rodaje) y esa mezcla de ficción y documental está presente en toda la secuencia. La proyección es real y en ella participan como espectadoras las dos niñas que protagonizan la película, la mayor, Isabel, y la

más pequeña, Ana. La historia que nos cuenta Erice prende su llama en esta escena, cuando Ana se siente tan aterrada como conmovida por el hecho de que el monstruo mate a una niña de una edad parecida a la suya: “¿Por qué la ha matado?”, le pregunta a su hermana. Ese es el inicio del relato, el de un conocimiento adquirido a través del cine que se convierte en un misterio y más adelante en un trauma.

La cámara de Erice filma con esas imágenes un momento primigenio, uno de esos instantes que no están en ningún guion. Es el rostro de Ana mirando absorta y fascinada hacia la pantalla, la Ana que en ese momento ha vuelto a ser Ana Torrent, la actriz, y está descubriendo el cine, el poder magnético de unas imágenes en movimiento proyectadas sobre una pantalla blanca. Sin artificio alguno, sus ojos, su mirada, representan esa ➡

PATERSON (2016) Jim Jarmusch

JUANMA RUIZ



“¡Es como si viviéramos en el siglo XXI!”, le dice Laura a su esposo Paterson justo antes de entrar a la sala donde se proyectan reposiciones de viejas películas de terror. Y es que si *Paterson* (la película) es una exploración de la poesía que subyace en las cosas mundanas, su protagonista parece haberse materializado en el presente desde un tiempo más sencillo, donde no había pantallas de teléfonos móviles o de iPad, ni televisores en los pubs. Así, contemplar a oscuras *La isla de las almas perdidas*, de Erle C. Kenton, es la rúbrica perfecta —y nunca escrita— del primer cuaderno de poemas del joven conductor de autobús, y una simple excursión de sábado por la tarde al cine se convierte en el (pen)último verso del canto a la placidez cotidiana de Jim Jarmusch. ▲



Vida en sombras (Llorenç Llobet Gràcia)

epifanía, el nacimiento del cine. Sin duda, Erice, nacido en 1940, se inspiró en su propio descubrimiento del cine, en la San Sebastián de aquellos tiempos. A tal efecto, en 2006, filmó un documental, *La Morte Rouge*, que evoca aquel momento y que, visto en retrospectiva, conecta su biografía con la de muchos cinéfilos y/o cineastas, empezando por el propio Carlos Durán de *Vida en sombras*.

Para Erice el cine representa ese mundo soñado o idealizado que contrastaba con la opresión de la dictadura, algo que está también en la base del discurso de Terence Davies en *El largo día acaba* (1992), película igualmente autobiográfica, basada en su

infancia a mediados de los años cincuenta en Liverpool, el periodo ‘más feliz de su vida’, como ha confesado en distintas ocasiones el cineasta. Ese contraste se construye a partir de la banda sonora, compuesta tanto de canciones populares como de diálogos de películas británicas o americanas. Por ejemplo, en el mismo inicio vemos una calle llena de escombros bajo la lluvia mientras escuchamos a Nat King Cole cantando *Stardust*, cuya melodía enlaza con una frase extraída de *El quinteto de la muerte* (Alexander Mackendrick, 1955) y la primera línea de diálogo del protagonista, Bud, pidiéndole dinero a su madre para ir al cine. El ambiente no es tan pesadoso como el de *El espíritu de la colmena*, pues ese mundo Davies lo había retratado ya en su película anterior, *Voces distantes* (1988), pero el cine sigue representando tanto una escapatoria como el espacio de la felicidad. Para comprobarlo basta con la primera imagen de Bud en el cine, sentado en el anfiteatro junto a su madre y hermana, la luz del proyector dirigiéndose hacia una pantalla que no vemos pero de la que sí oímos su banda sonora, la música compuesta por Rodgers y Hammerstein para *Carrusel* (Henry King, 1956).

El propio haz del proyector vehicula también otra secuencia de montaje, quizá la más significativa de la película, sostenida sobre la voz de Debbie Reynolds cantando *Tammy*. Sobre esa luz, un *travelling* cenital recorre la platea de un cine llena de espectadores, muchos de ellos fumando. La luz del proyector y el humo desaparecen y esa platea se convierte en una iglesia, mientras seguimos escuchando que “*Tammy’s in love*”, aunque, cuando otro encadenado transforma la iglesia en un aula, se cuelan algunas líneas de diálogo de *Ocho sentencias de muerte* (Robert Hamer, 1949) y *Private’s Progress* (John Boulting, 1956). Y así es como Davies liga el cine con la religión y con la educación a través de un espacio, el de la sala de cine, que puede mutar en otras funciones, algo que vuelve a quedar de manifiesto en la última secuencia de la película, en la que la voz de un profesor se combina con los diálogos de *Cadenas rotas* (David Lean, 1949) y con unas campanas, mientras vemos a Bud y a su amigo Albie de espaldas sentados (en lo que parece un cine) contemplando un largo atardecer.

Llobet Gràcia también sacaba mucho partido a la luz del proyector en *Vida en sombras* en una escena en ➔

INLAND EMPIRE (2006) David Lynch

DANIEL REIGOSA

Cuando Susan entra en una sala de cine hacia el final de *Inland Empire*, el espectador todavía no ha tenido tiempo de ordenar de manera coherente todo el puzle ideado por Lynch, motivado por esa falsa necesidad de dar sentido a todo lo que se percibe. Por eso, en un primer momento, la escena que se reproduce en la pantalla parece arrojar una solución, un cabo al que asirse, mostrando la dualidad entre lo real y el delirio



de la protagonista. Pero esto no es más que una quimera, una nueva demostración de cómo el subconsciente es capaz de vampirizar la narrativa convencional, remarcando el poder tóxico y manipulador de las imágenes. El cine como vía de escape, como refugio introspectivo, pero también como representación tangible de lo onírico. ▲

¡VOLVEMOS!

Vuelven las películas, lxs directorxs,
las historias, las ilusiones, los momentos.

VUELVE LA MAGIA DEL DORÉ

#VuelveElDoré



El sur (Víctor Erice): la fachada del cine y la película que se proyecta en su interior

la que Carlos, ya adulto (Fernando Fernán-Gómez), va al cine con Ana y su madre a ver *Romeo y Julieta* (George Cukor, 1936). La escena es muy extraña. Primero se proyecta un noticiario sobre carreras y accidentes automovilísticos y a continuación se encienden las luces dando lugar a un largo descanso con el que Carlos no puede disimular su disgusto (la escena forma parte del primer montaje del film, previo a su paso por censura). Por fin comienza la película y la cámara se desvía hacia la luz del proyector, sobre la que se produce una elipsis que nos lleva hasta el final de la sesión. Carlos parece sinceramente impresionado por la película,

también Ana, como si su tema hubiese encendido alguna chispa entre ellos. Llobet Gràcia los encuadra desde atrás besándose, como si fuesen ellos los que finalizasen la historia con un *happy end*, anticipando lo que viene a continuación, su boda.

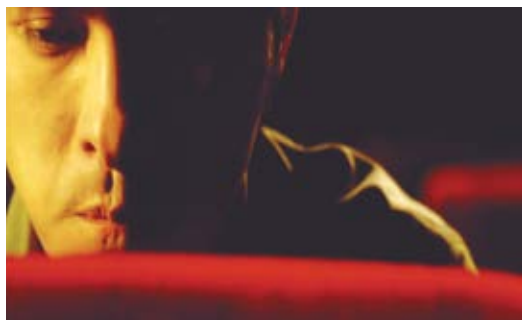
Después de la guerra, Carlos se ha alejado del cine culpándolo indirectamente de la muerte de su esposa. Luis y Clara consiguen llevarlo a ver *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), una tentación difícil de resistir, pues el cine está justo enfrente de la pensión donde viven. Carlos vuelve entonces a entrar en una sala de cine, visita de la que no saldrá ileso. La historia de *Rebeca*

se proyecta sobre su propia vida en la forma de Ana y Clara, sus 'señoras De Winter'. Carlos sale a mitad de proyección, pero no puede dejar de reconocer la perfección narrativa de la película, lo que reanima su gran vocación y le lleva a retomar la cámara cinematográfica, ahora sí ya decidido a reconvertirse en director.

Desde su mismo nacimiento, los momentos capitales de la vida de Carlos Durán acontecen en una sala de cine; son los puntos de inflexión de su biografía, como si la sala y la película que se proyecta en cada momento representasen una revelación que imprime un giro a su vida. Decía que estas ➔

I TRAVELLED 9000 KM TO GIVE IT TO YOU (2007) Wong Kar-wai

CARLOS F. HEREDERO



Mientras escuchamos en *off* algunos diálogos de *Alphaville* (Godard, 1965), en la oscuridad de una sala de cine un hombre introduce su mano entre las piernas de una mujer, pero esto podría pertenecer también a un *flashback* que parece fundirse con el presente. Estamos en territorio Wong kar-wai: allí donde la invocación de un recuerdo erótico sustituye a la vivencia amorosa propiamente dicha. Entre ráfagas de deseo y resistencia, bajo luces que basculan entre la saturación y el ocultamiento, las imágenes desvelan a la sala cinematográfica como un lugar evanescente, imaginario y real al mismo tiempo, casi flotante y sin puntos de anclaje fijos ni en lo espacial ni en lo temporal. Un espacio hecho de intersecciones e intersticios, de grietas y pliegues, de temblores y susurros. ▲



Los viajes de Sullivan (Preston Sturges)

escenas de las salas de cine nunca eran inocentes y hasta cierto punto es lógico que los cineastas les concedan una importancia capital. Lo vemos cuando otro cineasta ficcional, el exitoso director de comedias John L. Sullivan, decide abandonar el género que le ha dado fama y pasar a rodar películas de temática social. *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges, 1941) narra su particular proceso de documentación y las peripecias que le llevan hasta la cárcel. Hasta que en una proyección cinematográfica descubrirá la inutilidad de su pretensión. Aquí el cine es una iglesia de la comunidad negra vecina a donde llevan a los presidiarios que, en cuanto asoman las primeras imágenes de un *cartoon* de Disney protagonizado por Pluto, comienzan a reír a carcajadas. Sullivan asiste incrédulo ante este en-

tusiasmo repentino hasta que, de pronto, se descubre a sí mismo riendo y reconsiderando su voluntad de abandonar la comedia.

Este poder transformador de la sala de cine lo observamos también en *El sur* (Víctor Erice, 1983), donde Agustín entra en el Cine Arcadia para ver 'Flor en la sombra', atraído por el nombre de una secundaria, Irene Ríos. Aunque en ese mismo cine se proyectan otras películas 'reales' (*La sombra de una duda*), 'Flor en la sombra' es una recreación del propio Erice de un melodrama de serie B de ambiente exótico. Lo cierto es que es Estrella, la hija de Agustín, la que 'entra' mentalmente en el cine y nos traslada la imagen de su padre sentado en una butaca viendo esta película de tres al cuarto en la que ha reconocido a la mujer que un día amó en el sur, Laura, de nombre artístico Irene Ríos. Su imagen, más que las palabras que pronuncia el galán que la mata, "Podríamos haber sido tan felices...", despierta sus recuerdos y desata todos los demonios que lleva dentro después de tantos años de autoexilio en el norte de España. Desde ese momento, después de un intento frustrado de huida, Agustín ya no volverá a ser el mismo y al cabo de los años acabará con su vida, carcomido por sus tormentos.

Sí, una sala de cine puede concitar las peores pesadillas, a veces simplemente un rechazo o eso que en su día Susan Sontag vino a llamar "epifanías negativas". Algunas pueden ser más o menos ingenuas, hasta cómicas, como la del protagonista de *Les Carabiniers* (Jean-Luc Godard, 1963), que entra por primera vez en un cine y se siente decepcionado por las limitaciones del encuadre y la bidimensionalidad de la pantalla. O la del grupo de amigos de *The Boys from Fengkuei* (Hou Hsiao-hsien, 1983), que se cuelan en un cine para acabar viendo una película en blanco y negro (y sin escenas porno, que era lo que esperaban) como *Rocco y sus hermanos* (Luchino Visconti, 1960, en versión doblada al inglés!).

En *Not Fade Away* (David Chase, 2012), el joven músico de finales de los años sesenta obsesionado con ➔



The Boys From Fengkuei (Hou Hsiao-hsien)

JOKER (2019) Todd Phillips

CRISTINA APARICIO

Hay una constante en *Joker* que confronta espectador y espectáculo: ser parte de la multitud o estar en el centro de las miradas. Una risa violenta y a destiempo evidencia la falta de sincronía de Arthur Fleck con su entorno. Arthur deambula por dos planos de realidad que tan solo convergen para el espectador en un instante: durante la proyección de *Tiempos modernos*, su risa (nada impostada o



nerviosa) surge espontánea por primera vez junto a la del resto del público. Al igual que Charlot, el personaje popularizado por Chaplin en una época de inestabilidad social, el Joker se erige como icono del pueblo. Aunque aquí el trasfondo es algo distinto: solo queda la pantomima vacía, la imitación de movimientos que encandilaron al patio de butacas. ▲



Caro diario (N. Moretti): la desolación del protagonista al salir de ver *Henry, retrato de un asesino*

el blues se pregunta por qué la película que lo ha llevado a ver su novia, *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), no tiene música que explique qué va a suceder y ella le sugiere que quizá “los árboles son la música”, entroncando así con una tradición de espectadores que no comulgan con el cine europeo, de la que formaría parte también la famosa referencia a Éric Rohmer en *La noche se mueve* (Arthur Penn, 1975), donde el detective protagonista dice que “sus películas son como ver secarse la pintura” (o “ver crecer la hierba” en el doblaje

español), si bien los personajes de este film no llegan a entrar en el cine.

Otras películas, en cambio, implican un fuerte rechazo de lo que sucede en la pantalla, más que una mera decepción. En *Zodiac* (David Fincher, 2007), el inspector Toschi abandona la sala en la que se estrena *Harry, el sucio* (Don Siegel, 1971), película basada en el mismo caso que él estaba investigando en ese momento. “Menudo trabajo ha hecho Harry Callahan con vuestro caso”, le comentan con sarcasmo, y Toschi no puede dejar de reprochar las libertades que se toman

las películas, “pasando de procedimientos policiales...”.

En todo caso, nada comparable a las epifanías negativas de Nanni Moretti en *Caro diario* (1993), retorciéndose en la butaca mientras ve *Henry, retrato de un asesino* (James McNaughton, 1986) para después ir a visitar al crítico que la había recomendado y preguntarle si no tiene remordimientos por lo que escribe. Una reacción, esta de Moretti, que se podría considerar hasta piadosa frente a la del protagonista de *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008) que acude ritualmente a un cine para ver *Fiebre del sábado noche* (John Badham, 1977), película de la que se conoce tanto sus diálogos como los bailes de John Travolta, hasta que un día descubre que ha sido reemplazada por *Grease* (Randal Kleiser, 1978) y su reacción inmediata no es otra que asesinar, cual Henry, al proyccionista y a la taquillera.

Quentin Tarantino ha convertido la venganza en uno de los elementos característicos de sus obras, pero la venganza entendida como una forma de reescritura de la historia. En *Malditos bastardos* (2009) esa reversión de la Historia tiene lugar en un cine parisino en el que se estrena una película bélica de glorificación nazi, ➔

LE MÈPRIS (1963) Jean-Luc Godard

JOSÉ FÉLIX COLLAZOS

“Los dioses no han creado al hombre, el hombre ha creado a los dioses” dice Fritz Lang mientras supervisa las imágenes que ha rodado para la adaptación de *La Odisea*. Pocas creaciones humanas como el cine han generado tantos mitos para luego, como Saturno a sus hijos, fagocitarlos para su supervivencia. En esa sala de proyección (representación de un duelo entre pasado y presente con ecos de tragedia griega), los



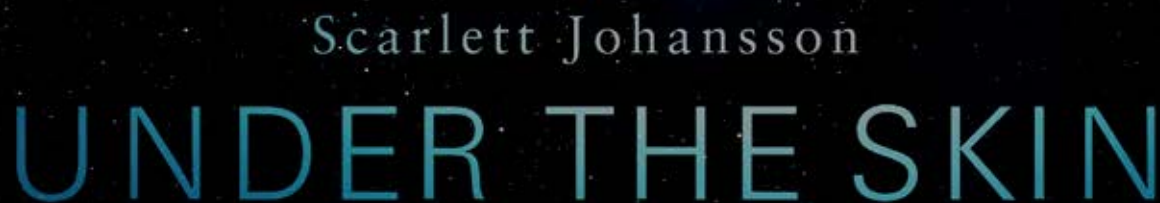
signos, las alusiones y, en definitiva, la cita y las referencias en pantalla conforman una estrategia formal de palimpsesto para, tras la crisis del clasicismo, cambiar el destino de un arte condenado desde su nacimiento por uno de sus progenitores con otra cita que aparece bajo la pantalla que contempla Lang: “El cine es una invención sin porvenir”. ▲



LITTLE WHITE LIES



CINEMANIA



ESTRENO 10 DE JULIO

UNA PELÍCULA DE JONATHAN GLAZER

FILM4 y BFI PRESENTAN EN ASOCIACIÓN CON SILVER REEL CREATIVE SCOTLAND y FILMATION ENTERTAINMENT UNA PRODUCCIÓN DE NICK WECHSLER/JW FILMS PRODUCTION EN CO-PRODUCCIÓN DE JONATHAN GLAZER. SCARLETT JOHANSSON "UNDER THE SKIN"
 ENCABALLERADO EUGENE STRANGE. FOTOGRAFÍA Y MONTAJE CHRISSE BEVERIDGE. DISEÑO DE VESTUARIO STEVEN NOBLE. DIRECTOR DE CASTING KAHLEEN CRAWFORD. EDITOR DE POST PRODUCCIÓN RICHARD LLOYD. COMPOSICIÓN DE ALEXANDER O'NEAL. GILLIAN BERRIE
 DISEÑO DE EFECTOS VISUALES ONE OF US. DISEÑO DE SONIDO JOHNNIE BURN. MÚSICA PRODUCCIÓN Y MONTAJE POR PETER RAEBURN. MÚSICA MICA LEVI. EDITOR DE PRODUCCIÓN CHRIS DOOY. SONIDO PAUL WATTS. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA DANIEL LANDIN BSC
 PRODUCTORES EJECUTIVOS TESSA ROSS. RENDI ANTONIADES. WALTER CAMPBELL. CLAUDIA BUEHLMER. IAN HUTCHINSON. FLORIAN DARGEL. BASADA EN LA NOVELLA DE MICHEL FASER. RECREADA POR WALTER CAMPBELL. JONATHAN GLAZER
 PRODUCTORA DE JAMES WILSON. NICK WECHSLER. EDITOR POR JONATHAN GLAZER



©2006 Universal Studios. All Rights Reserved. Universal Studios, Universal's Islands of Adventure, The Incredible Hulk Coaster, Marvel Super Hero Character likenesses, and the names of the Marvel Super Heroes are trademarks or registered trademarks of Universal Studios, Inc. All other trademarks are the property of their respective owners.

[illegible]



Vivre sa vie (Jean-Luc Godard)

‘Stolz der Nation’, rodada para la ocasión por el propio Tarantino. A la sesión acuden todos los gerifaltes nazis, Hitler incluido. En esta ‘venganza judía’ la sala de cine se convertirá en un horno crematorio para todos ellos gracias a un incendio provocado por los nitratos acumulados detrás de la pantalla. Las llamas surgirán entonces del propio escenario, materializándose en algo real mientras la

luz del proyector esculpe el rostro de Shosanna en el humo (la operación del comando recibe el nombre de Kino). No se trata solo de que Tarantino mate a Hitler en ‘el’ cine, sino que lo hace en ‘un’ cine.

Se puede decir que en *Malditos bastardos* la pantalla cobra vida, pero lo más habitual es que el diálogo que ella establece con los espectadores tenga un carácter más emocional. En

otro cine parisino Nana entra a ver *La pasión de Juana de Arco* (Carl Th. Dreyer, 1928). Estamos en *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962) y Nana no puede dejar de emocionarse al ver las lágrimas de Juana de Arco. La escena tiene algo de catarsis, por más que aparezca en la primera parte de la película, apenas anticipando el calvario posterior del personaje. Y también algo de liberador, como las lagrimas de las espectadoras de *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008) o las de Pilar en esa melancólica sesión de fin de año de *Tabú* (Miguel Gomes, 2012) en la que su acompañante acaba dormido. O, en un registro muy distinto, las del general que no puede dejar de llorar al ver el *Dumbo* de Disney en 1941 (Steven Spielberg, 1979) y que utiliza el cine como un refugio de calma que lo aleje del ruido de la guerra.

El llanto es una respuesta empática en la que, caso de *Vivre sa vie*, la pantalla opera como espejo invertido: las lágrimas sobre el rostro de Maria Falconetti se repiten segundos después en el de Anna Karina. Esta idea de la pantalla como espejo está también presente en otra película de Tarantino, *Érase una vez en... Hollywood* (2019), en la que Sharon Tate entra en un cine de Los Ángeles para verse a sí ➔

ENEMIGOS PÚBLICOS (2009) Michael Mann

CARLOS F. HEREDERO

Sentado en una sala de cine, John Dillinger asiste a la proyección de *El enemigo público n° 1* (1934). La planificación de Michael Mann convierte expresamente al famoso gánster en el contraplano de Edward ‘Blackie’ Gallagher (Clark Gable), el mafioso que, en el desenlace del film de W. S. Van Dyke, conversa con Jim Wade (William Powell) e ingresa en la cárcel. El rostro de Dillinger (el gánster ‘real’) parece dialogar con el gánster ficcional, pero en



realidad esa hermosa resonancia en abismo entre la imagen digital de Dillinger y la imagen en celuloide de ‘Blackie’ no nos habla de la confrontación entre la realidad y la leyenda mitificada por el cine, sino que pone en escena el diálogo entre las formas que toma, en el pasado y en el presente, la misma leyenda fílmica (la del gansterismo fundacional americano). ▲



Érase una vez en... *Hollywood* (Quentin Tarantino)

misma en *La mansión de los siete placeres* (Phil Karlson, 1968) y disfrutar con las risas del público motivadas por la torpeza del personaje (el tráiler que la precede es de *C.C. & Company*; Seymour Robbie, 1970, que en España llevó el oportunista título de *La familia Manson*). Solo que en la pantalla está la verdadera Sharon Tate inter-

pretando a Freya, la guía danesa, y en el patio de butacas Margot Robbie interpretando a Sharon Tate, toda una paradoja especular.

La emoción está mucho más contenida en *The Last Picture Show* (Peter Bogdanovich, 1971). El único cine de Anarene, Texas, celebra su última proyección en 1952 con *Río Rojo* (Howard

Hawks, 1948) y la sesión tiene algo de fin de época, del momento que marca el tránsito definitivo de sus protagonistas, Sonny y Duane, de la juventud a la madurez. También de réquiem por la muerte de Sam, el antiguo propietario del cine, e igualmente, de forma anticipatoria, por la del pequeño Billy, que tendrá lugar inmediatamente a continuación. Después de ese momento Anarene ya no puede ser el mismo lugar. Lo saben los dos amigos para los que esa 'última película' representa su reconciliación y, a la vez, una despedida puede que definitiva, pues Duane marcha hacia la guerra de Corea. Pocas veces una simple sesión de cine ha tenido tanta trascendencia en una película. El cine también puede tener propiedades curativas. ▲



The Last Picture Show (Peter Bogdanovich)

LA ESTRATEGIA DE LA ARAÑA (1970)

Bernardo Bertolucci

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE



Se levanta la tela que hace de pantalla en un modesto cine al aire libre del pueblo de Tara, al tiempo que comienza a revelarse la verdad de la muerte de Athos Magnani, de su transformación mitificadora de traidor en héroe, tal como comienza a comprender Athos hijo en su diálogo con el dueño del cine, antiguo camarada de su padre en la fallida conspiración para matar a Benito Mussolini. El lento *travelling* que acompaña a los dos personajes, hasta la arriada de la pantalla, esclarece cómo el espectáculo que acompaña a la gestación del mito implicaba una cuidada puesta en escena, una irrealidad como las que se acostumbran a ver en esa sencilla pantalla. Y tras la pantalla, la simple realidad de un descuidado jardín convertido poco menos que en un vertedero de trastos viejos. ▲



La rosa púrpura de El Cairo (Woody Allen)

LA PANTALLA Y LA PLATEA

ESPEJOS REFLECTANTES

CARLOS F. HEREDERO

El disfrute espectral de ver una película dentro de una sala nunca ha sido una experiencia pasiva, ni ha circulado jamás en una única dirección. Cuando los asombrados ciudadanos parisinos vieron por primera vez *La llegada de un tren a la estación*, el 25 de enero de 1896, se asustaron no solo porque creían que el convoy que avanzaba desde la pantalla se iba a precipitar sobre ellos (como efecto del ángulo sesgado de la toma elegida por los hermanos Lumière), sino porque en su memoria estaba todavía reciente el descarrilamiento del expreso París-Granville que, solo tres meses antes, atravesó entera –longitudinalmente– la estación de Montparnasse, echándose encima de los viajeros que había

en ella y precipitándose sobre la calle. El dispositivo filmico y la experiencia real dialogaban ya entonces, de manera determinante y efectiva, en los dos sentidos: desde la pantalla hacia los espectadores y desde la vivencia de estos hacia la pantalla.

EL BATISCAFO DE NOËL BURCH

El cine tomó conciencia reflexiva y metalingüística de ese diálogo muy pronto, tal y como ponen en evidencia las múltiples miradas directamente a cámara, acompañadas de gestos expresos que interpelan a los espectadores por parte de la mujer que se desnuda ante su marido, en muchas de las diferentes versiones existentes de *Le Coucher de la mariée* (Albert Kirchner, 'Lear', 1896), una de las primeras pelí-

culas eróticas de la historia. Gestos de interlocución que se adelantan, en ¡siete años! al famoso plano del bandido que dispara contra los espectadores al final, o al principio (según los distintos montajes que circularon del film), de *Asalto y robo de un tren* (Edwin S. Porter, 1903), ese famoso 'plano emblema' (Noël Burch *dixit*) que buscaba provocar una reacción en sus espectadores dirigiéndose frontalmente a ellos desde la pantalla.

La ruptura de la cuarta pared, la mirada 'concertada' hacia y con el espectador de la sala cinematográfica, implica "la 'desaparición' de la cámara en tanto que vehículo de identificación espectral, en tanto que 'batacafo' invisible que nos transporta al universo de las stars" (Burch, de ➔)

nuevo). Ese batiscafo sumergido que nos transporta desde la oscuridad de la sala al universo diegético creado por la ficción, que nos lleva desde nuestra butaca hasta el espacio imaginario en el que viven los personajes, proviene en realidad de la comedia de boulevard, de la opereta y del *music hall*. Es el tradicional ‘aparte’ teatral, luego reconvertido en un mecanismo fílmico (la interlocución directamente a cámara por parte de los actores) que era ya una práctica corriente en el cine francés durante toda la época primitiva, por lo menos hasta 1914 (*Les Vampyrs*, de Louis Feuillade).

No era nada nuevo, por tanto, cuando un cómico procedente precisamente del *music hall* y del vodevil (Groucho Marx), lo exploró a fondo en *Plumas de caballo* (1932) al dirigirse expresamente a los espectadores (“Yo tengo que quedarme, pero ustedes pueden salir al vestíbulo hasta que acabe esta monserga”), ni tampoco cuando la ‘rupturista’ modernidad de la *Nouvelle Vague* lo recicló con objeto de romper el ilusionismo propio del lenguaje clásico en las godardianas *Al final de la escapada* (1959) y *Pierrot le fou* (1965), en ambos casos a cargo de Jean-Paul Belmondo; ni mucho menos cuando –ya casi al final de *Annie Hall* (1977)–



Illibatezza (Roberto Rossellini)

el personaje de Woody Allen se vuelve hacia nosotros para explicarnos: “Uno intenta que las cosas salgan perfectas en el arte, porque conseguirlo en la vida es realmente difícil”, a modo de reconsideración intrametaficcional sobre la sublimación fantasiosa que su autobiográfica obra teatral –cuyos ensayos estaba dirigiendo– opera sobre su propio fracaso amoroso, al que poco antes habíamos asistido.

IRRESISTIBLE ATRACCIÓN

El diálogo metaficcional entre la pantalla y los espectadores empezó muy pronto también a proponer diferentes formas de aproximación física de los segundos hacia la primera para explorar o comprobar las ‘dosis de realidad’ que las imágenes proyectadas podían ofrecer: algo de lo que proba-

blemente ya no podían dudar, a principios del siglo XX, los espectadores de la británica *The Countryman and the Cinematograph* (1901), donde un *yokel* (apelativo peyorativo de ‘campesino’) contempla, subido al escenario y casi pegado a la pantalla, cómo esta muestra el acercamiento de un tren y cómo el personaje se asusta y sale corriendo. Reconsideración paródica y ya plenamente autoconsciente de la sensación vivida por los primeros espectadores de *La llegada de un tren a la estación*, el film de Robert W. Paul (del que apenas se conservan seis metros de celuloide) pone ya en escena de manera autorreflexiva la relación entre el espectador y la pantalla, y abre la puerta al después fructífero camino del ‘cine en el cine’.

La fascinación –y a veces la irresistible atracción física– que la pantalla ejerce sobre sus espectadores ha mostrado incluso el deseo de comunión con ella mediante la mera palpación táctil, ya sea en pos del éxtasis amoroso (la secuencia de Joe acariciando y besando la pared sobre la que se proyecta a sí mismo la película en la que su amada Ana María aparece, todavía, con la imagen maternal de la que se había enamorado, en *Illibatezza*; Roberto Rossellini, 1963), o ya en busca del trauma que esconden las imágenes- ➡

EN EL CURSO DEL TIEMPO (1976) Wim Wenders

JOSÉ ANTONIO HURTADO



La vi en un antiguo cineclub a finales de los años setenta, un lugar que ya no existe. La fascinación que sentí se parece mucho a la reacción entre embelesada y alborozada del auditorio infantil que disfruta, por mor de una proyección frustrada, con un improvisado espectáculo de sombras chinescas, gozosa evocación de la magia del cine primitivo. El cine, arte de la vista, hacedor de juegos de luces y sombras, necesita de una mirada virgen, asombrada, como la de esos niños, que se proyecta hacia el futuro desde el pasado. Y el espacio cómplice donde todo confluye es la pantalla blanca, altar de ese templo pagano que es la sala de cine, desde donde todavía es posible descubrir sombras chinescas y reencontrarse con nuestra herencia. Porque todo ha de cambiar. ▲



El sueño de Arizona (Emir Kusturica)

nes por parte de una mujer ciega que palpa la tela sobre la que estas se proyectan (*El fotógrafo del pánico*; M. Powell, 1960). El tacto de la pantalla como sustitutivo de la experiencia real.

Pero si estos dos ejemplos muestran sendas pantallas caseras y particulares, Eileen y Arthur, los desdichados amantes en *Dinero caído del cielo* (Herbert Ross, 1981), ya se imaginan a sí mismos subidos en el escenario de una gran sala para bailar en paralelo a como lo hacen –en la pantalla que tienen a sus espaldas– Fred Astaire y Ginger Rogers (*Sigamos la flota*; Mark Sandrich, 1936): la sala cinematográ-

fica en versión Edward Hopper –y las imágenes míticas que estaba proponiendo el Hollywood clásico durante la Gran Depresión– como sublimación de la más deprimente y cruda realidad



Dinero caído del cielo (Herbert Ross)

de los humildes que sufren la crisis económica. Pero este último caso llega todavía mucho más allá, puesto que allí esa fantasía imaginaria –quizás por la atracción irresistible de la pantalla– acaba por absorber a los personajes, que terminan por verse a sí mismos como sustitutos de Astaire & Rogers y, por tanto, también en blanco y negro y como bailarines protagonistas de la película ante la que poco antes remedaban su coreografía.

La ‘imitación de la vida’ (como el cine se ha podido entender en ocasiones) se transforma así en la ‘imitación de la pantalla’ cuando son los personajes ‘reales’ quienes imitan a los que hablan desde la proyección que tiene lugar tras ellos, según vemos en *El sueño de Arizona* (Emir Kusturica, 1993) cuando Vincent Gallo se encarama sobre el escenario para recitar simultáneamente, casi a modo de karaoke, los diálogos entre Robert de Niro y Joe Pesci en la famosa escena ‘*You fucked my wife*’ de *Toro salvaje* (Scorsese, 1980). Solo que en estos casos, como sucede en el *Quijote* de Cervantes (fuente primigenia de tantas cosas), los personajes ‘reales’ son en realidad entes de ficción que se creen verdaderos en su imitación de otros no menos imaginarios que ellos. ➔

HOLY MOTORS (2012) Leos Carax

MIQUEL ZAFRA



El público duerme y el artista despierta. En *Holy Motors* la ficción se perpetúa a sí misma a través de fractales narrativos, rizomas imposibles capaces de cuestionar los códigos lógicos del relato clásico y desafiar la mirada anestesiada del espectador posmoderno. Resulta revelador que en el prólogo del film sea el propio Carax quien encarne a ese soñador soñado que, en plena fuga onírica, se introduce en el paraíso de una sala de cine abarrotada de personas dormidas. El niño desnudo que cruza el pasillo del patio de butacas y la presencia de la obra cronofotográfica de Étienne-Jules Marey parecen hablar de la necesidad de volver a instaurar cierta pureza prístina en los ojos de quien observa. El despertar del cineasta es el sueño de un espectador que anhela alzar los párpados de nuevo. ▲

20 MINUTES

THE HOLLYWOOD REPORTER

SOLO LAS BESTIAS

UNA PELÍCULA DE **DOMINIK MOLL**



ESTRENO EN CINES
31 DE JULIO

DENIS
MÉNOCHET

LAURE
CALAMY

DAMIEN
BONNARD

VALERIA BRUNI
TEDESCHI

NADIA
TERESZKIEWICZ

© 2006 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 260: 103–110



TRÁGICA CONFUSIÓN

Explorar esta confusión entre el espacio de lo real y el espacio de lo imaginario ha sido otra de las vías por las que el cine se adentró también desde fechas muy tempranas. Confusión que Dziga Vertov amplió a los límites entre el documental y la ficción e, incluso, entre el proceso de fabricación de la película y el rito de su visionado, que parecen desarrollarse simultáneamente en *El hombre de la cámara* (1929), donde asistimos a esos dos momentos en paralelo, lo que nos permite contemplar, alternativamente, lo que los espectadores filmados por Vertov están viendo en una sala de cine y, ¡atención!, la filmación de lo que ellos y nosotros vemos a la vez mediante una ‘puesta en abismo’ que se cierra suggerentemente sobre sí misma.

La relación de los personajes con las pantallas no se ha contentado, eso sí, con una mera aproximación espacial o táctil, pues en ocasiones la confusión entre un espacio y otro (la pantalla y el patio de butacas, lo real y lo ficcional) ha permitido a los cineastas ‘entrar’ en la mente de sus personajes: una posibilidad a la que Álex de la Iglesia consiguió darle forma cuando Romeo (Javier Bardem), en el último suspiro antes de morir (casi al final de *Perdita Durango*,

1997), se imagina transportado al oeste de Veracruz (Robert Aldrich, 1954) –mediante una sobrevenida fusión entre la ‘imagen real’ y la imagen filmica– y se ve a sí mismo ocupando el lugar del Burt Lancaster agonizante a quien Gary Cooper mataba en aquel film, grabado a fuego en su memoria desde los días de su infancia.

La confusión estrictamente física entre la realidad de la sala y la ficción de la pantalla puede resultar casi siempre peligrosa cuando no mortal, parecen decirnos –de hecho– algunas de las ficciones que más afortunadamente han jugado con esa posibilidad, entre las que dos de ellas resultan emblemáticas. Por un lado, el *Sabotaje* que Alfred Hitchcock filma en 1942 (no confundir con su film de 1936:

Sabotage), en cuya banda sonora –muy intencionadamente– no resulta posible distinguir la detonación de un disparo ‘real’ (que mata a un espectador sentado en la sala) del que corresponde al disparo ‘ficcional’ que tiene lugar en la enorme pantalla sobre la que se proyectan las imágenes que contempla la audiencia. Unos espectadores a los que Hitchcock hace prisioneros de una diabólica operación (la superposición y acoplamiento del universo diegético y el universo ficcional inserto en su interior) sustentada en el sofisticado *racord* del disparo, que consigue atravesar distintos universos ficcionales, como bien detectó Jesús G. Requena.

Por otra parte, la fatídica confusión de la que es víctima Bobby, paralizado y confundido entre el personaje ➡



Perdita Durango (Álex de la Iglesia)

LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE (2018) Bi Gan

JUANMA RUIZ



En la búsqueda de su amor perdido, la sala de cine es para Luo un refugio en el que matar el tiempo hasta el anochecer. Pero en la arquitectura narrativa de *Bi Gan*, esa misma sala parte el film por la mitad y se convierte en umbral entre vigilia y sueño, entre realidad y recuerdo y, sorprendentemente, también entre imagen plana y tridimensional. Cuando Luo se pone las gafas estereoscópicas, le toca también al espectador hacer lo mismo, trazando una bella correspondencia entre el espacio que habita el personaje y el que ocupamos los seres ¿reales? que lo contemplamos desde la butaca. Allí comenzará una ensoñación más tangible que la propia realidad, mientras Luo –y nosotros de su mano– nos dejamos llevar, flotando, arrastrados por el poder transfigurador de la sala oscura. ▲

de ‘ficción’ que avanza sobre la pantalla (el barón Von Leppe, interpretado por Boris Karloff en *The Terror*; Roger Corman, 1963) y el personaje ‘real’ de Byron Orlok (interpretado por el mismo Boris Karloff) que avanza físicamente hacia él, resultará fatal para este *serial killer* que protagoniza *El héroe anda suelto* (Peter Bogdanovich, 1968) y que queda casi emparedado entre ambas imágenes. O la sala como espacio de pesadilla cuando la ficción de la pantalla se materializa en el patio de butacas gracias a una fascinante *mise en abyme* que genera el acoplamiento entre el universo diegético de la ficción primaria (el film de Bogdanovich) y el de la ficción interna (el film de Corman) y que viene a multiplicar la confusión generada cuando poco antes, detrás de la pantalla, el francotirador dispara contra los espectadores de un *drive in* haciendo realidad el ‘terror’ ficcional por el que la audiencia había pagado una entrada.

Pero será precisamente dentro de un inteligente divertimento de Hollywood (la segunda entrega de los *Gremlins* de Joe Dante, 1990) donde la confusión entre la acción física –supuestamente real– y la acción filmada –supuestamente ficcional– se adentre ya sin prejuicios en el campo de la más delirante



Sabotaje (Alfred Hitchcock)

autometaficción cuando los gamberros monstruitos –tras adueñarse nuevamente de la cabina de proyección de una sala (como habían hecho ya en *Gremlins 1*)– interrumpen no solo la proyección de ese cine para insertar en su pantalla una película erótica (para escándalo de su audiencia), sino también ¡el propio transcurso de *Gremlins 2*!, cuyas imágenes comienzan a desintegrarse cuando los cinéfilos bichos comienzan a jugar con el celuloide.

DIÁLOGOS ENTRE FICCIONES

La superposición entre la acción física de la diégesis y la acción ‘ficcional’ de las películas mostradas como tales dentro de algunos filmes da todavía un paso más allá cuando los personajes de la primera y los de la segunda pueden mantener conversaciones entre ellos. Sucede, por ejemplo, cuando Manolito, el niño protagonista de *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993) asiste fascinado a la proyección de *Gilda* (1946) y, de pronto, un contraplano que debe ofrecernos a Rita Hayworth nos muestra en realidad –dentro del film de

Charles Vidor, y también en blanco y negro– a Barbara Auer, intérprete de la madre de Manuel. La imagen mítica y la imagen real (doblemente ficcional, en este caso) se confunden en la mente de un niño a quien el personaje imaginario interpela desde la pantalla: “¿Sabe tu padre que vienes a verme?”, a lo que el muchacho responde: “No, si se entera saca el cinto. Es pecado para un niño venir a ver esta película”.

Y algo parecido ocurre también cuando Shosanna, criatura ficcional de Quentin Tarantino (*Malditos bastardos*, 2009), se dirige y les habla expresamente –desde los fotogramas en los que se ha filmado a sí misma, proyectados ahora sobre la gran pantalla de un cine parisino– a todos los dirigentes nazis, Hitler incluido, que asisten a la proyección de una película de propaganda del Tercer Reich, para anunciarles: “*Todos vais a morir, y quiero* ➡



Malditos bastardos (Quentin Tarantino)

EL HIJO ÚNICO (1936)

Yasujirô Ozu

JAIME PENA

Si en *Una mujer de Tokio* (1933), todavía muda, los personajes iban al cine a ver *Si yo tuviera un millón* (1932) y Ozu se recreaba en los créditos y luego en el famoso episodio de Lubitsch, a modo de homenaje, en *El hijo único*, su primer largo sonoro de ficción, la visita al cine tiene una función muy distinta. Comparte con la anterior un cierto carácter metacinematográfico, pues el hijo le recalca a la madre que se trata de una película



‘hablada’, pero esta novedad, o el propio film que se proyecta (un musical austriaco sin subtítulos), no impiden que la pobre mujer acabe durmiéndose. Ozu recalca este aburrimiento con un montaje que alterna el plano-contraplano del hijo y la madre con distintas escenas del propio musical, un radical contrapunto al cine del maestro japonés. ▲

que miréis fijamente el rostro de la judía que va a mataros”, antes de incendiar la sala en la catarsis final de una sanadora ficción que se tomaba la revancha de la Historia: el cine (las imágenes desde las que habla Shosanna y las de Tarantino a la vez) como utopía capaz de dialogar, en términos metafictionales, con una realidad histórica sublimada por la ficción.

Tanto *Madregilda* como *Malditos bastardos*, al proponer esos diálogos entre la pantalla y la platea, vienen a ‘curar’ heridas dolorosas, pero si nos remontamos bastante más atrás y nos retrotraemos a 1953, podemos encontrar una conversación nada curativa y consoladora, sino considerablemente ácida y agria en *Marry Me Again*. Disuelta en el humor vitriólico y devastador con el que Frank Tashlin radiografía el matriarcado norteamericano con los registros propios de una sátira cruel, la secuencia muestra el diálogo que se establece entre Bill (sentado en el patio de butacas) y su prometida Doris, quien –desde las imágenes de un noticiero que se proyecta en la sala– asegura a todos los espectadores que tiene un problema: “Estoy enamorada de un retrasado”, tras lo que Bill responde levantándose y a gritos: “¿Quién es un retrasado?”, para encontrar una

explícita respuesta de su novia desde la pantalla: “Es esa clase de hombre que cuando vea esta película gritará: ¿Quién es el retrasado?”. La doble autoconciencia de la metafiction se adelanta así, en bastantes años, a la pasión autorreflexiva que el cine desplegará en la década siguiente.

ESPACIOS INTERCAMBIABLES

En los ejemplos utilizados hasta aquí, la pantalla y los espectadores ocupan espacios bien diferenciados, pero ¿qué sucede cuando la superficie sobre la que se proyectan las imágenes deja de ser intocable y comienza a romperse...? El cine primitivo lo quiso descubrir apenas alumbrado ya el siglo XX, pues en 1902 el ignorante protagonista de *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (otro divertido experimento de Edwin S. Porter) se abalanza sobre la pantalla y la descuelga por completo, tratando de enfrentarse a los personajes que muestra la proyección sin encontrarse otra cosa, detrás de la tela, que al proyccionista de la sesión (una libertad fantástica, en realidad), con quien emprende una pelea.

Ya no se trataba solo de ‘romper la cuarta pared’, sino de romper materialmente la pantalla, como proponía también un brillante artefacto de



Les Carabiniers (Jean-Luc Godard)

la más ilustre vanguardia dadaísta (*Entr'Acte*; René Clair, 1924; donde se dan cita Man Ray, Marcel Duchamp y Francis Picabia). En su desenlace, un personaje imprevisto sale de la ficción (para aquel entonces, ya clausurada), rasga la tela que oficia como pantalla y que muestra la palabra ‘fin’, e inmediatamente después hace el viaje inverso, atraviesa de nuevo la pantalla rota y la deja otra vez intacta. Ni siquiera el *the end* puede asegurar aquí que la pantalla pueda quedar a salvo.

Como tampoco queda precisamente intacta cuando el Quijote de Orson Welles (1955-1992) arremete furioso y a espadas contra ella –hasta destruirla por completo– para tratar de defender a la heroína de un péplum que se proyecta en la sala, ante el asombro y las protestas de los espectadores, en la más brillante y original relectura metafictional de la obra de Cervantes ➔

GOODBYE, DRAGON INN (2003) Tsai Ming-liang

JONAY ARMAS

En la pantalla se proyecta *Dragon Inn* (King Hu, 1967). Es el último día para un viejo cine de Taipéi en plena transformación al mundo digital, en aquella época en la que las antiguas salas se veían empujadas a desaparecer. El cambio de paradigma relegó al olvido los lugares en los que crecimos, como denunciaba Nani Moretti con luminosa nostalgia en *Diario di uno spettatore* (dentro de *Chacun son cinéma*, 2007). Aquí la única luz que queda es la del



proyector, porque permanecer en ella supone un acto de resistencia de la memoria. Y Tien Miao, aquel actor que protagonizó la *Dragon Inn* original, llora en el patio de butacas mientras se ve a sí mismo en la pantalla, treinta y seis años más tarde. No es solo una manera de despedirse. El cine devuelve la mirada sobre lo que fuimos. ▲

que ha dado el cine, por mucho que la secuencia en cuestión no aparezca, lamentablemente, en el muy discutible montaje que perpetró Jesús Franco con los materiales filmados por Welles.

El deseo de enfrentarse cuerpo a cuerpo con los seres ficcionales que pueblan la pantalla se prolongaría después –modernidad obliga– cuando el godardiano protagonista de *Les Carabiniers* (1963) suba también al escenario sobre el que se proyecta un film en el que aparece una joven bañándose y, en su empeño de ‘asomarse’ a la bañera donde está la chica, acabe por echar abajo la tela solo para descubrir (en ejemplar *mise en abyme*) que las mismas imágenes se siguen proyectando, a pesar de que ya no hay pantalla, sobre la pared que la sustentaba.

Sin embargo, no siempre hay una pared sobre la que colocar la pantalla. La realidad física puede vibrar también en el espacio vacío que hay ‘detrás’ de la sábana, allí donde combaten dos personajes de *Atómica* (David Leitch, 2017) hasta que ambos –después de rasgar y atravesar bruscamente la pantalla– irrumpen en el patio de butacas de un suntuoso cine de Berlín (el Kino International) donde se estaba proyectando nada menos que *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979).

Y sí, la tela de la pantalla física se ha roto muchas veces (también en el *Cry Baby* de John Waters, por ejemplo), pero ¿qué ocurre cuando los personajes de la ficción proyectada bajan al patio de butacas, o cuándo los espectadores de una película entran físicamente en las imágenes que se proyectan en una sala? La primera pista nos la dio el mago Sandor Weltmann al hipnotizar a la audiencia entera de un teatro para hacerla ver cómo los integrantes de una caravana procedente del desierto atraviesan el escenario de forma corpórea y descienden tranquilamente las escaleras para caminar por el patio de butacas. Claro que Weltmann no es otra cosa que uno de los alias del demoníaco *Dr. Mabuse* (1922) y que Fritz Lang filma la escena –en la segunda parte de su díptico– creando inicialmente la sensación irreal, para quien ve su film, de que la caravana camina por los fotogramas de una película contemplada por los espectadores de Weltmann. Hipnosis de Mabuse, pero también hipnosis de Lang, que duplica la de su malvado personaje (¿y qué es el cine, sino un trance hipnótico, a fin de cuentas...?)

Solo que si aquello no eran más que imágenes hipnóticas, cuando Tom sale de la película –en blanco y negro– que



Dr. Mabuse (Fritz Lang)

Cecilia contempla en una sala, baja a la platea (ya convertido en figura corpórea de color), dialoga con ella y la invita a salir del cine con él, eso ya no es un sueño, sino un trance ‘verdadero’, por el que un personaje ‘de ficción’ interactúa con un personaje ‘real’ dentro de *La rosa púrpura de El Cairo* (Woody Allen, 1985). La ficción plana de la pantalla se hace carne, adquiere color y se adentra en el espacio tridimensional de la diégesis, exactamente a la inversa que el proyccionista de *El moderno Sherlock Holmes* (Buster Keaton, 1924), quien, al quedarse dormido en la cabina, sueña que baja al patio de butacas, sube al escenario y entra –literalmente– en los diferentes espacios de la ficción que él mismo estaba proyectando minutos antes (titulada ‘Hearts and Pearls’), solo que en esta ocasión –y ahí reside el gran hallazgo de Keaton– el personaje no consigue insertarse nunca del todo en la ficción proyectada y, por eso, se ➡

HABLE CON ELLA (2002) Pedro Almodóvar

FERNANDO BERNAL



Benigno le cuenta a Alicia su visionado de ‘Amante menguante’ en la Filmoteca y la revelación que supuso para él descubrir el film en la soledad de una sala de cine. Mientras tanto, Almodóvar convierte al espectador en cómplice del éxtasis del personaje y le invita a ocupar la misma butaca dentro del cine Doré de Madrid, cuyo interior nunca llega a mostrar. Pero la irrupción del cine en el cuerpo de la narración da pie, además, a un ejercicio de metaficción materializado a través de la película muda que encaja dentro del relato a modo de metáfora de una violación infilmable como tal. Mirar, descubrir y, finalmente, contar. Transformar en palabras el discurso audiovisual ajeno para convertirlo en un relato propio, repleto de significados y perturbadoras posibilidades de identificación. ▲

cae una y otra vez a cada nuevo cambio de localización que tiene lugar en ella. Ahí comienza, al mismo tiempo, una sofisticada operación metaficcional que Jaime Peña¹ analizó con rigor y que termina por proponer al espectador una doble pantalla hacia la que mirar: aquella en la que se proyecta 'Hearts and Pearls' y la que encuadra el cineasta.

Viajes de ida y vuelta, en definitiva, que terminan por darse en ambas direcciones dentro de *El último gran héroe* (John McTiernan, 1993), donde basta que un cartucho de dinamita lanzado al aire –dentro de la pantalla– por el policía Jack Slater caiga ¡en el patio de butacas! (donde Danny disfruta de las aventuras de su héroe), para activar el mecanismo mediante el cual la ficción y la realidad se 'visitan' mutuamente. Primero, cuando el niño es absorbido por la película que antes veía como espectador y deba enfrentarse a los peligros –devenidos 'reales'– de la fantasía fílmica. Y después, cuando la figura 'ficcional' de Slater (con la que



El último gran héroe (John McTiernan)

Arnold Schwarzenegger se parodia eficazmente a sí mismo) termine aterrizando en el mundo 'real' de Danny y se vea obligado a sufrir una existencia donde no hay efectos especiales que valgan y donde dar un puñetazo a la pared duele de verdad.

LA PANTALLA VAMPÍRICA

Igual que Danny, también otros héroes de ficción acabaron físicamente absorbidos por las pantallas que devoraban la materialidad de lo real, y no precisamente para encarnar una fantasía consoladora, como ya hemos visto que ocurría en *Dinero caído del cielo*. De hecho es atrocamente terrorífico lo que le sucede a la joven Alice en *Pesadilla en Elm Street 4* (Renny Harlin, 1988) donde, a pesar de que ella se resiste con fuerza al torbellino que la absorbe

(aferrándose a las butacas de la sala), acabará absorbida y totalmente atrapada por la ficción de la que hasta entonces era únicamente espectadora.

Ninguna otra pantalla resultó tan absorbente y tan vampírica, sin embargo, como el pequeño cuadrilátero en el que José se proyecta, dentro de

su propia casa, la película en la que, cuando detiene su proyector de súper 8 mm, la imagen del fotograma parado toma vida propia y se convierte en una imagen cinematográfica 'en movimiento' (ese momento mágico y aterrador a la vez en el que *Arrebato* entra en el territorio del fantástico). Una imagen que acaba por 'devorarlo' y por incorporarlo literalmente a sus fotogramas, como si finalmente se consumara así ese "*intento desesperado por ser arrebatados al otro lado del espejo*", ese impulso suicida con el que Iván Zulueta filmaba, en 1979, la película que va más lejos en el exorcismo que trata de conjurar el poder arrebatador de las pantallas, ese embrujo placentero y lúdico, pero también demoníaco y perturbador, al que tantas y tantas veces merece la pena sucumbir. ▲

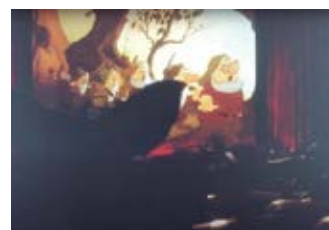
(1) "El proyccionista que sabía demasiado", en: *Vértigo. Revista de cine*, nº 10; junio, 1994.

GREMLINS (1984)

Joe Dante

PABLO LÓPEZ

Los gremlins de Joe Dante se comportan como los perfectos agentes de la anarquía dentro de una narrativa que disfruta violentando las normas de lo correcto y de lo familiar, a la vez que muestra todo lo que se oculta detrás. Sin embargo, ni siquiera estas fuerzas de la naturaleza pueden resistirse al poder de la experiencia cinematográfica, a pesar de ser este un acto profundamente reglado y colectivo. Seducidos por las



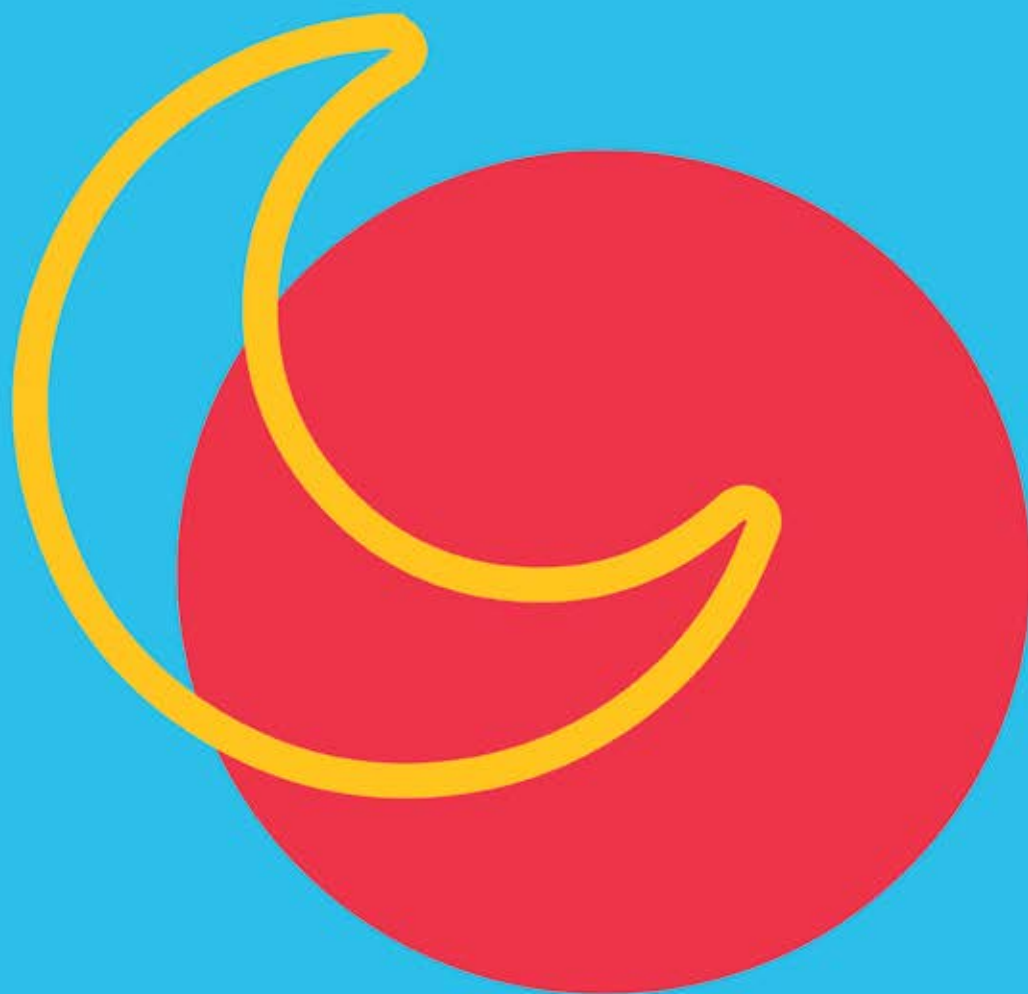
imágenes de *Blancanieves y los siete enanitos* (la elección de Dante no podría ser más perversa), los pequeños monstruos verdes se sientan y corean la marcha al trabajo de los enanos... hasta que un nuevo impulso les saca de su estupor y hacen lo que, en el fondo, todo espectador desea: rasgar la pantalla para cruzar al otro lado. ▲

CINE A LA LUZ DE LA LUNA

CINE CLÁSICO / CINE DE AUTOR

JUNIO
JULIO
AGOSTO

WWW.SEMANASACO.COM



NOS VEMOS
EN LA CALLE
OVIEDO 2020

 **OVIEDO**.es
FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA

SACO SEMANA DEL
AUTOPRODUCIDO
CONTEMPORÁNEO
DE OVIEDO

DEL CINE COMO HOGAR Y REFUGIO

EL ESPACIO ACOGEDOR

EULÀLIA IGLESIAS

La secuencia más recordada de *Sabotaje* (Alfred Hitchcock, 1936) es aquella en la que el joven hermano de la señora Verloc (Sylvia Sidney) transporta sin saberlo una bomba por las calles y un autobús de Londres. Pero antes nos encontramos otra escena de especial interés, cuando el mismo muchacho acompaña al agente de incógnito a una puerta que conduce a un espacio siempre oculto: la parte

de atrás de una pantalla de cine. Los Verloc habitan en el mismo edificio del cine que regentan, aunque en su caso no se trata de un hogar feliz. Cuando arranca la película, la sala, como el resto de la ciudad, se ha quedado sin luz a causa de un atentado. Hitchcock vincula desde el inicio las actividades subversivas del señor Verloc con el hecho de que gestione una sala de cine. En *El agente secreto*, la novela de Joseph Conrad en la que se inspira el film, el espía protagonista trabaja en otro tipo de establecimiento, así que el cambio de oficio fue idea del director británico. En el caso de Verloc, la pantalla de cine cobra una significación añadida porque él lleva a cabo su doble vida oculto literalmente tras ella. Es el gestor de un cine cuyos actos clandestinos provocarán, en la parte final, que el público salga violentado de la proyección. *Sabotaje* se une así a tantos otros

títulos de Hitchcock que ofrecen una sabrosa interpretación psicoanalítica del cine como dispositivo. El británico se permite incluso una fugaz observación de la crueldad latente en una de las *Silly Symphonies* de Disney. A pesar de este detalle, *Sabotaje* presenta una experiencia de la sala en la que la película no es lo más importante.

En *How I Fell in Love with Eva Ras* (2016), de André Gil Mata, la veterana proyeccionista Sena Mujanovic ha convertido su espacio de trabajo (una vetusta sala en Sarajevo) también en su hogar. Lleva a cabo sus tareas y rutinas cotidianas en este viejo edificio que el director portugués retrata desde el interior y sin apenas adentrarse en la platea: las múltiples imágenes de filmes de la antigua Yugoslavia que veremos se muestran, sobre todo, desde el punto de vista de la cabina de proyección, como si solo existieran ➔

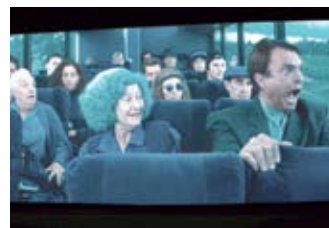


How I Fell in Love with Eva Ras (André Gil Mata)

EN LA BOCA DEL MIEDO (1995) John Carpenter

JUANMA RUIZ

John Trent no ha conseguido impedir la publicación de la novela *En la boca del miedo*, de Sutter Cane, capaz de inducir la locura en sus lectores. El Apocalipsis se ha desencadenado. Vagando por las calles vacías, Trent entra en un cine que anuncia la proyección de... ¡*En la boca del miedo*! (el espectador avezado podrá leer en el cartel: 'dirigida por John Carpenter'). En pantalla, lo que contempla Trent es su propia historia. Y



mientras enloquece, el espectador constata que está viendo las mismas imágenes que ha presenciado en los noventa minutos previos. Que ambos están viendo la misma película, aquella que ha desatado el fin del mundo. Y tras los créditos queda, flotando en el aire, una inquietud: ¿cuál es el verdadero alcance del poder sobrenatural del cine? ▲



La forma del agua (Guillermo del Toro)

para la protagonista. Las escenas de las películas recomponen el sueño truncado de un proyecto político que dispuso de su momento de euforia y de su propio *star-system* alternativo, encabezado por la actriz Eva Ras del título. En *La forma del agua* (2017), de Guillermo del Toro, Sally y su vecino, dos personas cada una a su manera marginadas, viven justo encima de una suntuosa sala a la que ella a veces se escapa y donde se refugiará la criatura anfibia cuando huye de la casa.

El tradicional desprecio por parte de ciertas instituciones hacia el cine se extiende a los edificios que lo alber-

gan. Las salas, ya sean lujosos palacios para acoger un espectáculo de masas, estructuras de sobria elegancia racionalista y arquitectura *art déco*, o modestos establecimientos de barrio popular, han sufrido una pertinaz desprotección patrimonial que las ha condenado a ser borradas, en el más puro sentido físico, de la memoria colectiva de pueblos y ciudades. Más allá de títulos de ficción como *The Last Picture Show* o *Cinema Paradiso*, en los últimos años el cine documental ha recogido también el amor por el cine a través de establecimientos concretos a punto de desaparecer o ya apagados. En *Historia*

antigua del cine España (2017), Pedro Burgos Barrantes planta la cámara en el interior del ruinoso cine de su pueblo cacereño, Albalá, cuya economía floreció en los años cincuenta gracias a las minas de uranio que proveían a la escalada nuclear estadounidense. Nieto del responsable del cine, el director entrelaza en su documental la memoria familiar con la de toda una comunidad, e incluso con la colectiva respecto a la historia reciente de España. Entre los detalles que se desgranán, destaca el conflicto político soterrado entre los responsables del cine y las autoridades franquistas, pero también la aten-



VALIMO (LA FUNDICIÓN, 2007) Aki Kaurismäki

CARLOS F. HEREDERO

112 años después de que los Lumière filmaran *La salida de los obreros de la fábrica* (1895), los trabajadores de una fundición terminan su jornada laboral y se meten en un sala de cine —situada dentro de la factoría— para ver ¡*La salida de los obreros de la fábrica*! Mientras la globalización y el capitalismo financiero acababan de enterrar, a principios del siglo XXI, al obsoleto capitalismo industrial, Kaurismäki levanta acta del estado de las



cosas y parece decirnos que la vieja clase obrera ya no tiene ahora posibilidad, ni siquiera, de salir de la fábrica, como si esa opción ya solo fuera posible en las imágenes de un prehistórico documental, como si esa salida (que antes fue real y que ahora los obreros contemplan estupefactos) ya no fuera otra cosa que un mero sucedáneo fílmico de la antigua aspiración al descanso. ▲

ción a la sala como edificio singular: “Estos muros están hechos con piedra y barrio, no hay cemento”.

En *Cinema mon amour* (2019), Natàlia Regàs cuenta en un modo más cercano al reportaje las mutaciones en el panorama barcelonés de salas durante el periodo de transición del cine analógico al digital. Entre los diferentes aspectos que apunta el film (¿existe un almacén de proyectores olvidados?), se encuentra otra expresión del cine como espacio desahuciado: su reapropiación. La película permite recordar, aunque no ahonda en ello, cómo en Barcelona la ‘okupación’ de salas de cine ha marcado diversos hitos en la historia del activismo reciente en lo que a la gestión del espacio urbano y la represión de movimientos alternativos se refiere, desde el desalojo del cine Princesa en 1996 a la conversión efímera del Palacio del Cinema, en la sala Patricia Heras, para estrenar allí el documental *4F: ni oblit ni perdó*, justo el momento que registra la directora y que también recupera *Ciutat morta* (2013), de Xavier Artigas y Xapo Ortega. En *Paradiso* (2014), Omar A. Razzak deja fuera de campo el patio de butacas para moverse por el resto de espacios que configuran el antiguo cine Duque de Alba en Madrid, la



Cinema mon amour (Natàlia Regàs)

última sala X de la ciudad. La película pertenece a ese subgénero que plantea el cine, y en concreto las últimas salas X, como algo más que simples lugares de tránsito donde ver películas y subraya su función como refugio de una comunidad en los márgenes que encuentra aquí su abrigo relacional.

Serbis (2008), de Brillante Mendoza, se sitúa en la ciudad filipina de Los Ángeles, conocida como destino de turismo sexual. La mayor parte del film tiene lugar en un cine-hogar, donde vive y trabaja la familia protagonista, una

majestuosa sala ahora en decadencia en la que se proyectan películas eróticas y acuden para sus ocupaciones trabajadores sexuales. Mendoza diluye la frontera entre el cine como sala y el cine como hogar, entre lo que se proyecta y lo que se vive. Aunque constreñidos por una sociedad represora y de doble moral, los protagonistas hacen gala de una desinhibición pareja a la de los personajes de los filmes programados, aunque con una mayor dosis de melodrama y una menor idealización estética (ese comentado plano ➡)

TABÚ (2012) Miguel Gomes

CRISTINA APARICIO



La segunda vez que Pilar va al cine en *Tabú* no se muestra lo que ella ve en pantalla, solo la emoción de su rostro y la canción que suena durante una escena. Son los únicos elementos de los que Gomes se sirve para establecer una conexión (metanarrativa) entre las dos partes en que se divide la cinta y que desdibujan la línea entre lo real y lo imaginado. Así, cuando la historia retrocede en el tiempo y muta de género, el relato narrado por un viejo aventurero es a la vez una multiplicidad de posibilidades dentro de la ficción: una película dentro de una película, la representación imaginada de un recuerdo o la necesidad de apropiarse de las historias. Un personal y nostálgico ejercicio de estilo que permite al cine soñar con el propio cine desde la oscuridad de un patio de butacas. ▲



FESTIVAL DE CANNES
MEJOR ACTRIZ

SAMAL YESLYAMOVA

AYKA

UNA PELÍCULA DE SERGEY DVORTSEVOY

PASES EN CINES:

Cines Girona, Barcelona: 8 de julio

Duplex, Ferrol: 8 de julio

Numax, Santiago de Compostela: 8 de julio

Círculo de Bellas Artes, Madrid: 9 de julio

Cinebaix, Sant Feliu de Llobregat: 9 julio

Y A PARTIR DEL 10 DE JULIO EN FILMIN

WWW.PACOPPOCH.CAT/AYKA

**PACO
POCH
CINEMA**

del grano en el culo que supura pus de un personaje mientras practica sexo...). Además, la interacción de los visitantes con la pantalla se expande más allá del patio de butacas, por pasillos, escaleras, desvanes, lavabos y demás rincones. *Serbis* también difumina la separación entre ámbito privado y público en un contexto de superpoblación y pobreza. La confusión entre espacio interior y exterior se lleva a cabo tanto por el continuo tránsito de residentes y transeúntes, arriba y abajo por los diferentes espacios del cine protagonista, como por ese paisaje sonoro que hace omnipresente el eco de la ciudad en el interior del edificio.

Finalmente, en *Wanda* (1970), de Barbara Loden, la protagonista también se refugia en un cine para descansar. Allí se queda dormida, mientras mira a ¡Raphael cantando *Ave María* en *El golfo*, de Vicente Escrivá!, y le roban el poco dinero que le quedaba. Quizá a partir de este título podríamos trazar en otro momento una radiografía de la experiencia en femenino de la sala y del cine que no resultaría siempre tan gratificante y epifánica.

LOS DRIVE-IN

En *American Graffiti* (1973) no aparece ningún *drive-in*. La ausencia no es baladí porque la película de George



Wanda (Barbara Loden)

Lucas forja en gran parte la idealización del imaginario de la experiencia juvenil en las décadas de los años cincuenta y principios de los sesenta en Estados Unidos que replicarán tantas películas posteriores ambientadas en la misma época, en ese país 'inocente' y brillante que todavía no ha sido convulsionado por la contracultura y la guerra del Vietnam, en que el coche se convierte en el vehículo relacional de una nueva generación y el *drive-in* en la forma específica de ver cine. El *boom* del automóvil tras la Segunda Guerra Mundial transfigura el paisaje estadounidense al tiempo que marca la

idiosincrasia propiamente americana de la cultura juvenil del momento. El centro de la ciudad como eje vertebrador de las comunidades entra en crisis para dar paso a esa *suburbia* de extrarradio, paradigma del nuevo estilo de vida del sueño americano. Si la tienda de la esquina agoniza ante el centro comercial, la gran sala de cine decae cuando abren los *drive-in*.

La vivencia del *drive-in* dista de la de las salas tradicionales. Mientras en esos mismos años la cinefilia emergente en Europa transforma la costumbre de asistir al cine en un rito cuasi litúrgico, el *drive-in* supone, ➔

ESA PAREJA FELIZ (1951)

Luis G. Berlanga / Juan A. Bardem

CARLOS F. HEREDERO

En una popular, calurosa y atestada sala de cine, Juan y Carmen (un joven matrimonio de clase obrera) asisten a la proyección de *Tú y yo* (Leo McCarey, 1939) mientras cenan en la butaca un bocadillo de mortadela. Juan (de profesión, eléctrico de cine) le explica a su mujer en qué consiste un *travelling*, lo que despierta el enfado de otro espectador; una mujer protesta porque la censura 'ha cortado el beso'; en el descanso, una amiga



deja su bebé en los brazos de Carmen, por el pasillo vocean la venta de palomitas y Juan pide que le traigan una gaseosa. La primera película de Bardem y Berlanga ofrece así un impagable testimonio de una forma popular de consumo cinematográfico, al amparo del cine clásico de Hollywood, por parte de las clase humildes en la España franquista y censora del nacionalcatolicismo. ▲

por una parte, el regreso a una forma más primitiva de disfrute del espectáculo fílmico (insertado en una oferta de entretenimiento que contempla hacer ruido, comer y beber, o incluso el parque con columpios para niños) y, por otra, una variante del cambio en las formas de audiencia propiciado por la televisión. Aquí también cada espectador o grupo familiar permanece aislado en su propio núcleo habitacional, el coche, mientras contempla la pantalla. El *drive-in*, por tanto, supone el intento de ofrecer la experiencia de ver un film al mismo tiempo en el cine y en tu casa.

El tipo de películas que se programan en los *drive-in* también varía: se proyectan títulos de serie B y *exploits*, ese tipo de nicho para un nuevo público que Roger Corman supo detectar y ocupar con sus producciones: un cambio de paradigma en el cine de género que Peter Bogdanovich retrata en *El héroe anda suelto* (1968), su espléndida ópera prima no por casualidad producida por Corman. El nuevo tipo de monstruo que encarna el protagonista, él ya sí hijo de la América suburbial y de Vietnam, inicia su reguero de asesinatos en su propio hogar, para seguir en una lógica de continuidad en la autopista llena de coches y acabar en un *drive-*



Polyester (John Waters)

in. Bogdanovich aprovecha para presentar con atención cuasi documental este espacio de exhibición, desde el aparcamiento a la cabina del proyccionista (justo cuando se pone en funcionamiento) como en una variante propiamente norteamericana del inicio de *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov.

John Waters también ofrece su versión contrahecha de la norteamérica residencial en *Polyester* (1981), en la que Divine se reencarna en heroína sui géneris de un *woman's film* atrapada entre el marido infiel que regenta un cine porno y el amante propietario de un *drive-in* de lujo (en el que se proyectan películas de Marguerite Duras, se comen ostras con champán y se lee *Cahiers du cinéma*), que resulta ser un bluf... En cambio, *Grease* (Randall Kleiser, 1978) se sitúa en el camino de la nostalgia abierto por *American Graffiti*. Aquí se muestra cómo el coche apostado en un *drive-in* reproduce el espacio de intimidad para el cortejo habitual en las últimas filas de los cines de barrio. Mientras John Travolta canta uno de los temas más

edulcorados de la banda sonora, la película recoge otro de los elementos menospreciados en las experiencias cinéfilas de la sala: los típicos anuncios publicitarios preproyección.

En un retrato más genuino de la subcultura *greaser*, *Rebeldes* (1983), de Francis Ford Coppola, también pone de manifiesto cómo las cuestiones de clase y de género juegan un papel importante en la estructura de los *drive-in* y de la cultura del coche. Los jóvenes *greasers* y la chicas *preppies* coinciden en la zona de butacas reservada para quienes no tienen vehículo propio: ellos por una cuestión económica, ellas porque van sin pareja masculina. Y en la línea del film de Bogdanovich, el *drive-in* también se ha convertido en un paisaje habitual del cine de terror. En *Christine* (1983), ➡



Grease (Randall Kleiser)

MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN (1993) Woody Allen

JUANMA RUIZ

Para Woody Allen, el cine es un universo tangible con leyes propias. Un territorio cuyas fronteras engloban todo aquello que es propio de esa pantalla que, a su vez, no es sino un espejo deformante del mundo; un lugar donde pueden suceder los finales *made in Hollywood*. Por eso el clímax de este relato de intriga solo podía producirse entre las bambalinas de un cine: la ambigüedad que transita el matrimonio Lipton entre lo



real y lo fantaseado (entre la vida cotidiana y las novelas de misterio) desemboca en un salto al otro lado de la pantalla, a una tramoya llena de espejos rectangulares donde la pequeña figura de Larry puede proyectar la imponente sombra de Orson Welles. Un espacio que, ahora sí, puede albergar una increíble trama de asesinatos y detectives. ▲

John Carpenter ofrece –vía Stephen King– el reverso terrorífico de la idealización de la cultura del automóvil de los años cincuenta y principios de los sesenta a través de ese *nerd* que se empodera a lo Mr. Hyde a través de su coche *vintage* y su progresiva transformación maléfica en un *greaser*. No por casualidad, una de las escenas más terroríficas tiene lugar en un *drive-in*. La mayor parte de la zona permanece oscurecida fuera de campo mientras la novia del protagonista queda atrapada dentro de esa máquina celosa y mortal que es Christine.

Aunque se configure en torno a una pantalla sin techo ni muros, el *drive-in* poco tiene que ver con los cines al aire libre habituales de los veranos de tantos territorios o con las formas precarias de exhibición en lugares carentes de infraestructuras. Estamos hablando aquí de esas no-salas como la que retrataba *Memorias del cine - Electric Shadows* (2004), de Xiao Jiang, algo así como la respuesta china a *Cinema Paradiso* en su recorrido nostálgico por una vivencia infantil y adolescente del cine en los años setenta. Allí la pro-

tagonista recuerda cuando su madre soltera y embarazada renuncia a abandonar su pueblo porque decide, a última hora, acudir a la sensación del momento: el estreno de un film extranjero en el cine al aire libre. La protagonista nace bajo las estrellas y rodeada de los vecinos durante la proyección de *Victory Over Death* (1967), el clásico albanés de Gëzim Erebara y Piro Milkani sobre dos heroínas de la resistencia antinazi. Un escenario en las antípodas, por tanto, de la forma de exhibición tardocapitalista que supone el *drive-in*. ▲

VERANO DEL 42 (1971) ROBERT MULLIGAN

JAIME PENA



El cine como ritual de los primeros escauceos amorosos y, en retrospectiva, como una suerte de evocador paraíso cinéfilo: en el cine de Nantucket se anuncia *Sargento York* (H. Hawks, 1941) y se proyecta *La extraña pasajera* (I. Rapper, 1942), las películas que podríamos asociar con esa época. La de Rapper parece interesarle muy poco a Hermie, centrado como está en acariciar el pecho de la chica que lo acompaña (en realidad, su hombro), pero también un tanto incómodo desde que sabe que Dorothy, la mujer que constituye su amor platónico, también está en la sala. El fastuoso melodrama de Rapper y la intensidad de las palabras de Bette Davis son como un mundo lejano, como la guerra que condiciona este extraño verano y que, en principio, no debería afectar a la educación sentimental de este ingenuo adolescente. ▲

LA INVENCIÓN DE HUGO (2011) Martin Scorsese

ANDREA MORÁN

En *La invención de Hugo*, Martin Scorsese mostraba la sala de cine antes incluso de que la pudiéramos considerar como tal, cuando aún era una carpa más de cualquier circo ambulante. A su interior se asomaba un curioso Georges Méliès (Ben Kingsley), intrigado por aquel nuevo invento e igual de sorprendido que el resto de espectadores al ver la llegada del tren a la estación de La Ciotat. El encuentro que se daba en ese



espacio (el realismo de los Lumière dando alas al ilusionismo de Méliès) ilustra la visión con la que Scorsese reivindica los inicios populares y artesanales del cine. Lo hacía con un pie en el pasado y otro en lo que hace unos años parecía ser el futuro (y que no ha sido tal): un proyccionista girando la manivela, visto en 3D. ▲

MARLON
BRANDO

ROBERT
DUVALL

MARTIN
SHEEN



FRANCIS FORD COPPOLA PRESENTA

Apocalypse Now

FINAL CUT

ESTRENO EN CINES 3 DE JULIO

MARLON BRANDO, MARTIN SHEEN & APOLLOKYNOS PRESENTA "APOCALYPSE NOW: THE FINAL CUT" UN FILM DI FRANCIS FORD COPPOLA. CASTING: JANE FONG. COSTUME DESIGNER: JUDITH MARCUS. MUSIC BY: JAMES NEWTON HOWARD. EDITOR: VANCE SMITH. EXECUTIVE PRODUCERS: JAMES HAMILTON & JAMES HAMILTON. PRODUCED BY: JAMES HAMILTON & JAMES HAMILTON. WRITTEN BY: FRANCIS FORD COPPOLA & JAMES HAMILTON. BASED UPON THE NOVEL "HEART OF DARKNESS" BY JOSEPH CONRAD. DIRECTED BY: FRANCIS FORD COPPOLA. CASTING BY: JANE FONG. COSTUME DESIGNER: JUDITH MARCUS. MUSIC BY: JAMES NEWTON HOWARD. EDITOR: VANCE SMITH. EXECUTIVE PRODUCERS: JAMES HAMILTON & JAMES HAMILTON. PRODUCED BY: JAMES HAMILTON & JAMES HAMILTON. WRITTEN BY: FRANCIS FORD COPPOLA & JAMES HAMILTON. BASED UPON THE NOVEL "HEART OF DARKNESS" BY JOSEPH CONRAD. DIRECTED BY: FRANCIS FORD COPPOLA.

LIBRARY OF CONGRESS

LA SALA Y SUS OFICIOS

TOCAR EL CINE

VIOLETA KOVACSICS



El club de la lucha (David Fincher)

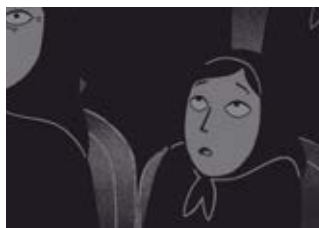
En *El club de la lucha* (David Fincher, 1999), en la cabina de proyección de una sala de cine, Tyler Durden se dedica a insertar fotogramas de sexo explícito en películas para niños. La escena acaba siendo un resumen somero de las tareas del proyccionista en tiempos del cine analógico. Edward Norton explica que una marca en una esquina de la película sirve de aviso de que el rollo se está terminando y de que hay que cambiarlo. Resulta curioso el contraste entre la materialidad del cine que se exhibe en la escena y la trama de una película que evidencia la disociación del cambio de milenio y construye un relato que transita por un mundo desdoblado propio de lo virtual.

¿Qué pasaría si Tyler fuera proyccionista en los tiempos del DCP? ¿Y qué pasaría si en *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) la proyección ➔

PERSÉPOLIS (2007) Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud

RAQUEL LOREDO

“¿Es gilipollas o qué? Le va a aplastar” exclama en voz alta la abuela de Marjane realizando aspavientos desde su asiento al ver a Godzilla arrasar una ciudad en la pantalla. Las miradas de la sala abarrotada muestran una ira muda y concéntrica mientras la nieta se hunde en su asiento con resignada vergüenza. El umbral de la emoción cinematográfica (con su consiguiente estallido sonoro más o menos ruidoso) es distinto



en cada individuo, pero el cine se recibe en la sala unido siempre al teatral y contagioso *feedback* de una audiencia que hace un paréntesis vital. En *Persépolis*, la abuela, que abre los ojos de su nieta a la Revolución iraní de 1979 y sus consecuencias, opta sin embargo —ante la película— por cerrárselos ante el monstruo japonés. A veces al cine se va a compartir y respirar. ▲

hubiese sido digital? Quizá la película no se habría quemado, quizá no se habría originado ningún incendio y seguramente el viejo Alfredo no se habría quedado ciego. Cada vez que el cine ahonda en los oficios vinculados con la exhibición lo hace de la mano de la fisicidad de los elementos que rodean el ritual de la proyección analógica. Hoy, el celuloide se nos aparece como un fantasma, como el vestigio de un tiempo pasado.

Al final de *El último verano* (2016), de Leire Apellaniz, Miguel Ángel Rodríguez, un hombre que ha dedicado su vida al cine itinerante al aire libre, visita a un proyeccionista joven. La nueva generación se dirige a él con admiración, pero entre risas, porque no se puede creer que le tenga que explicar al maestro cómo funcionan los aparatos. En concreto, tiene que contarle los trucos de la exhibición en digital (“Hay que ingerir la película, ese es el verbo que nos han hecho aprender, y luego hay que digerir la película”, dice el recién nombrado aprendiz). Los dos



El último verano (Leire Apellaniz)



En el curso del tiempo (Wim Wenders)

hablan del final de un sector, así que no es extraño que esta visita sirva de cierre a una película que habla de un oficio en extinción. De hecho, tras el encuentro entre dos proyeccionistas de edades dispares, Apellaniz filmará en silencio las maquinarias en desuso y lo que en otra época fueron salas de cine con personalidades arquitectónicas singulares. Pues, si el soporte de la proyección ha cambiado, también lo han hecho los espacios.

En *Cinema mon amour* (2015), Alexandru Belc relata el final de las salas de cines en Rumanía. Lo hace de la mano de otro idealista, un hombre que intenta mantener a flote un negocio de otra época. Pero ninguno de estos infatigables profesionales del cine resulta tan excéntrico como el protagonista del documental *The Projectionist* (2019), en el que Abel Ferrara sigue a Nicolas Nicolau, un emigrante chipriota que, cuando no acapara en exceso la película, sirve de hilo narrativo para retra-

tar el auge y la caída de los cines de arte y ensayo neoyorquinos, cuyo éxito estuvo ligado con el esplendor de las salas X.

A menudo se ofrece una mirada nostálgica hacia unos oficios y unas salas de cine que, mientras hoy celebramos su reapertura, llevan años en vías de extinción. Sin embargo, la añoranza por el cine de barrio o la proyección en la plaza de pueblo no es exclusiva de estos tiempos de desaparición del celuloide y del auge del digital: en *Splendor* (1989), Ettore Scola ya enarbolaba una suerte de elegía por un cine perdido. Allí Mastroianni encarna al dueño de una sala que agoniza. Él echa la vista atrás, no solo a otros momentos vitales, sino también a otra época de las salas de cine.

En el curso del tiempo (1976), de Wim Wenders, está protagonizada por dos técnicos de proyección que viajan de un lado al otro de la geografía alemana (como Miguel Ángel Rodrí- ➔

SHIRIN (2008) Abbas Kiarostami

JAVIER H. ESTRADA



En uno de sus experimentos más arriesgados y geniales, Abbas Kiarostami muestra en *Shirin* los rostros de más de cien actrices que reaccionan, supuestamente, a un melodrama popular basado en una obra del poeta del siglo XIII Nezami Ganjavi, aunque en realidad Kiarostami filmó los primeros planos y después escribió la película que ven. El autor iraní afirmó en una ocasión: “La idea de observar al público me persigue desde siempre. Tal vez tenga que ver con que sin público no hay película... De ahí la idea de dar la vuelta a la cámara y filmar una película entera que sea un contraplano”. *Shirin* se articula como un homenaje a la audiencia, a las mujeres iraníes y a la intimidad de la sala de cine como universo encapsulado que permite la libertad de exteriorizar las emociones más intensas. ▲



Ghost World (Terry Zwigoff)

guez por la española) para reparar la maquinaria de los cines. Lo más bonito de estos personajes, técnicos, proyccionistas o gerentes de sala, es la consciencia de su rol dentro de un espectáculo que se entiende desde la colectividad (ya sea en una sala abarrotada o con solo tres personas). En *Matinee* (Joe Dante, 1993), por ejemplo, el encargado interpretado por John Goodman intenta todo tipo de estrategias para hacer que la experiencia del espectador sea más completa, hasta el punto de que lo que sucede en la sala se confunde con la amenaza nuclear que tiene lugar fuera de ella.

En *Ghost World* (2001), la adaptación del cómic de Daniel Clowes hecha por Terry Zwigoff, la taciturna Enid busca trabajo espoleada por su amiga Rebecca. El empleo apenas le dura unas horas: ataviada con uniforme negro y amarillo como un taxi,

confinada detrás de un mostrador de palomitas, Enid se niega a obedecer las directrices del comercial. Cuando el espectador le dice a qué sala va, ella se despacha despotricando de la película con la excusa de que “total, el cliente ya ha comprado la entrada”. La mirada de Zwigoff resulta por completo desencantada: el cine ya no es el teatro de barrio, sino un rincón del centro comercial que ha perdido cualquier ápice de romanticismo para entregarse a los brazos del capitalismo. Aquí ya no se ve ni la pantalla, ni la sala, ni la cabina de proyección, sino que todo se asocia con el rendimiento productivo, algo curioso en una película que rezuma el gusto pop de los noventa y que por momentos resulta una celebración de los soportes materiales, de los discos y de los cómics.

En *Dernière séance* (2011), de Laurent Achard, también se manifiesta esta materialidad arraigada en los oficios del cine. El protagonista regenta un cine de arte y ensayo a punto de desaparecer. Los rincones del local, con su sótano, su cubículo para la venta de entradas y la cabina de proyección siempre abarrotada de objetos, acentúan una oscuridad inherente no solo a la sala cinematográfica, sino también a la personalidad del protagonista, un

psicópata atormentado (cómo no) por el fantasma de su madre. La puesta en escena del *thriller* en torno a un asesino en serie se entremezcla con los gestos propios del oficio del personaje principal, que no se comprenderían sin la presencia incesante de los objetos que le rodean: fotos promocionales, proyectores y rollos.

Los trabajadores limpian los suelos, llenan las papelines de palomitas, lustran las letras de las marquesinas que anuncian los títulos en cartel, cambian los folletos promocionales que tratan sobre las películas y presentan a los cineastas. De entre los gestos y las pequeñas acciones que se desprenden de las obras cinematográficas que ponen en escena las labores que acompañan a la sala, hay uno especialmente conmovedor en *El moderno Sherlock Holmes* (1924). Buster Keaton se duerme en la cabina de proyección y entra en el film; cuando despierta, tiene a la chica que le gusta al lado. Él, que no sabe cómo proceder en el flirteo, va observando lo que sucede en la pantalla y lo va copiando: primero, acercarse a la chica, y por último besarla. Amante de darle la vuelta a los cierres clásicos, Keaton nos prepara un final sorpresivo: el protagonista se queda totalmente descon-

THE WOMAN WHO RAN (2020) Hong Sangsoo

JAVIER H. ESTRADA



Varios momentos decisivos para los personajes encarnados por la actriz Kim Min-hee en las películas dirigidas por Hong Sangsoo, y en los que alcanza una dimensión emocional más intensa, se dan en una sala de cine. Así ocurre en *Ahora sí, antes no* (2015), *En la playa sola de noche* (2017), y también en *The Woman Who Ran*, que concluye con su introspectiva y solitaria protagonista viendo una película. La sala se convierte en el lugar en el que desembocan sus inquietudes existenciales, hasta que un plano del film que está viendo provoca la llegada de su ansiada serenidad. Queda así reflejada la capacidad de la experiencia cinematográfica para llevarnos a indagar en nosotros mismos y para aliviar la desafección que nos invade lejos de la pantalla grande. ▲



Imágenes, un dominio público

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

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

www.cccb.org

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona



certado cuando, después del beso que viene a sellar el *happy end*, la película que se está exhibiendo en esos momentos muestra a la pareja con hijos. En el cine de Keaton, las máquinas siempre terminan ayudando al personaje. Es el caso del proyector, que ofrece una suerte de educación sentimental.

Por un lado, hay algo inevitablemente maravilloso en estos filmes, que tiene que ver con el hecho de poner en imágenes el mismo lugar donde el espectador está sentado (las butacas, las plateas, la pantalla). Por otro, estas secuencias revelan algo concreto, relacionado con lo material, con los aparatos, con los espacios y con los esfuerzos. Lo sentimental se mezcla también con lo físico en *La vida útil* (2010), de Federico Veiroj, que trata del afán del encargado de una cinemateca. Encerrado en los espacios ocultos del cine, él lo hace todo, incluso grabar las notas promocionales.

En *El club de la lucha* Tyler comenta que las marcas que avisan del cambio de rollo se conocen en la industria como 'quemaduras de cigarrillo'. *Cigarette Burns* (2005) es precisamente el nombre del capítulo que John Carpenter dirigió para la serie *Masters of Horror*. En él, un proyccionista y programador recibe el encargo de encontrar



La vida útil (Federico Veiroj)

trar un título de culto, 'La Fin absolue du monde', que según dicen solo se vio una vez en el Festival de Sitges. Carpenter convierte las pesquisas de este rastreador de películas perdidas en una investigación detectivesca,

que lleva al protagonista a todo tipo de archivos hasta desembocar en una escena *gore*, donde en vez de la película son los intestinos del coleccionista lo que se proyecta. El carácter físico del celuloide se vuelve aquí visceral.

Muchas de estas películas son verdaderas elegías a un soporte que hoy en día está cada vez más en desuso debido a la proliferación del DCP. En *Malditos bastardos*, si la proyección hubiera sido digital, y no de celuloide, Hitler no habría muerto abrasado por las llamas de la tonelada de películas de nitrato que Shosanna Dreyfus tenía en su sala. ▲



El moderno Sherlock Holmes (Buster Keaton)

WAKING LIFE (2001) Richard Linklater

JUANMA RUIZ

El soñador sin nombre de *Waking Life* entra en un cine vacío. En su pantalla, dos personajes conversan sobre André Bazin y el cine como huella de lo real. Pero claro, el viaje surrealista, onírico, ¡y dibujado! de *Waking Life* es, o debería ser, la antítesis del realismo baziniano. ¿Cómo conjugar ambas miradas? Linklater, encarnado en su absorto protagonista, no muestra cinismo ni escepticismo ante esa aparente



contradicción, solo un deseo genuino de reflexión teórico-práctica a través de una técnica (la rotoscopia) que aúna registro y recreación. Y así, a base de una honesta voluntad de explorar, descubrir y aprender, mientras los personajes de la pantalla comparten un 'momento sagrado', el cine se permite ser al mismo tiempo sueño y realidad. ▲

SEMINCI
CINE DE AUTOR
VALLADOLID
SEMANA INTERNACIONAL DE CINE



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



THE FATHER

ESTRENO EN CINES
21 DE AGOSTO



RITOS DE PASO

LOS TEMPLOS DE LA CINEFILIA

ÀNGEL QUINTANA

1988

Chile. La dictadura de Augusto Pinochet estaba a punto de tambalearse pero todavía persistía. En Lo Hermida, una población obrera situada en las afueras de Santiago, Alicia Vega llevaba a cabo un taller de cine. Los niños del barrio lo desconocían todo sobre el mundo de las imágenes, nunca habían visto una película proyectada en una pantalla cinematográfica, hasta que un día se encontraron en el taller frente a una tela blanca en una sala. Se les proponía realizar un pequeño viaje por la historia del cine empezando por los hermanos Lumière y su *Llegada del tren a la estación*, y se les mostraban otras películas, entre ellas *El globo rojo* (1956), de Albert Lamorisse. La experiencia aparece recogida en *Cien niños* ➔



Los 400 golpes (François Truffaut)

CINEMA PARADISO (1988) Giuseppe Tornatore

RUBÉN DE LA PRIDA



Cinema Paradiso es una continua celebración de lo que fueron las salas de cine: lugares de encuentro, de comunidad, que hacían posible una verdadera democracia de sueños y emociones, más allá del sexo, la edad y la ideología. Tras el evidente derrumbe de aquel modelo, ¿para qué sirven los cines? La respuesta que ofrece la última secuencia del film, en la que la pantalla recupera todos los besos antes cortados, resulta válida todavía hoy. La sala sigue siendo el lugar donde no hace falta justificarse, donde uno puede despojarse de sus corazas, al abrigo de una luminosa oscuridad. Y también concederse el raro placer de reír y llorar libremente, de no estar para nadie, de disfrutar acaso con una película ni brillante ni buena, pero que habla a (y de) lo que uno es y lo que uno fue. ▲



Les Sièges de l'Alcazar (Luc Moullet)

un lugar en el que se celebraban todos los rituales de paso entre la infancia y la juventud.

UNA RELIGIÓN LAICA

En 1989, un año después de que Ignacio Agüero filmara en Chile el descubrimiento de las salas, Luc Moullet dirigió *Les Sièges de l'Alcazar*, un homenaje peculiar a la cinefilia, a aquella generación que creció y se educó en las salas. La acción de la película transcurre en 1955, en un cine parisino en el que se ha organizado una retrospectiva dedicada a Vittorio Cottafavi. Guy, un joven que escribe para *Cahiers du cinéma*, aparece como el arquetipo del cinéfilo. Es un maniático de su butaca. Siempre se sienta en las tres primeras filas de la sala para que nadie pueda interferir entre su visión y la de la pantalla. Como cinéfilo ha ido alimentando unos gustos sectarios y tiene una cierta erudición que le permite recordar el nombre de todos los cineastas, los actores fetiches de determinadas películas y las mil y una anécdotas de rodaje. Nunca olvida la sala donde vio una determinada película de culto, ni el cartel con el que se anunció. Guy lleva siempre bajo el brazo el último ejemplar de los *Cahiers* amarillos y mira de reojo a una chica que lleva la revista rival, *Positif*. Como todo ➔

esperando un tren (1988), de Ignacio Agüero, un documental que nos habla de la transmisión didáctica del cine como experiencia vital. En él, los niños reconocen haber visto mucha televisión, pero también que nunca habían vivido la experiencia de ver cine en una pantalla grande, de asistir a una sala de cine 'de verdad' y de compartir las emociones que una película puede llegar a generar dentro de una comunidad

Los niños de Lo Hermida nunca habían ido al cine porque permanecían en su barrio sin pisar la ciudad, prisioneros de su pequeño mundo. Sin embargo, no es preciso ir a la periferia de las grandes urbes o a las zonas deshabitadas de cualquier país para encon-

trarse con un grupo de niños o jóvenes que no han pisado nunca las salas. La experiencia de ver cine ha acabado deslocalizándose y, en muchos casos, se ha convertido en algo marginal en la vida de amplios sectores de la población, que solo consumen películas por la televisión y en las plataformas. En muchos pueblos y ciudades, la sala de cine forma parte de aquello impensable. Por tanto, ¿podemos considerar la sala como un lugar sustentado en los recuerdos de una cierta generación? Para comprender la emergencia de la sala quizás es preciso pensar, repensar y preguntarse por el devenir de la cinefilia, un fenómeno que nació con las salas y que acabó convirtiéndolas en

EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES (1950) Billy Wilder

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ CEDENA

Norma Desmond viendo una y otra vez sus propias películas. Olvidadas por todo el mundo, excepto por ella misma. Acompañada pero terriblemente sola. La vieja estrella decadente, que oculta la pantalla sobre la que se proyectan las imágenes detrás de un cuadro (un menosprecio sutil que coloca un arte por encima de otro), grita frente al espejo deformante de las imágenes silentes que se reproducen frente a ella. Porque eso —bien lo



sabía Billy Wilder— es el cine: un espejo. Pero uno malvado y caprichoso, que solo a veces devuelve lo que nuestra mirada arroja sobre él. Otras veces (las mejores), lo que vemos en la sala oscura es el reflejo de lo que nunca seremos, de lo que quisimos ser, de lo que fuimos o de lo que tememos ser. En el cine todos somos, impotentes, Norma Desmond. ▲

miembro adicto a su clan, el cinéfilo forma parte de una cultura clandestina que únicamente puede comunicarse con aquellos que entienden su propio ritual íntimo y con los que comparten su pasión. Como viejo cinéfilo, Moullet quiso retomar algo esencial de su infancia y volver a esa época para poder comprender mejor sus ritos.

Antoine de Baecque, en su libro *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, parte de la idea de que para estudiar la cinefilia es preciso comprenderla como un sistema de organización cultural que disponía de sus rituales de mirada, de palabra y escritura. Baecque empieza afirmando que a pesar de formar parte de una red marcadamente laica, la cinefilia desplegaba un gran ceremonial casi religioso. De ahí que la sala de cine haya sido considerada siempre por los cinéfilos como una especie de templo. La cinefilia existía en función de los procesos de comunicación entre una serie de grupos que se encontraban en las salas comerciales, en los cineclubs o en las filmotecas.

Estos grupos podían tener cierta influencia cuando estaban relacionados con la existencia de una revista (*Cahiers du cinéma* frente a *Postif*, en Francia; *Nuestro cine* frente a *Film*



Travelling avant (Jean-Charles Tacchella)

Ideal, en España) y con las políticas encaminadas a reivindicar o a sacar de la oscuridad creadores que habían sido vilipendiados por la industria o por la cultura oficial. En 1959, en la revista *Arts*, Jean-Luc Godard celebraba las pequeñas victorias de la cinefilia escribiendo: “Hemos ganado al conseguir que mucha gente acabara admitiendo que una película de Hitchcock es tan importante como un libro de Louis Aragon. Gracias a nosotros, los autores de películas han entrado de manera definitiva en la Historia del Arte”. La cinefilia necesitaba publicitar sus batallas porque, en el fondo, su gran lucha pasaba por asumir su condición de cultura autofundada. Su misión no era otra que la de reivindicar el papel primordial del cine como sistema cultural. Estas luchas convirtieron a la cinefilia en un

prisma cultural muy cerrado, en un reducto solo apto para adictos a cierto militantismo cuyo objetivo primordial era transferir y expandir el amor enfermizo hacia el cine.

La cinefilia fue un régimen autodidacta cuyo espacio de aprendizaje era exclusivamente la sala. Era preciso descubrir, amar, revisar y catalogar aquello que se estaba viendo. La actividad exigía constancia, fidelidad a la pantalla, una gran curiosidad ante la posibilidad de cualquier sorpresa y una complicidad respecto a los otros miembros del clan.

Los inicios de la cinefilia en Francia fueron reconstruidos por Jean-Charles Tacchella en *Travelling avant* (1987). La película se sitúa en 1948 y cuenta la historia de Nino, que viaja a París para ver películas que no puede ver en ningún otro lugar; allí conoce a Donald y Bárbara, con los que decide fundar un cineclub. Para conseguirlo deben seducir a Janine para que pueda pedir a su tío que les deje durante una semana una sala parisina para hacer las proyecciones. A pesar de sus defectos, la película es un buen testimonio de la época y de la experiencia personal de Tacchella, que junto André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Alexandre Astruc fundaron el cineclub de ➔

DEEP END (1970) Jerzy Skolimowski

JAVIER RUEDA



Jerzy Skolimowski utiliza el tropo de la sala de cine para relacionar la experiencia del visionado con la sublimación de la pulsión erótica. El adolescente Michael persigue a Sue, con la que comparte trabajo en una casa de baños y por la que siente una irresistible fascinación, hasta una de las salas de los suburbios londinenses donde exhiben ‘cine para adultos’. Desde un tono lúdico y desdramatizado, el cineasta acumula diversos elementos: la oscuridad de la sala, la trasgresión temática de la pantalla, la presencia de Michael en un (no) lugar al que tiene vetada la entrada, así como la ambigüedad (tortazo y beso) del deseo (in)satisfecho. Todos ellos permiten interpretar esa intensa experiencia como una alegórica transición de la adolescencia a la madurez. ▲

«Una reflexión sorprendente
sobre los ideales y las ideologías,
50 años después de Mayo del 68»

Fablen Lemerrier CINEUROPA

«El mayor descubrimiento
de la Berlinale»

Daniel Fairfax SENSES OF CINEMA



Nacerá una nueva
generación concebida
entre abrazos libres.

(Heinrich Heine)

Nuestras derrotas

Una película de Jean-Gabriel Périot

ESTRENO EN CINES 24 DE JULIO

Dirección y guion: Jean-Gabriel PÉRIOT | Producción: Envie de Tempête / Frédéric DUBREUIL - Sarah DERNY | Con: Siwan AGHA, Natasha ANDRAOS, Ghais BERTHOUT-OURABAH, Jackson ELLIS, Julie ESCOBEDO, Rosalie MAGNAN, Aïss Mansour, Marine ROUIE, Floricia YAMONDO, Martin ZELLNER | Imágenes: Manon FOURNEYRON, Sophie MGOKANI BELKIE, bajo la dirección de Amine BERRADA | Sonido: Claire GOLDMANN-FOURNIER, Sébastien FUILA, bajo la dirección de Dana FARZANEHPOUR | Soporte pedagógico: Marlene ESNAULT y Leslie DAUREL - Cine Le Luxe Sarah LOGEREAU y Marie CLÉMENT - Institut Benaim Rolland | Música original: David GEORGEUN | Montaje: Jean-Gabriel PÉRIOT | Montaje de sonido: Colin FAVRE-BULLE | Música: Laure ARTO | Coordinadora de postproducción: Sarah DERNY | Distribución: NUJAR Distribución | Ventas internacionales: THE PARTY FILM SALES



vanguardia *Objetif 49*, que acabó presidiendo Jean Cocteau.

Y también Louis Skorecki, antiguo colaborador de *Cahiers du cinéma* en los años sesenta y residente en Estados Unidos, realizó en 1988 *Les Cinéphiles 1, 2 y 3*, dos largos y un cortometraje en los que habla del desencanto de la cinefilia y en los que muestra a los jóvenes cinéfilos como unos seres de gran sobriedad que, después de consumir todo tipo de películas en las salas, solo saben hablar de cine.

LA MEMORIA Y LOS FETICHES

Más allá de los filmes que hablan de forma directa de la cinefilia, si analizamos de qué modo el cine vio los diferentes pasos de la cinefilia durante el paso de la infancia a la edad adulta, nos encontramos con una generación de directores cinéfilos que mostraron en sus películas su propia experiencia.

Para algunos cineastas, filmar la sala o los rituales asociados a ella era un modo de revivir una experiencia. François Truffaut, en *Los 400 golpes* (1959), filma el momento en el que Antoine Doinel roba un fotocromo publicitario de *Un verano con Mónica* (1953), de Ingmar Bergman. Los fotocromos y los carteles publicitarios fueron los auténticos fetiches de los cinéfilos coleccionistas, mientras que

sus compañeros cahieristas convocaban sin cesar las imágenes que les habían conmovido a ellos mismos. Jean-Luc Godard, en *Vivre sa vie* (1962), nos muestra la emoción incontenible de Nana en el interior de una sala frente a las imágenes de *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1927), y en *Le Mépris* (1963) nos muestra a Fritz Lang, Brigitte Bardot y Michel Piccoli cuando salen de ver *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954).

A su vez, la experiencia vital de la cinefilia y su relación con el desarrollo de la Cinémathèque francesa marcó el devenir de un cineasta como Bernardo Bertolucci, para quien –según confesión propia– la mejor escuela de cine del mundo era la Cinémathèque y el mejor profesor era Henri Langlois, su fundador. No era casual, por tanto, que Bertolucci mostrara en la controvertida *Soñadores* (2003) cómo la experiencia del mayo del 68 tuvo su prolegómeno en la manifestación de apoyo a Henri Langlois frente a la sala de Chaillot, en febrero de 1968, cuando Langlois había sido destituido como director del templo.

LA CINEFILIA ESPAÑOLA

En España, Llorenç Llobet Gràcia se formó en la tradición del cine *amateur* y empezó a filmar antes de que la cine-



Innisfree (José Luis Guerín)

filia irrumpiera como cultura autóctona. *Vida en sombras* (1949), el único largometraje que pudo filmar, es una película sobre la vampirización producida por el cine, pero también es un canto de amor hacia la sala como espacio de atracción y experiencia. Su protagonista, Carlos Durán, nació con el cinematógrafo, trabajó de operador, se declaró a su esposa después de ver *Romeo y Julieta*, de Georges Cukor, y perdió a su mujer mientras salió a filmar con la cámara al comienzo de la Guerra Civil. El duelo de la pérdida lo lleva a odiar el cine, pero siente una extraña revelación al observar las luces de la sala Coliseo de Barcelona, que anuncian la proyección de *Rebeca*, de Hitchcock. La redención pasa por volver a Manderley, el paraíso soñado que solo puede materializarse a partir de la sala cinematográfica. ➔

DEMONIOS EN EL JARDÍN (1982) Manuel Gutiérrez Aragón

CARLOS F. HEREDERO

Desde la cabina de proyección, Juanito (inequívoco trasunto de Manuel Gutiérrez Aragón durante su infancia como niño enfermo y mimado en los años más duros de la posguerra española) contempla con asombro los sensuales movimientos de Silvana Mangano bailando el bayón en las imágenes de *Ana* (Alberto Lattuada, 1951), cierra los ojos y exclama: “*Hoy he cometido mi primer pecado mortal*”. El descubrimiento del cine, la memoria



autobiográfica, la pulsión erótica cifrada en imágenes que hablaban de una libertad todavía inaccesible para los españoles de la época (igual que el acceso a la sala propiamente dicha todavía le estaba vetado a Juanito) se coagulan aquí en un plano y en una frase sobre los que gravita, también, el peso doctrinario y amenazante del nacional catolicismo de la dictadura franquista. ▲

El universo de la cinefilia española tuvo su más emblemática expresión en el medimetro de Antonio Drove: *¿Qué se puede hacer con una chica?* (1969), donde dos amigos viven para el cine, su rutina les parece aburrida y sus únicas opciones pasan por la vida que esconde la pantalla. Cuando uno de ellos conoce a una chica, el dilema surge entre el amor a la sala de proyección o el amor hacia la muchacha. Por su parte, Víctor Erice empieza *El espíritu de la colmena* (1973) recordando la emoción de la llegada del cine a Hoyuelos, un pueblecito de la provincia de Segovia. Allí los niños escuchan con emoción a la pregonera que anuncia la llegada de una película de miedo y, en un local social transformado en sala de cine, viven el descubrimiento del *Frankenstein* (1931) de James Whale.

José Luis Guerín construyó su itinerario personal por los paraísos perdidos a partir de los lugares de rodaje, y al llegar con *Innisfree* (1989) a la Irlanda de *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952), decidió proyectar la película a los niños del lugar para que se iniciaran a una experiencia que también desconocían. La tradición cinéfila en nuestro país explora otros caminos en *Los ilusos* (2013), de Jonás Trueba, un film sobre unos personajes que quieren hacer cine pero que no lo

hacen, por lo que el cineasta describe sus paseos y sus borracheras, pero también su deseo de ir al cine y de ver películas. *Los ilusos* tiene algo que conecta con cierta tradición sobre ese tiempo de la cinefilia que ya no se convierte en tiempo de formación, si no en auténtico *spleen* sin futuro concreto.

CODA

A partir de un determinado momento, la cinefilia empezó a temer por la muerte del cine y la evocación de la sala fue acompañada de un cierto aire de réquiem, de despedida del templo. Peter Bogdanovich, en *The Last Picture Show* (1971), nos habla del cierre de una sala que, en su última sesión, proyecta *Río Rojo*, de Howard Hawks. Algo se estaba acabando, y de la cinefilia ya solo quedaban los restos. Es curioso que este discurso melancólico sobre el fin del cine todavía continuara estando presente, mucho después, en películas del nuevo milenio como *Fantasma* (2006), de Lisandro Alonso, donde todo un mundo fantasmagórico centrado en torno a la sala Lugones de Buenos Aires va a desaparecer, o en *Goodbye, Dragon Inn* (2003), de Tsai Ming-liang, donde la desaparición del cine popular es contemplada desde la mirada de un cine de autor que no encuentra su lugar en las salas.

En 1983, se estrenó *En los límites de la realidad*, un homenaje a una mítica serie de televisión de finales de los años cincuenta (*La dimensión desconocida*). El film estaba compuesto por cuatro episodios dirigidos por John Landis, Steven Spielberg, George Miller y Joe Dante. El primero, dirigido por Landis, ponía en evidencia la existencia de otra cinefilia. Dos jóvenes viajaban en coche por una carretera mientras iban discutiendo sobre series de televisión. Su diálogo era muy parecido a una conversación entre viejos cinéfilos. Evocaban una serie, se emocionaban diciendo que les había gustado mucho para evocar después otra que les había gustado todavía más. El placer ante las imágenes ya no había sido provocado por las salas, sino por la televisión.

Los tiempos habían cambiado y, con ellos, también la cinefilia. De los viejos cines vistos como un templo ya solo quedan las ruinas y alguna pieza museística. Las salas se transformaron en multiplex donde el público come palomitas mientras se entusiasma con los últimos delirios de Batman. Las salas de versión original son vistas ahora por muchos jóvenes como un lugar para viejos. La nueva cinefilia se queda en casa viendo cine y descargándose todo. La bulimia frente a las imágenes persiste. ▲

EL LARGO DÍA ACABA (1992) Terence Davies

CARLOS FERNÁNDEZ CASTRO



En un pausado *travelling* de derecha a izquierda y mediante unos elegantes encadenados, Terence Davies recuerda las instituciones que marcaron su infancia. La sala de cine da paso a la iglesia y de la iglesia saltamos al colegio. El movimiento de la cámara, los compases de una misma canción (*Tammy*, cantada por Debbie Reynolds) y el plano cenital con el que se filman las tres localizaciones, articulan la cohesión del conjunto y dan sentido a la reflexión. Todas son experiencias colectivas, pero solo una de ellas dispensa a sus participantes el respeto que todo ser humano merece. El servilismo religioso y el sometimiento escolar son precedidos por una suerte de 'iluminación', representada por la luz del proyector de una sala de cine que muestra el camino hacia el verdadero 'saber'. ▲

EL AMOR Y LA SALA CINEMATOGRAFICA

ESPLENDOR EN LA PLATEA

CARLOS LOSILLA

En la cultura cinéfila, en su época dorada e incluso en los primeros momentos de decadencia, la sala de cine fue uno de los lugares privilegiados del amor. Se trataba de crear un ámbito ideal, parecido al de la pantalla, donde la sensualidad de las imágenes a media luz y la invitación al goce que propiciaba la penumbra acabaran creando algo así como una nueva erótica del espectador. Pero había algo más, una aspiración de raíz mística, acorde con los resabios espiritualistas de aquella cinefilia con vocación clandestina, según la cual el éxtasis que eran capaces de provocar las películas debía necesariamente obtener su reflejo en el patio de butacas, concebido como el espacio de la iniciación y también de una eucaristía en la que el alma del espectador se fundía con la del *auteur* (al tiempo que su cuerpo intentaba

hacerlo con el de la butaca de al lado, dicho sea de paso).

Seguramente por ello, antes de caer en eso, Louis Skorecki prefirió el exilio. Autor de *Contre la nouvelle cinéphilie*, practicante convencido de los mandamientos contenidos en los evangelios cinéfilos, filmó una trilogía que intentaba dar cuenta del fin del cine sin melancolía alguna. En *Les Cinéphiles 1. Le Retour de Jean* (1989), nunca vemos a los jóvenes protagonistas en el interior de una sala. Siempre esperando a algún Godot inexistente en las inmediaciones, haciendo cola o encontrándose y reencontrándose sin cesar, nunca dejan de hablar más de cine que de sí mismos, ya no digamos de amor; y cuando interactúan lo hacen en escenas de sexo impávidas y asépticas. En los años ochenta, sugiere Skorecki, ya no hay nada que hacer, toda pasión ha desaparecido. En *Les*

Cinéphilés 2. Eric a disparu (1989), uno de esos chicos parece extraviarse entre los propios fotogramas de la película, como despidiéndose ya no del amor, sino incluso de la vida física, hasta el extremo de renunciar a su cuerpo en beneficio de la gran fusión orgiástica con las imágenes. En *Les Cinéphiles 3. Les Ruses de Frédéric* (2007), aparece por fin la sala, pero no como escenario del contacto íntimo, sino del adoctrinamiento, de una repetición de viejos clichés que ya no conduce a nada.

Skorecki tenía en gran estima *Les Sièges de l'Alcazar* (1989), de Luc Moullet, otro crítico reconvertido en cineasta y uno de los grandes olvidados en las nóminas habituales de la *Nouvelle Vague*. La película, al contrario que la primera parte de *Les Cinéphiles*, filmada el mismo año, transcurre casi enteramente en una sala, el Alcazar del título, donde ➡

LEJOS DEL CIELO (2002) Todd Haynes

CARLOS F. HEREDERO

Estados Unidos, años cincuenta. Frank (Dennis Quaid) asiste a una proyección de *Las tres caras de Eva* (Nunnally Johnson), un melodrama de 1957 protagonizado por una mujer de personalidad múltiple. En la pantalla contempla la secuencia en la que Eva (Joanne Woodward) se desdobra y reencuentra a su verdadero 'yo' en la consulta del psiquiatra, igual que él se reconcilia con la suya en la oscuridad del recinto. Rituales de encuentros



homosexuales clandestinos en el anonimato de una sala de un cine dentro de un film convertido por Todd Haynes en una cámara de ecos, en la que resuenan Edward Hopper (su cuadro *New York Movie* es 'escenificado' de forma explícita) y Douglas Sirk, dado que *Lejos del cielo* es, en realidad, una virtuosa reescritura de *Solo el cielo lo sabe* (1955). ▲



Les Cinéphiles 3. *Les Ruses de Frédéric* (Louis Skorecki)

tienen lugar los encuentros entre la pareja protagonista, primero casuales, luego ya no tanto. En *Les Sièges de l'Alcazar*, la obsesión por el cine y la necesidad del otro o de la otra se hacen una misma y sola cosa, de manera que la platea es una especie de escenario preparado para el encuentro social y sentimental que cumple la misma función que los salones de baile en el siglo anterior, solo que ahora toda

barrera ha desaparecido, incluida la que podría separar el cine de la vida, aquella reivindicación histórica de la cinefilia parisina. A finales de los años ochenta, no obstante, estaba claro que esa pasión panamorosa era ya solo un recuerdo, fulminada entre otras cosas por la dispersión propiciada por las multisalas y por el nuevo panorama audiovisual: los aprendices de brujo ya no se masturbaban en las últimas

filas de la sala, ante la imagen de su actor o actriz preferidos o animados por sus parejas, sino en la soledad de sus respectivas habitaciones, ante un videojuego o un VHS.

Por eso, contradiciendo un poco a Skorecki, que cifraba el fin de la *belle époque* cinéfila en 1959 (el año del *Río Bravo*, de Howard Hawks, entendido como cima de un arte que ya no podía propiciar mayores trances místicos), habría que contemplar los años setenta a modo de vía crucis final del que se desprendía algún que otro destello del esplendor perdido. En *Mes petites amoureuses* (1974), que Jean Eustache filma tras la gran debacle generacional descrita en *La Maman et la putain* (1973), el adolescente protagonista va al cine para ver *Pandora y el holandés errante* (Albert Lewin, 1951) y se encuentra remedando los besos entre Ava Gardner y James Mason con una joven espectadora de la fila anterior a la suya. Hay ahí el relato de una iniciación, por supuesto, pero la escena, tal como la filma Eustache, tiene también algo de didáctica amorosa, de manera que el cine, además de un ritual religioso, se revela también una escuela de la vida: una espiritualidad bastarda, una carnalidad que aspira a la ascesis, el éxtasis místico como preludio del orgasmo o ➔

DRÁCULA DE BRAM STOKER (1982) Francis Ford Coppola

JUANMA RUIZ



Efectos visuales, retroproyecciones, iris, incluso movimientos de cámara... Todo en el *Dracula* de Francis Ford Coppola es una celebración del artificio, una enorme metonimia fílmica que pone su acento en la dimensión del cine como representación y constructo. Quizá por eso la seducción de Mina se produce en un primitivo cinematógrafo al que el conde asiste asombrado. Allí las pantallas de la barraca, anunciadas en el exterior como “una maravilla de la civilización moderna”, traducen a imágenes el implícito componente erótico del cortejo, permitiendo incluso que, tras la aparición de dos mujeres semidesnudas, la *Llegada de un tren a la estación* se convierta en inesperada metáfora del acto sexual: la sala de cine como materialización física del deseo. ▲



Mes petites amoureuses (Jean Eustache): el adolescente fascinado ante la Ava Gardner de *Pandora y el holandés errante* (Albert Lewin)

viceversa. En *La piel dura* (1976), de François Truffaut, dos chicos y dos chicas acuden también al cine del pueblo con el fin de otear allí la posibilidad de un beso robado, e incluso de algo más, y se encuentran, sobre todo uno de ellos, con que la cosa no es tan fácil. El otro se abraza a las dos muchachas y él termina marginado en un rincón, con los ojos fijos en la pantalla, tras haber visto en ella escenas de confraternización íntima entre las muchachas francesas y los soldados norteamericanos tras la guerra. De alguna manera, la decepción y el fracaso en materia amorosa se instalaba en el cine al mismo tiempo que un cierto presentimiento acerca de su inevitable decadencia.

No es de extrañar, en este sentido, que *L'Enfant secret* (1981), de Philippe Garrel, contenga la escena más elusiva pero también más conmovedora que jamás se haya rodado en una sala de cine. No vemos la pantalla, solo oímos una banda sonora musical que podría pertenecer a alguna película muda o de animación. Y ahí están los protagonistas, una pareja y su hijo pequeño, filmados desde un ángulo casi inverosímil, irreal, al hilo de un encuentro familiar que quiere ser el inicio de algo nuevo, de una especie de purificación tras el frenesí anterior, de vuelta a los orígenes (o al 'nacimiento del amor', en terminología garreliana) en la que las imágenes filmicas más inocentes actúan a modo de espejo e

inspiración. Algo de eso había también, aunque expuesto de una manera muy distinta, en *Un pequeño romance* (1979), de George Roy Hill, donde dos adolescentes utilizaban un cine en el que se proyectaba *El golpe* (1976), curiosamente también de Roy Hill, como sala de espera antes de besarse por primera vez bajo un puente veneciano. Sin embargo, ¿acaso no había ahí ya algo de amaneramiento autorreferencial, tanto en la artificiosidad del procedimiento como en la elección de la película citada?

El cine clásico casi nunca había necesitado la sala de cine para evocar el sentimiento amoroso. Se bastaba a sí mismo para hablar de eso, no tenía nada que conmemorar porque ➡

FANTASMA (2006) **Lisandro Alonso**

JAVIER H. ESTRADA



En su tercer largometraje, Lisandro Alonso reúne a los protagonistas de sus dos obras anteriores en el Teatro San Martín de Buenos Aires. Argentino Vargas, personaje principal de *Los muertos* (2004), acude a la sala para ver el film que interpretó. Camina lentamente, parece perdido en el espacio, quizás porque se trata de la primera vez que visita un cine. Alonso nos envuelve en una espiral, mostrando a un hombre viéndose a sí mismo, inaugurando su condición de espectador. *Fantasma* representa el bautismo de la experiencia en la sala de cine como revelación de un ritual en el que observamos la pantalla para encontrarnos con un espejo más o menos deformado de nosotros mismos, hasta caer hipnotizados y descubrir los abismos insondables de nuestra alma. ▲

CINE DE AUTOR
INDEPENDIENTE
INÉDITO
EMERGENTE
COMPROMETIDO
EN VERSIÓN ORIGINAL

PRÓXIMA

ASOCIACIÓN DE DISTRIBUIDORES DE CINE
INDEPENDIENTE Y DE AUTOR EN V.O.

ADSOFILMS

ATERA FILMS

BEGIN AGAIN

capricci



fla
min
go

márgenes
distribución

NIGHT

DRIVE

noucinemart



PACO
POCH
CINEMA



#ASOCIACIÓNPRÓXIMA #PRÓXIMACINE

WWW.PROXIMACINE.COM

todo lo estaba viviendo en presente y en todo su esplendor. Como mucho, mostraba la sala como lugar del misterio (*Sabotaje*; Hitchcock, 1936), o una cabina de proyección como espacio cerrado en el que se agita la psicosis sexual (*Clash by Night*; Lang, 1952), algo que heredó hace poco la escena final de *Uncouteaudanslecoeur* (2018), de Yann Gonzalez, trasladándolo a la platea y transformándolo en brutal exaltación erótica. Pues, desde los noventa, la mostración de un acto o sentimiento amoroso en una sala de cine casi siempre se produce en forma de cita a pie de página, de referencia bibliográfica. En *La mala educación* (2004), por ejemplo, Almodóvar no solo alude al poderío seductor de Sara Montiel, sino sobre todo al mito que se ha erigido en torno a ella. En su episodio para *Chacun son cinéma* (2007), una película que parece concebida como libro de estilo de este tipo de prácticas, Wong Kar-wai utiliza *Alphaville* (1965), de Godard, más con intención intertextual que como motor erotizante de la trama... Ya no se habla del amor en la sala de cine, sino de lo que la modernidad dejó sentado sobre el tema. Solo *La vida útil* (F. Veiroj, 2010), que yo recuerde, se desmarca de esta tendencia, pues quizá se trate



La mala educación (Pedro Almodóvar)

de un film sobre la necesidad de abandonar la sala para empezar a vivir.

Truffaut terminó *Antoine et Colette* (1962) con una imagen que podría ser la gran pesadilla de la cinefilia clásica: Doinel intentaba propasarse con Colette en medio de una sesión y ella lo rechazaba con violencia, por lo que el dudoso héroe acababa viendo la televisión con los padres de la chica, por completo resignado. El modelo de amorfurtivo que la cultura fílmica había propiciado llegaba a su fin al tiempo que la edad de oro de la propia cinefilia, por mucho que Skorecki dijera luego que las series de la época habían salvado el cine, adelantándose así en mu-

chos años a otro tipo de crítica redentorista. ¿Hay algo parecido que dé cuenta del momento actual? En *Liberté* (2018), Albert Serra cuenta la irrupción de una nueva visibilidad de las imágenes que ya no pasa por la sala, ni siquiera por pantalla alguna, pero sí provoca escenas eróticas que cualquier cineasta un poco más nostálgico hubiera podido situar, un poco más idealizadas, en un cine. En esta era de pandemias y distanciamientos sociales, ya solo queda el bosque para poner en escena un remedo siniestro de lo que antes fue transgresión sexual. La mística amorosa, por su parte, no se sabe muy bien dónde quedó. ▲

VIDA EN SOMBRAS (1948) Llorenç Llobet Gràcia

MANUEL ASÍN



Podría ser cualquier secuencia, puesto que toda la película de Llobet Gràcia está bajo el signo del cine. De su influjo luminoso y sombrío no pueden escapar ni siquiera los espacios remotos. La ventana de la pensión en la que se esconde Carlos Durán da a la fachada del cine Colisevm, cuyo letrero parpadeante se filtra insidioso en la estancia. Esa noche anuncia el estreno de *Rebeca* (1940). Los largos segundos de inserto de la película de Alfred Hitchcock reverberan sobre la figura de Durán del mismo modo que la luz del letrero lo hace sobre las paredes del cuarto. Sin esperar a Guy Debord, he aquí una película que pone al espectador ante su propio espejo. La sala de cine como el más precario de los refugios y la casa (la pensión) como la más primitiva de las máquinas de cine. ▲

EN CINES A PARTIR DEL 10 DE JULIO

NECESITO IR A LOURDES



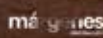
SSIFF

NEW DIRECTORS
DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN

LAS LETRAS DE JORDI

UNA PELÍCULA DE MAIDER FERNÁNDEZ IRIARTE

UNA PRODUCCIÓN DE SEÑOR Y SEÑORA CON LA PARTICIPACIÓN DE EITB, CON LA FINANCIACIÓN DEL GOBIERNO DE ESPAÑA ICAA Y CON EL APOYO DEL DEPARTAMENTO DE CULTURA Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA DEL GOBIERNO VASCO
CON JORDI DESQUENS MASSANES, DIRECCIÓN MAIDER FERNÁNDEZ IRIARTE GUION MAIDER FERNÁNDEZ IRIARTE, VIRGINIA GARCÍA DEL PINO PRODUCCIÓN LEIRE APELLANZ
FOTOGRAFÍA MAIDER FERNÁNDEZ IRIARTE, CARLOS MUÑOZ GÓMEZ QUINTERO MONTAJE VIRGINIA GARCÍA DEL PINO DISEÑO DE SONIDO AMANDA VILLAVIEJA



LA SALA DE CINE X

EL TABÚ Y SU TRANSGRESIÓN

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES



Serbis (Brillante Mendoza)

A

unque la sala X y el cine porno acabaron encontrando su lugar bajo el marco de la legalidad, siempre ha sido un lugar rodeado de tabúes y de prejuicios por parte de una sociedad que ha mirado de soslayo al género, a sus consumidores y a sus espacios de exhibición. No es de extrañar, por tanto, que la sala X como localización haya sido uno de los ámbitos donde el cine convencional ha posado su mirada. Un lugar de lo oculto y de la transgresión, pero también de la socialización transgresora, donde la conexión entre las imágenes proyectadas y la mirada que las observa desde la oscuridad ha permitido explorar las calidoscópicas posibilidades que tal escenario puede aportar al fondo y a la forma de lo narrado. ➔

ENTREVISTA CON EL VAMPIRO (1994)

Neil Jordan

JUANMA RUIZ



A diferencia del *Drácula* de Coppola (y de Stoker), capaz de pasear plácidamente a la luz del día, los vampiros de Neil Jordan se ajustan al arquetipo popular y mueren bajo los rayos del sol. Por eso Louis (Brad Pitt) contempla con melancolía su último amanecer en 1791 antes de convertirse en no-muerto. Sin embargo, más de un siglo después un nuevo invento le concederá el milagro de volver a presenciar la salida del sol una y otra vez: desde el *Amanecer* y el *Nosferatu* de Murnau hasta el *Superman* de Richard Donner, el cine se convierte en una prolongación de su ser, permitiéndole vivir de forma vicaria aquello que no puede experimentar por sí mismo. En la sala oscura Louis puede, en definitiva, volver a sentirse vivo y recuperar lo que creía irrecuperable. ▲

ESPACIOS DE CONTRACULTURA Y DISRUPCIÓN

La eclosión de la sala X y del género en los años setenta se convirtió en arma cultural de una generación que se rebelaba ante las normas conservadoras y puritanas de sus antecesores. Así lo representa Paul Thomas Anderson en una secuencia perteneciente a su retrato del auge y caída de la industria del porno, *Boogie Nights* (1997), donde su cámara –mediante un vibrante *travelling* horizontal– sigue a dos jóvenes corriendo de manera impetuosa hacia una sala X. El exterior del cine, repleto de otros jóvenes que quieren presenciar dicha disrupción de lo establecido, es magnificado con un *travelling* que continúa verticalmente hasta situarse en la marquesina que anuncia la cinta, realzada con un contrapicado que representa el estreno de la película –y la recepción social de la misma– al estilo de los grandes títulos de Hollywood.

Yann González hace un uso similar de la sala X en *Un couteau dans le coeur* (2018), su oda a la comunidad homosexual y al cine pornográfico *queer*. En ella, la sala donde se estrena la película dirigida en la ficción por el personaje de Vanessa Paradis, se convierte en espacio catártico frente a la intolerancia y en punto de encuentro comuni-

tario de unos individuos repudiados por la sociedad bienpensante. Y también, incluso, en una suerte de juzgado popular, de lugar de ajusticiamiento de los inquisidores y castradores de lo no normativo, en los compases finales del film.

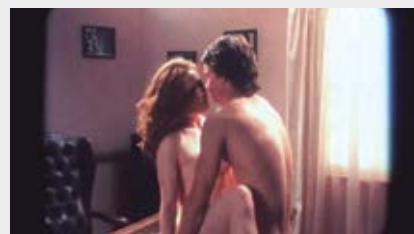
LUGARES DE LO PROHIBIDO Y LA ALIENACIÓN

Más provocador y disruptivo si cabe es el ejercicio metaficcional de David Fincher en *El club de la lucha* (1999), donde el personaje de Tyler Durden introduce un fotograma pornográfico dentro de una sesión de cine familiar, provocando la reacción entre el deseo y el rubor de su audiencia adulta y la existencialista desazón de su público

infantil. Un conflicto, entre el deseo de visionar lo prohibido y la vergüenza ante ese deseo inconfesable, que también ha sido representado, por ejemplo, en *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), la cinta que abrió las puertas de Hollywood ante el tabú del VIH y la representación de la homosexualidad masculina. En su clímax, ➔



Variety (Bette Gordon)



Boogie Nights (Paul Thomas Anderson)

BAILAR EN LA OSCURIDAD (2000)

Lars von Trier

MIQUEL ZAFRA

El espíritu romántico y las temáticas escapistas del Hollywood clásico quizá tengan en el cine musical su más puro representante.

Así parece entenderlo la Selma de von Trier, inmigrante checa en EE UU que utiliza las reposiciones de viejos musicales de la edad dorada como refugio en el que evadirse de la realidad. El que ella esté perdiendo la vista y, por tanto, la capacidad para percibir esas imágenes idealizadas que Hollywood



fabricó como representación de un país que nunca existió, se convierte en bella metáfora del carácter de la protagonista. La imposibilidad física de ver no le impide imaginar un mundo que ella concibe como necesario. En plena proyección, los dedos de su mejor amiga danzan sobre la mano de Selma. La piel se convierte en pantalla. El tacto perpetúa la esperanza. ▲

el director hace uso de la sala X no solo como localización para hacer avanzar la narración, sino también como metáfora y representación externa de la vergüenza del que se siente diferente y alejado de la convención. Mientras el personaje de Tom Hanks es interrogado de manera inquisitorial por la abogada de la firma a la que ha denunciado, Demme vincula el rostro en primer plano de Hanks con un fugaz *flashback* en una sala de cine X, lugar donde este mantiene relaciones sexuales con otro espectador. La representación formal de dicha sala se encuentra en las antípodas de la mostrada por Yann Gonzalez en *Un couteau dans le coeur*. No es un lugar para la socialización ni la integración, sino un espacio de la alienación, mostrada a través de los ojos de un personaje que siente el menosprecio de una sociedad que le juzga por sus deseos no normativos y que mancilla sus propios recuerdos.

Algo similar le ocurre a Travis Bickle en las dos secuencias que transcurren dentro de una sala X en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). En la primera de ellas, intenta entablar una conversación trivial con una empleada. Su intento de normalizar aquello que en su interior considera que no es correcto, provoca un clima



Taxi Driver (Martin Scorsese)

de extrañeza y desasosiego, potenciado por el audio fuera de campo de la película pornográfica. Un primer plano del proyector y el fotograma del celuloide sirven como nexo entre lo cotidiano y lo prohibido. Al entrar Travis en la sala, un *travelling* horizontal va mostrando en primer plano los rostros anónimos del resto de espectadores, hasta detenerse en el de Travis. Un rostro que aúna y resume el cisma entre el deseo y la repulsa en la mente de una persona escindida entre sus pasiones prohibidas y su obsesión por la aceptación social. Algo desarro-

llado en la segunda secuencia, donde Travis invita a una sala X al personaje interpretado por Cybill Shepherd, quintaesencia de la mujer americana aparentemente progresista, pero profundamente conservadora. El protagonista pretende una primera cita romántica tradicional, pero en el contexto de una película pornográfica. Eso sí, bajo una coartada *arty* e intelectualizada. El plano compartido por Cybill Shepherd y Robert de Niro, de dilatada desazón, sirve de reflejo de la psique torturada de un vengador justiciero de tendencia ➡

VIVIR SIN ALIENTO (1983)

Jim McBride

JAIME PENA



En *Al final de la escapada* (1960) el cine era un lugar de paso para esquivar a la policía. En su *remake*, *Vivir sin aliento* (1983), Jesse y Monica encuentran en una sala de repertorio un verdadero refugio, en el interior mismo del cine; literalmente, en la parte posterior de la pantalla en la que se proyecta *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950). El efecto es el de una retroproyección, una técnica conscientemente anacrónica que Jim McBride utiliza en otros momentos, con esos colores de los años ochenta contrastando sobre el blanco y negro, y con Monica y Jesse haciendo el amor y repitiendo el desafío de Laurie a Bart: "*I don't wanna be afraid of life or anything else*". La retroproyección entendida entonces como reescritura, de Godard, pero también del cine negro de serie B al que aquel homenajeaba. ▲

QUINZAINÉ
DIRECTORS' FORTNIGHT
CANNES



16 FESTIVAL
DE SEVILLA

LA FAMILIA SAMUNI

★★★★★
«Extraordinaire»
LIBÉRATION

UNA PELICULA DE STEFANO SAVONA
ESTRENO EN FILMIN 20 DE JULIO

[illegible]



Paradiso (Omar A. Razzak)

reaccionaria que, bajo su manto de caballero andante, oculta en realidad unos deseos inconfesos y enterrados durante mucho tiempo.

ÁMBITOS DE LO COTIDIANO Y LA SOCIALIZACIÓN

Pero la sala X también ha sido representada en el cine desde una perspectiva naturalista y alejada de cualquier tipo de valoración moral, ya sea positiva o negativa. El caso más reciente sería el del documental *Paradiso* (2013), de Omar A. Razzak. A partir del ocaso de la última sala X en Madrid, el cine Duque de Alba (actual sala Equis), Razzak representa el crepúsculo de aquel espacio desde una mirada costumbrista y sensible hacia el gremio y sus consumidores. Aquí la propia sala, así como

la exhibición y proyección de lo representado, quedan en un fuera de campo solo roto por la plasmación de esas imágenes 'prohibidas' a partir de los márgenes del encuadre y de un audio que se funde con las conversaciones cotidianas. Algo parecido podemos observar en *Simone Barbés ou la vertu* (1980), de Marie-Claude Treilhou, que parte de elementos similares pero desde una mirada humorística y feminista. Aquí de nuevo la sala y la proyección quedan fuera de campo para proponer –desde los límites del receptor del cine– un lúcido ensayo acerca de las incongruencias e hipocresías que sobrevuelan el consumo y el papel de la pornografía en nuestro día a día.

Pero si hay dos títulos que consiguen representar formalmente la disociación entre atracción y repulsa, fantasía y realidad hacia las salas X y la pornografía, esos serían *Variety* (Bette Gordon, 1983) y *Serbis* (Brillante Mendoza, 2008). La primera, porque realza en un plano –al estilo de Paul Thomas Anderson– la fachada del cine donde trabaja la protagonista, todo neones y colores chillones, con la intención de atraer a su posible clientela como polillas a la luz. En abierto contraste, la sala de proyección interna aparece envuelta en una oscuridad insondable, de límites imperceptibles, y donde la pantalla

y sus imágenes lo inundan todo, tanto el encuadre del fotograma como presumiblemente la mirada obnubilada del espectador fuera de campo. Hasta que el espectador y el protagonista la visualizan en su totalidad y cotidianeidad, ya en el tercer acto del film.

De contenido parecido, pero de formas narrativas y visuales muy diferentes, aparece la ya mencionada *Serbis*. A partir de un dispositivo que fusiona sin aristas visibles el documental con la ficción, Brillante Mendoza nos introduce *in medias res* en las vidas cruzadas de una familia que regenta una sala X en la ciudad filipina de Los Ángeles. La película representa sin cortapisas ni tabúes las actividades sexuales y sociales frente a las estilizadas y sensuales imágenes salidas de la pantalla de proyección, mientras las contrasta –en paralelo– con una representación naturalista de la sexualidad de unos individuos disociados entre el brillo refulgente del sexo ficcional y la organicidad, crudeza y torpeza del acto sexual en el mundo real. Surge así una poderosa metáfora que nos muestra que tras el misterio y la oscuridad existente alrededor de la pornografía y de su consumo en las salas X solo se esconden los miedos, inseguridades y deseos que habitan en cada ser humano de manera individual. ▲

BELTENEBROS (1991) Pilar Miró

CARLOS F. HEREDERO

Ante una pantalla que muestra la despedida entre el general Custer y su esposa en *Murieron con las botas puestas* (1941), Darman y Ugarte, el héroe y el traidor de *Beltenebros*, se enfrentan cara a cara. La mitificación del héroe en el film de Raoul Walsh reverbera sobre la desmitificación del falso héroe encarnado por Ugarte, a quien Darman cree matar cuando dispara contra diferentes policías. A su vez, el fuego se propaga primero por los fotogramas



de celuloide (hasta abrasar las imágenes de la pantalla) y luego por toda la sala en un *crescendo* casi fantasmagórico con el que la película se adentra, de forma imprevista, en las fronteras del fantástico. Encarnación vitriólica y azufrada de la deforme España dictatorial consumida en una hoguera que tiene mucho de exorcismo y de ajuste de cuentas. ▲

Alfredo
CASTRO

Lars
RUDOLPH

Lola
RUBIO



“UN ENIGMÁTICO
Y BRUTAL NEOWESTERN”

Luis Martínez (EL MUNDO)

Una película de THÉO COURT

BLANCO EN BLANCO

ESTRENO EN CINES 31 DE JULIO

LA GRAN APUESTA DE LAS SALAS ALTERNATIVAS

DESDE HACE AÑOS LAS PEQUEÑAS SALAS DE CINE, DISEMINADAS A LO LARGO DE NUESTRO PAÍS, CONSTITUYEN UNA IMPRESCINDIBLE Y VALIOSÍSIMA RED DE EXHIBICIÓN A FAVOR DEL CINE INDEPENDIENTE, DE AUTOR Y EN VERSIÓN ORIGINAL. LA PANDEMIA Y LOS ESTRAGOS DEL CONFINAMIENTO HAN SUPUESTO PARA ESTAS FRÁGILES Y VULNERABLES ESTRUCTURAS INDUSTRIALES UNA SITUACIÓN PARTICULARMENTE COMPLEJA. NOS ACERCAMOS A ALGUNAS DE ELLAS, A TRAVÉS DE SUS RESPONSABLES (DIRECTORES Y/O PROGRAMADORES), PARA ENTENDER DE QUÉ MANERA ENFRENTAN EL RETO DE REINICIAR LA ACTIVIDAD Y ENFOCAR EL FUTURO.

CINES ARTISTIC METROPOL / MADRID



El cine Artistic Metropol, en el barrio madrileño de Embajadores, abrió sus puertas hace ocho años con el objetivo de definir una identidad propia y alternativa a las grandes salas que sirviera, además, para cubrir un hueco en el panorama de la exhibición, *“optando siempre por el cine independiente, el cine español que habitualmente no tiene ninguna otra sala donde poder estrenar, la versión original, sesiones de cine mudo con acompañamiento de piano y, sobre todo, los eventos con presencia de cineastas, actores...”*, explica Ángel Mora, director ejecutivo y programador de la sala.

Después de la pandemia reabrieron la sala el día 8 de junio cumpliendo con todos los requisitos sanitarios y programando (frente al bloqueo de la mayor parte de los estrenos) películas de éxito antes del cierre (*Parásitos*, *El oficial* y *el espía* o *Solo nos queda bailar*), o recuperando otras que tenían previsto su estreno en los meses de marzo y abril, pero pasaron directamente a plataformas de video *on demand* (como *Bacurau*, *Mi vida con Amanda* o *Vivarium*). El núcleo duro del público de la sala es fiel a ella a través de un sistema de abonos según el cual por veinte euros se permite el acceso a cinco proyecciones: *“Y todos los que han venido en estos días de reapertura nos han expresado su alegría. Dicen que nos echaban de menos y obviamente nosotros a ellos también”*. La cercanía y el ambiente acogedor de la sala son parte de su seña de identidad. Ahora se abre, sin embargo, un periplo de recuperación incierto con el verano, uno de los periodos más duros para el sector, por delante. *“Y desde luego las colas no son las mismas que se han formado en las terrazas”*, bromea Mora. *“Apostaremos por los eventos y tenemos ya programadas las sesiones de cine mudo con música en directo de Nosferatu y Vaya alegría, de Harold Lloyd”*, añade. También harán entrega del premio ‘Butaca de honor’ (que da nombre a uno de los asientos de la sala) a la actriz Sandra Alberti y al director Juan Piquer Simón a título póstumo con la proyección de *Escalofrío* (producida por él y dirigida por Carlos Puerto). *“También estrenaremos la primera película como director de Miqui Molina y el nuevo montaje de Apocalypse Now... Siempre buscando variantes dentro de la exhibición convencional que ya tiene su camino”*, concluye Mora. **JARA YÁÑEZ**



SALA BERLANGA / MADRID



“Hemos sido la primera sala de cine madrileña en levantar el cierre y abrir al público. Esto se debe en parte a nuestro carácter de fundación cultural y a nuestra responsabilidad para con el sector”, asegura Juan José Solana, presidente de la Fundación SGAE, a pro-

pósito de la situación de la Sala Berlanga (Madrid). El aforo se ha reducido a un máximo de cincuenta espectadores y se han tomado las medidas sanitarias adecuadas, además de implementar el cobro telemático y la lectura digital de entradas.

“En cuanto a la programación, hemos apostado en primer lugar por recuperar largometrajes nacionales que, debido a la crisis sanitaria, vieron interrumpido su recorrido. Las películas que se exhiben o bien han sido estrenadas este último año o bien estaban teniendo una nueva distribución impulsada por su éxito tras los premios Goya, quedando todo paralizado por el impacto de la COVID en nuestras vidas”. En cuanto a la respuesta del público, Solana la califica como apabullante. Durante los primeros días hubo aforo completo en todos los pases que se programaron y cree que existen muchas ganas de disfrutar del cine y de la cultura en general. “El día de la apertura pudimos encontrar mucho público fiel, que consideraba que era una forma de apoyar al sector, pero también muchos espectadores que no habían venido nunca y lo hicieron movidos por la curiosidad y por el apetito de volver a las salas tras el periodo de confinamiento”. Debido a las condiciones sanitarias, aún no se han planteado incorporar coloquios y encuentros con los autores después de las proyecciones, “pero lo retomaremos en otoño”.

Ese tipo de eventos se han sustituido, de momento, por encuentros online con los creadores, que se comparten con el público en tiempo real. Para después de verano, Solana espera que la situación cambie y se pueda volver a un estado más normal. *“Aunque ahora era el momento de demostrar un compromiso de apoyo a la cultura, planteando alternativas de ocio para el público. Pero sin olvidarnos de nuestra responsabilidad con los socios de SGAE, los autores y las autoras, que han sido los más damnificados durante estos meses de parón, sirviendo la sala como un altavoz para sus proyectos y como una forma de volver a difundir su trabajo”.* **FERNANDO BERNAL**



CINE CIUTAT / PALMA, MALLORCA

Hace ocho años, el cierre del Renoir de Palma de Mallorca impulsó la creación de una asociación, Xarxa Cinema, que preservó las instalaciones de la sala ubicada en el antiguo matadero balear y les dio el nombre de Cine Ciutat. El presidente es Javier Pachón, que explica en qué punto se encuentra el cine justo cuando se planea la reapertura de los cines tras el estado de alarma. Para comenzar, señala una particularidad: cuando hablo con él, a finales de junio, me cuenta que están en medio de un *crowdfunding* para obtener presupuesto para realizar una serie de (imperiosas) mejoras técnicas. Así, explica Pachón, la reapertura del cine dependía de tres cosas: del calendario de estrenos, de la extensión de los ERTes y de cómo termina la campaña de financiación.

Cuando reabran, habrá una limitación en el aforo, algo que no preocupa a Pachón: *“Palma no es tan grande como Madrid y Barcelona, y es una ciudad de costa, así que en verano no solemos tener un aforo lleno”.* La sala grande de Cine Ciutat cuenta con 221 butacas; otra con 162 y las más pequeñas, con sesenta. Además, dice Pachón, *“la ubicación de las salas facilita las rutas de acceso y de salida”.* Ya han pensado también en otras medidas, y están estudiando los sistemas de entradas que permitan guardar las distancias: *“La industria está reaccionando de manera muy inteligente”,* dice, *“a mí, la solución que me gusta más es un algoritmo que primero te reduce el aforo, pero que permite reservar en grupo al bloquear entonces las butacas que hay alrededor”.* Pachón se expresa con fervor cuando habla de cuestiones prácticas, y dice que será apasionante ver si las nuevas medidas incentivan la venta anticipada de entradas, poco habitual hoy día en Cine Ciutat. Y hablando de tecnología digital, comenta también el auge de los visionados online a lo largo del confinamiento: *“El mundo no es blanco o negro: nosotros promocionamos mucho, por ejemplo, Matthias & Maxime cuando se estrenó en Filmin”.* Si todo va bien, Cine Ciutat podría estar listo para el estreno de *Tenet* (Christopher Nolan), que podría tener cabida en una sala que, como dice Pachón, es *“el referente de la versión original en Palma”.* **VIOLETA KOVACSICS**





CINES EMBAJADORES / MADRID

Miguel Angel Pérez, fundador y director de la distribuidora independiente Surtsey Films, siempre quiso tener una sala de exhibición: *“Como cualquier amante del cine, esto siempre ha sido un sueño”*, explica él mismo. Desde el 3 de julio es director de los nuevos Cines Embajadores de Madrid, la primera sala que abre sus puertas en la ciudad después de años en los que los cierres (y su posterior transformación en tiendas) han sido masivos. *“Mi madre vivía por este barrio que, además, tiene una gran actividad cultural: salas de teatro, galerías de arte, bares y el gran eje conformado por el Museo Reina Sofía, La Casa Encendida o el Circo Price”*, afirma. *“Pero le faltaba el cine”*, añade. Después de casi un año buscando encontró un local que fue una antigua sucursal de La Caixa, con techos muy altos y pocas columnas, del que han salido tres salas (una de cien butacas y dos de cincuenta).

Pero a quince días de abrir, la pandemia cortó de raíz todos los planes. Se retoma ahora un proyecto de sala alternativa que busca programar cine de autor (sobre todo europeo y español) y en versión original, con un perfil ecléctico que les permita convertirse en un lugar de encuentro a través de actividades y eventos asociados a las proyecciones. *“Dedicaremos además una muy especial atención al público infantil porque es una demanda concreta que hemos recibido de la gente de aquí”*, explica Pérez. *“Nos debemos al cinéfilo pero también al barrio”*, añade. Tienen ya programadas las reposiciones de películas como *Dersu Uzala* o *Cinema Paradiso*, además de unas conversaciones con Achero Mañas veinte años después del estreno de *El Bola*. *“Abriremos también un club de socios”*, añade Pérez. *“Y esperemos que el verano se nos dé bien porque, aunque las expectativas suelen ser malas para estos meses, son momentos extraños y la pandemia nos ha dejado muchas limitaciones para el disfrute del ocio. Creo que el cine se puede convertir en una muy buena alternativa”*, concluye. **JARA YÁÑEZ**

CINEMA NUMAX / SANTIAGO DE COMPOSTELA



El pasado 12 de junio el Cinema Numax (Santiago de Compostela) volvió a abrir sus puertas con la proyección de *Opening Night*, de John Cassavetes, una forma muy apropiada de dar la bienvenida a los espectadores. *“La primera semana fue muy buena, aunque el verano es la época más difícil para los cines independientes y de proximidad, por el tipo de estrenos con los que trabajamos y nuestro tipo de público específico. Esperamos que se normalice la asistencia y que en septiembre podamos recuperar el ritmo de otros años”*, asegura Ramiro Ledo, director y programador de Cinema Numax, Duplex Cinema (Ferrol) y Numax Distribución. Además de la reducción del aforo, que ahora se encuentra en Galicia a un 75%, y de la obligación del uso de mascarilla, geles hidroalcohólicos y desinfectar la sala entre sesiones, también se ha hecho hincapié en la distancia. *“Se trata de volver un poco a un modelo más antiguo: las colas en el exterior, el despacho de billetes con mampara y, eso sí, un lector QR externo específico que garantiza que no se realiza contacto físico en el corte de la entrada”*. Y otro cambio importante afecta a la programación: la mayoría de estrenos se han reprogramado y están pensando en cómo reconducir los eventos previstos. *“Al no haber Festival de Cannes este año, por lo menos con el mismo alcance que antes, no creo que vaya a haber tanta saturación como a la que estábamos acostumbrados. Muchos títulos saldrán directamente a plataformas durante el verano. Creo que el impacto será más acusado a medio plazo, cuando se noten los efectos del parón en la producción de películas en rodaje, pero cualquier especulación en este sentido es demasiado aventurada”*. Ramiro Ledo tiene el objetivo de fortalecer la relación de sus cines con los espectadores, tras meses alejados de las salas. *“La popularización del visionado online de películas ha permitido tanto fortalecer la afición por el cine durante el confinamiento, como que pueda valorarse mucho más la experiencia de la proyección en sala. Cambiarán los hábitos, pero lo principal es que el público será más exigente con la exhibición y los exhibidores debemos estar constantemente repensando nuestro trabajo para que cada vez que alguien pague por una entrada al cine le haya merecido la pena”*, concluye Ledo. **FERNANDO BERNAL**





SSIFF
Japanese Animation
Festival by San Salvador

TAKASHI MIIKE

FIRST LOVE

[illegible]

二、發展經濟與環境的衝突

ZUMZEIG / BARCELONA



*“En estos días en los que los cines reabren, desde el ZumZeig proponemos un espacio para la reflexión y la lentitud”. El barcelonés cine ZumZeig anunciaba así en redes que posterga su reapertura hasta septiembre. Si atendemos al modelo de gestión de esta sala, que hace apenas cuatro años pasó a ser una cooperativa, la decisión no resulta extraña. Tampoco sus maneras de anunciarlo y argumentarlo, apelando a un *tempo*, podríamos decir que, contracultural.*

“Nos hemos reafirmado sobre qué es el ZumZeig: es un espacio físico, un punto de encuentro”, comenta Anna Brufau, que forma parte del equipo coordinador. “Nuestro modelo se basa en la relación entre espectadores y cineastas”, añade. Cuando habla de la sala, lo hace en términos de participación, y aunque señala que el auge del cine online seguramente siga dándose, insiste en que deben ser modelos que cuiden económicamente a los cineastas. Desde el ZumZeig aprovecharán esta pausa para rediseñar su imagen, y en ningún caso querían volver con prisas: “Barajamos diferentes hipótesis”, explica Brufau. “Evidentemente, la de abrir en septiembre era con la que perdíamos menos dinero, pero la decisión se basó en la programación: los estrenos que teníamos previstos se han pospuesto hasta otoño”. De hecho, ZumZeig suele cerrar medio mes de julio y todo el mes de agosto, así que la decisión resulta todavía más lógica.

La fecha de la reapertura no es la única preocupación que persigue a las salas de cine; la segunda es la de los aforos. Albert Triviño, otro miembro del equipo de ZumZeig, señala que la sala es pequeña (tiene 73 butacas) y que *“por las características de nuestro bistró, si no puede coincidir el público de una sesión y otra, es todo más difícil”*. Triviño y Brufau echan la vista atrás, a cuando se declaró el estado de alarma y se precipitó el cierre de las salas: *“Nadie podía imaginar que estaríamos tantos meses. Así que íbamos haciendo previsiones: primero, para abrir en mayo; luego, en junio... Hicimos asesorías económicas. También, un ERTE. Pero, en general, económicamente estamos bien”,* explica Brufau. Y Triviño apostilla: *“En algunos aspectos, ser un cine pequeño nos beneficia. Hace cuatro años, cuando pasamos de S.L. a cooperativa, ZumZeig ya estuvo cuatro meses cerrado. Ahora tenemos una dinámica de ingresos sólida, que no solo depende de la taquilla. De hecho, entonces ya comenzamos desde cero; si lo tenemos que volver a hacer, lo haremos de nuevo”*. **VIOLETA KOVACSICS**

OTRAS SALAS ALTERNATIVAS

- | | |
|--|---|
| ■ Café Kino (Madrid) | ■ Cinemes Mèliès (Barcelona) |
| ■ Sala Equis (Madrid) | ■ Texas Cinemas (Barcelona) |
| ■ Cines Zoco Majadahonda (Madrid) | ■ Cinema Maldà (Barcelona) |
| ■ Cine Club Chantal (Centro Social La ingobernable, Madrid) | ■ Cine Truffaut (Girona) |
| ■ Sala Babel Torreldones (Madrid) | ■ Centro de Ocio Contemporáneo (Badajoz) |
| ■ Phenomena Experience (Barcelona) | ■ Cine Club Casablanca (Valladolid) |

ESTRENO EL 26 DE JUNIO

LAS VIDAS DE MARONA

Una película de Anca Damian



«Una obra de
desbordante
imaginación y
recursos visuales»
Filmin

«Un cuento moderno
de una gran poesía»
Le Monde



Distribuidora
de cine infantil
www.packmagic.es

Una iniciativa de:
DRAC  MAGIC
CULTURA AUDIOVISUAL

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:



CONFIDENCIAS

El diccionario de la Real Academia enuncia como tercera acepción el que se ha convertido en el sentido más atribuido a la palabra ‘secuela’: obra literaria o cinematográfica que continúa una historia ya desarrollada en otra anterior. Aunque no estaría de más atender a las que propone en segundo y primer lugar. La segunda, porque apunta en su aparente dimensión médica (trastorno o lesión que queda tras una enfermedad o traumatismo) al daño, a veces irreparable, que determinadas ‘continuaciones’ causan a las obras que se suponen prolongan como al conjunto que la nueva acaba formando con la que le ha precedido. La primera, porque, al contrario, abre el panorama conceptual hacia nuevos horizontes justamente gracias a la simplicidad de la propuesta: “*Consecuencia o resulta de algo*”.

Una rápida visita por el universo fílmico reciente confirma la intuición de que la secuela (y esos objetos cinematográficos no identificados –OCNI– que algunos bárbaros lingüísticos denominan ‘intercuela’, ‘medicuela’, ‘paracuela’...; me detengo aquí por prudencia) se ha convertido en una mera fórmula cuyo objetivo no suele ser otro que ordeñar hasta el infinito cualquier potencial narrativo que pueda ocultarse en una obra de éxito. No discutiré el caso, que todos tenemos en mente, de alguna secuela que amplía de manera creativa los parámetros manejados por la obra original. Prefiero centrarme en un caso que considero ejemplar de esta noción entendida, antes lo hemos visto, como la primera que pone sobre la mesa nuestro diccionario oficial.

En 1963 Luchino Visconti llevó a la pantalla la adaptación de la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *El gatopardo* (Il gattopardo) aparecida, de forma póstuma, en el otoño de 1958, para ser reconocida de inmediato como una de las obras esenciales de la literatura italiana del siglo XX. La tinta que hizo correr el film no fue menor que la que suscitó el texto literario, ni las diferentes lecturas que se hicieron tanto de la película como de su relación con la novela menos interesantes. Me detendré en un aspecto menor pero sugestivo. Todo el mundo conoce que a la hora

de llevar a cabo la adaptación, Visconti y sus colaboradores prescindieron de los dos capítulos finales, el VII y el VIII, titulados respectivamente ‘La muerte del príncipe’ y ‘El fin de todo’, ubicados veinte y cuarenta años después de la peripecia principal narrada en el relato literario.

¿Existe una secuela cinematográfica de *El gatopardo*? Sí y no. No, si aplicamos criterios estrictos que, por lo mismo, suelen resultar banales. Sí, si nos atenemos a la idea de “*consecuencia o resulta de algo*”. Y creo que hay al menos dos razones que pueden aducirse para sostener que cuando Visconti rueda, diez años después, el film titulado *Confidencias* (Gruppo di famiglia in un interno, 1974) no podía dejar de ser consciente de ellas. La primera tiene que ver con algo que puede parecer insuficiente para poder hablar de ‘secuela’: el deseo de volver a rodar con Burt Lancaster, quien

había encarnado de forma memorable al príncipe Fabrizio di Salina en *El gatopardo* (¿quizás una de las grandes interpretaciones masculinas de la historia del cine?) [Imagen 1]. Antes



de poner sobre la mesa la segunda, quisiera recordar que el protagonista de *Confidencias* (inspirado, cuentan, en el estudioso del arte Mario Praz) carece de nombre propio en el film, será solo El Profesor. Quizás esto pueda ayudar a entender la segunda razón que Visconti podía tener (poco importa si era consciente de ello o no) para embarcarse en el film de 1974: dar un final definitivo a ese personaje que era una mixtura del Príncipe/Burt Lancaster/Profesor. Como si el nuevo film permitiera a Visconti, con el fallecimiento en el hospital del Profesor [Imagen 2] cerrar el círculo mortuario que, proveniente de la novela, se desarrolla sin completarse del todo en *El gatopardo* con los sucesivos rosario, tedeum y viático (en la novela, el Príncipe lo recibirá en su lecho mortuario; en la escena final del film, el príncipe se cruzará en la noche palermitana con un sacerdote que lo porta).

Ante lo cual lo mejor es cerrar con las palabras que Giuseppe Tomasi di Lampedusa eligió para abrir su texto y que, sin duda, Visconti nunca olvidó: “*Nunc et in hora mortis nostra*”. Amén. ▲

RÁFAGAS

Rodajes | Entrevistas | Festivales | Seminarios | Ciclos | Breves



Ferrotipos, de Nüll García: Premio del Público

48 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE HUESCA

Radiografías en femenino

FELIPE RODRÍGUEZ TORRES

En su 48ª edición, el Festival Internacional de Cine de Huesca ha sorteado de manera inteligente y efectiva los cambios que la irrupción del COVID-19 han provocado en la industria cinematográfica –en concreto en la manera de desarrollar y disfrutar de un festival de cine– a partir de tres ejes vertebradores: las proyecciones presenciales con limitación de aforo para los habitantes de la ciudad de Huesca en el Teatro Olimpia; un autocine con capacidad para doscientos coches y, en tercer lugar, una versión *online* gratuita que ha dado la posibilidad de visionar los ochenta cortometrajes a competición (iberoamericano, internacional y documental), además de poder disfrutar de actividades paralelas vía *streaming* que, en ocasiones no 'excepcionales', eran un elemento neurálgico de las pasadas ediciones. Sin olvidar el mérito de haberse convertido en el primer festival en Europa que ha reabierto las salas tras el confinamiento.

Un certamen que ha situado en el centro de su selección oficial la mirada femenina y feminista, ya sea desde detrás de las cámaras o entregando el protagonismo de sus relatos y las temáticas de los mismos a los conflictos, dificultades, denuncias y problemas que han tenido que soportar las mujeres en el pasado y en el presente. Buenos ejemplos de ello los encontraríamos en tres de las piezas que se han alzado con algunos de los galardones más importantes del encuentro. En primer lugar, *Julieta y la luna*, de la directora chilena Milena Castro. Una denuncia de los abusos

en la intimidad y aparente seguridad del hogar, a partir de una técnica y una puesta en escena que hace uso de materiales del pasado a modo de *collage*, donde el discurso desde el presente se fusiona en el plano con retroproyecciones del pasado. Dos mundos, el interno y el externo, que se integran para entregar finalmente una dolorosa y valiente confesión acerca de la pérdida de la inocencia infantil.

La mujer también es el centro de *Carne*, el cortometraje de animación brasileño de Camila Kater que se alzó con el premio Danzante Documental Iberoamericano José Manuel Porquet, y del que ya rendimos cuenta en nuestro informe de los cortometrajes más destacados de 2019 (*Caimán CdC*, nº 90/141) y *Alive*, del cineasta sueco



Jimmy Olsson, que recibió el Primer Premio Danzante Internacional. Un relato tan sensible como acerado sobre los deseos sexuales invisibilizados de una mujer con diversidad funcional y la sororidad creada entre esta última y su cuidadora. Todo a partir de una puesta en escena tan cercana como íntima, donde Olsson mantiene una distancia prudencial y respetuosa ante lo narrado y que es capaz, a partir del uso de primeros planos del rostro de su protagonista, de indagar en los pensamientos y sentimientos de la misma, convirtiéndose en radiografías del alma.

También la mujer y su despertar sexual se encuentran en el cortometraje francés *Odol Gorri*, de la directora Charlene Favier, merecedor de la Mención Valores Humanos Francisco García de Paso. Un trabajo que, a partir de una puesta en escena inquieta y directa que alude a los convulsos cambios interiores de la infancia a la adolescencia de una joven inmigrante de futuro incierto, sabe oscilar sin derrumbarse en un frágil equilibrio entre las paternidades buscadas y el síndrome de Lolita, con ecos sobre la ruptura de la tradición que aluden a *Papicha*, la ópera prima de Mounia Meddour. Igualmente estimable sería la aportación de *Ferrotipos*, el cortometraje de la española Núll García, acerca de la explotación del cuerpo de la mujer y que recibió el Premio del Público Aragón Televisión. Un alegato acerca del machismo oculto bajo las formas del arte elevado y reivindicación del cuerpo de la mujer, a partir de unas formas claustrofóbicas y quirúrgicas que aluden tanto a las atmósferas de *La piel que habito*, de Pedro Almodovar, como al cromatismo expresivo del *giallo* y del cine de Peter Strickland. O el Primer Premio Danzante Iberoamericano, *Ni oblit ni perdó*, del cineasta catalán Jordi Boquet, que entrega, desde los ojos de la hermana de una víctima de la violencia fascista, una lúcida mirada a las heridas de un presente provocadas por la oscuridad y el dolor del pasado. ▲

SCANNER

ADRIAN MARTIN

Nunca hemos sido lo bastante formalistas

Recuerdo el insulto como si fuera ayer, aunque han pasado casi cuarenta años. Al final de una presentación sobre análisis fílmico (una de las primeras que hice), un joven del público me lanzó este comentario condenatorio: “¡Formalismo burgués!”.

Formalismo burgués... ¿es que estábamos de repente en la Rusia estalinista? ¿Volvía a ser un pecado o un crimen examinar los elementos formales y estilísticos de una película, o de cualquier obra artística?

Es asombrosa la tozudez con la que el término ‘formalismo’ ha mantenido esa connotación negativa en la historia cultural mundial, incluso en boca de aquellos que, sin darse cuenta, probablemente utilizan ideas propuestas por la escuela formalista rusa que incluyó a Roman Jakobson, Vladimir Propp y Viktor Shklovsky entre las décadas de 1910 y 1930.

Desde Leon Trotsky en 1924 a cualquiera que esgrima hoy ese insulto, la polémica antiformalista ha sido siempre la misma. Dice: aquellos que examinan con demasiada atención y de forma exclusiva las formas del arte están evitando la realidad, la historia, la política. Son elitistas, sobreespecializados, están alienados. ¡Levantad la vista del texto y mirad al mundo exterior!

En particular, los cinéfilos, en todos los países y momentos, a menudo han sido menospreciados como formalistas mal desarrollados, obsesionados con el más pequeño detalle fílmico, desconectados de los problemas sociales más acuciantes. Recuerden la enérgica respuesta del crítico, cineasta y programador Peter von Bagh cada vez que le decían que la cinefilia es un formalismo vacío: “¡Las películas son la vida misma!”. O, como mínimo, ciertamente son una parte integral de la corriente de la historia moderna.

Pero miremos hoy una reacción común al campo de los ‘ensayos audiovisuales’ online: un área donde el formalismo del análisis minucioso ha renacido con orgullo y de forma democrática. Recientemente, la académica británica Michele Aaron advertía duramente contra esta tendencia creciente: “Mientras el poder transformador de la era digital influye en los estudios fílmicos, yo prefiero que su fuerza nos haga mirar hacia fuera en lugar de volverse hacia dentro”. Como si ‘volverse hacia dentro’ (que es lo que todo cineasta hace necesariamente cuando trabaja en sus planos y cortes) fuera automáticamente un gesto erróneo, incluso malvado en la debida apreciación del arte.

Contra esto, Eugenie Brinkema en Estados Unidos llama a lo que describe como un formalismo aún más intenso y radical:

“Mi postura especulativa es que el formalismo radical, entender la forma como prioridad (como lo primero y más importante), permite al lenguaje estético llevar en exclusiva el peso de una seria reflexión sobre ética, historia, política, etc. Para mí, el problema no es que las humanidades se distraigan con la estética y pierdan el verdadero hilo de las preocupaciones serias: el problema es que, de hecho, nunca hemos sido lo bastante formalistas”. ▲

Traducción: Juanma Ruiz

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



THE NEW NURSES (T1 Y T2)

Escuela de enfermeros

ENRIC ALBERO

La pareja creativa formada por Lars Mering y Claudia Boderke se ha dedicado a facturar un sinnúmero de comedias que han gozado del favor del público danés, si bien permanecen inéditas en nuestro país; ahí están *Klassefesten* (Niels Norlov Hansen, 2011) y todas sus secuelas y demás derivados, películas que utilizan como pretexto un encuentro entre antiguos alumnos de un instituto para descorchar el champán de la comicidad. Alejada de ese sentido del humor estentóreo, pero manteniéndose en lo alto de la escala de los índices de popularidad, se sitúa *The New Nurses*, la teleserie que Sundance TV empezará a emitir el próximo 30 de julio a las 22,30 horas a razón de dos capítulos semanales y que ha sido un éxito para el canal TV2 Charlie, además de colarse en las nominaciones de los premios de la academia danesa.

Estamos en 1952. Dinamarca batalla contra las secuelas que ha dejado la Segunda Guerra Mundial. Una de las consecuencias provocadas por el conflicto no es otra que la escasez de enfermeras. Para salvar ese contratiempo el gobierno del país admite por primera vez que los hombres ingresen en las escuelas de enfermería. El Fredenslund Hospital será uno de los centros que empezará a desarrollar el nuevo programa. Nos encontramos, pues, ante un *period drama* cuya pátina clásica lo acerca más a *Downton Abbey* (Julian Fellowes, 2010-2015) –solo hay que ver el uso de la música y de las localizaciones– que a otras ficciones médicas contemporáneas; aquí estamos lejos del furor erótico-romántico de *Anatomía de Grey* (Shonda Rhimes, 2005-?), por más que abunden las relaciones amorosas y las infidelidades, de la vertiginosa casuística multitrama sobre la que flota *New Amsterdam* (David Schulner, 2018-?) o de personajes definidos por su singularidad como el Shaun Murphy (Freddie Highmore) de *The Good Doctor* (David Shore, 2017-?). En esta teleficción danesa, que fue vista en su país de origen por una media de 480.000 espectadores en su primera temporada y que ya ha sido renovada hasta la cuarta (Sundance TV emitirá la segunda en agosto), todo es más pausado: solo hace falta ver como se aprovecha la primera visita de los estudiantes para describir todos los espacios en los que desarrollará la ficción de manera que la audiencia siempre sepa donde está sucediendo cada cosa, una secuencia que podría ser mucho más breve y que, sin embargo, funciona a modo de *establishing shot*.

Como ya habrán adivinado, el punto fuerte de *The New Nurses* está en la inversión de los roles de género, algo que teleficciones nórdicas como *Heimebane* (Johan Fasting, 2018-?) ya han tratado con notable clarividencia. Por más que la serie no deje de lado las relaciones interprofesionales o entre sanitarios y pacientes, que muestre los problemas laborales o que indague en el tipo de emociones que afloran en un contexto tan concreto –y por concreto nos referimos, también, a espacialmente reducido– el factor diferencial se encuentra en los conflictos que se derivan al situar a un puñado de hombres a desarrollar una profesión que hasta ese momento había sido ejercida únicamente por mujeres. Si lo habitual en los relatos 'igualitarios' es colocar a las mujeres en un entorno profesional hostil en el que compiten con sus homónimos masculinos para mostrarnos que están tan o más capacitadas que ellos para llevar a cabo cualquier cometido, aquí son los aspirantes a enfermeros los que tendrán que desplegar un abanico de cualidades tradicional y equívocamente asociadas a lo femenino (delicadeza, pulcritud, sensibilidad) para desmentir su falsa inferioridad. A partir de una historia extraída de un caso real, los guionistas Mering y Boderke hacen que los hombres desempeñen un rol con el que, por norma y por desgracia, siempre han cargado sus compañeras: aquí son ellos los que despiertan recelo, son ellos los que deben cambiar sus uniformes, ellos son –por defecto– los torpes, los despistados y los inútiles; ellos serán los que deberán demostrar con creces que valen para el puesto. Por una vez, ellos son ellas. ▲

SUNDANCE TV

Destacados JULIO-AGOSTO 2020

MADE IN ITALY

La serie que propone un viaje al Milán de los 70. Un episodio cada jueves a las 22:30 horas.

OTRO MUNDO ES POSIBLE

Los martes de agosto se dedican al cine como espacio de denuncia y reflexión.

HIGH ON FILMS

VARIETY

SCREEN INTERNATIONAL



37
FILMFEST
MÜNCHEN
2019



LA PROFESORA DE PIANO

17 DE JULIO EN CINES

UNA PELÍCULA DE
JAN-OLE GERSTER

con la participación de **TOM SCHILLING, ANDRÉ JUNG, VOLKMAR KLEINERT, RAINER BOCK, GUDRUN RITTER**

[illegible]

22º FESTIVAL DE CINE ALEMÁN DE MADRID

Lecciones de realidad

CRISTINA APARICIO

Fiel a su cita anual, el Festival de cine alemán de Madrid celebró su 22ª edición de forma *online* manteniendo la habitual calidad de los trabajos seleccionados a pesar de haber visto reducida su programación. Doce largometrajes divididos en documental y ficción (dos de estos últimos dedicados al público infantil, otra de las señas de identidad del certamen) que, junto a trece cortos rescatados del ciclo de 2019, ofrecieron una panorámica muy precisa de una cinematografía que, en esta ocasión, se mostró más preocupada por su presente que por las heridas del pasado.

Free Country (Christian Alvart), su cinta inaugural, es la que más se aleja, a priori, de esta preocupación: un *remake* de *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) que mantiene idéntico tono y conflicto narrativo, e incluso buena parte de su estilo visual. Pero a pesar de las similitudes, lo más destacado del film es precisamente la distancia que toma respecto a su antecesor: si aquel mostraba dos Españas coexistiendo (la neonata democracia y los anquilosados restos franquistas) encarnadas en la pareja protagonista, aquí vuelven a convivir un nuevo régimen y los vestigios –y vergüenzas– de un pasado reciente, en una Alemania en pleno proceso de reunificación.

Entre los largometrajes de ficción, tres cintas dirigidas por mujeres (un aspecto muy cuidado en la selección de títulos del festival) que ponen el acento en lo tecnológico como antídoto para la desconexión y aislamiento social. Así, *El espacio entre las líneas*, adaptación de las novelas de Daniel Glauert, muestra el romance que dos desconocidos mantienen por Internet. Un incesante intercambio de correos electrónicos que Vanessa Jopp filma con ingenio (intercambiando el punto de vista, y transformando la lectura de los *emails* en una dramatizada voz en *off* de sus personajes), sin caer en clichés del género o soluciones manidas. Una historia donde el amor, a pesar de surgir de las palabras, se cuenta con imágenes. Con un registro cercano al documental, Daphne Charizani dirige *En el fuego*, una mirada desprejuiciada sobre el papel de la mujer en el conflicto bélico y la crisis de identidad de los migrantes. Con una imponente fuerza visual, un desolador paisaje se descubre ante los ojos de su protagonista, en un ejercicio de iluminación que muestra las sombras que habitan dentro de los hombres. Y destacó también *Nada más perfecto*, la sorprendente ópera prima de Teresa Hoerl, ganadora del Premio del Público, que aborda el terrible problema del suicidio adolescente. Hoerl convierte en parte del relato las imágenes que la joven Maya comparte en una web prosuicida, haciendo partícipe al espectador, por un lado, de lo pública que es su intimidad y, por otro, de lo lejos de ella que está su entorno real. Hay una impactante belleza en la forma en que el agua aparece a lo largo de todo el relato, simbólica representación del aislamiento en el que Maya parece sentirse.

Pero sin duda, es en los filmes documentales donde se encontraron los trabajos más sugerentes del festival:

por un lado, *El arte lo dices según te sale decirlo*, una reflexión sobre el proceso de creación como terapia personal y encuentro, que parte de las obras (y no de las discapacidades que tienen sus autores) para entender sus mecanismos. Por otro lado, *Schlingensiefel, una voz rompiendo el silencio*, un atípico *biopic* sobre el artista y cineasta Christoph Schlingensiefel, donde Bettina Böhler combina imágenes de archivo (ya sea filmadas en la infancia por el propio Schlingensiefel o de sus apariciones públicas en televisión) con fragmentos de las películas y actividades performativas del artista. Y por último, *Lost in Face*, el hermoso retrato de Carlota, una mujer incapaz de reconocer los rostros debido a la prosopagnosia, y dedicada a pintar autorretratos. Valentin Riedl consigue la difícil proeza de mostrar el mundo que Carlota percibe (y que tiene un fuerte componente táctil y emocional) gracias a la combinación de distintos lenguajes (incluida la animación) y formas visuales geométricas, lineales, mutables y agresivas con las que representar su mirada. Una hermosa película que refleja el espíritu de un festival preocupado por su presente. ▲

*Free Country* (Christian Alvart)



FUNDACIÓN SGAE

CONECTA FICTION

La Fundación SGAE y Conecta FICTION, el primer encuentro internacional dedicado exclusivamente a la coproducción de ficción para televisión, han dado a conocer los seis proyectos seleccionados para participar en la que será la cuarta edición del Pitching de Proyectos de los Laboratorios Fundación SGAE.

Los seis proyectos seleccionados son: *Democracia* (Pedro García Ríos y Rodrigo Martín Antoraz), *Gente guapa* (Martín Suárez), *Herencia* (Fernando Cámara), *La sirena* (Joana M. Ortueta), *Qué bien se te ve para lo jodida que estás* (Juanpe Gálvez) y *Umbra Dei* (Matías García). Todos ellos se han originado en el VII Laboratorio de Creación de Series de Televisión Fundación SGAE que se desarrollan durante seis meses con el objetivo de promover la creación e impulsar las experiencias colaborativas y el intercambio de ideas entre los creadores contemporáneos. Durante esos meses los realizadores tienen la oportunidad de mantener reuniones de trabajo con distintos cineastas para la puesta en común de inquietudes creativas.

Ahora, todos ellos tendrán que presentar sus trabajos (los días 2 y 3 de septiembre en la edición presencial de Conecta FICTION prevista en Pamplona), ante profesionales de todo el mundo (productoras, canales de televisión e inversores). El propósito será alcanzar acuerdos de coproducción internacional. **CAIMÁN CdC ▲**

El crítico accidental

QUINTÍN

El corazón de la cinefilia

Un amigo cinéfilo me contó que está pasando los mejores días de su vida. Encerrado en su casa por el confinamiento obligatorio (que en Argentina amenaza con prolongarse para siempre) dedica sus horas a ver más películas que de costumbre, revisa la obra completa de sus directores favoritos y descubre joyas de la historia del cine a las que no les podía dedicar tanto tiempo como cuando tenía que atender su trabajo (mi amigo es de los que cobran un sueldo del Estado y su economía personal no corre riesgos).

Esa felicidad cinéfila tiene mucho de infantil, pero hay que decir a su favor que le permite a sus practicantes ejercer la libertad de un modo radical, aunque paradójico e inesperado. Después de todo, dicen que Cervantes concibió el *Quijote* tras las rejas, y no son pocos los que aprovecharon la prisión para leer e ilustrarse, aun en tiempos previos a las descargas digitales.

Pensaba en estas particularidades de la vida cinéfila cuando en el número anterior de los *Caimán* [véase *Caimán CdC* n° 94 (145), junio de 2020] leí una entrevista de Carlos F. Heredero a Marcos Uzal, el nuevo redactor jefe de *Cahiers du cinéma*, el lugar en el que tomó forma definitiva una pasión que tuvo siempre algo de apostolado y mucho de vicio, como se comprueba en mi amigo, dispuesto a vitorear las plataformas mientras tenga una pantalla cerca. Una nueva etapa en los *Cahiers* (que no pasaban ciertamente por su mejor momento) a cargo de gente inteligente, competente y abierta es una buena noticia, y a todos los que alguna vez ejercimos la crítica nos gustaría que la revista volviera a ser una referencia en el mundo cinematográfico como se proponen Uzal y su equipo.

Ahora bien, ¿cuál es la mayor dificultad con la que hoy se encuentra una revista de cine con esa ambición? A mi juicio, el problema es el que se refleja de algún modo en la extenuante actividad de mi amigo el cinéfilo: su objeto de interés entró en una fase de expansión comparable al *Big Bang*. La revolución digital trajo DVD, VOD, descargas ilegales y series entre otros formatos de producción y diseminación (a los que Uzal promete prestar atención). Para colmo, el crítico ruso Boris Nelepo (a quien Uzal nombra dos veces en la entrevista de *Caimán*) impugna con impecables fundamentos el mecanismo por el cual los festivales han concentrado la mirada del universo crítico en un conjunto de películas homogéneas y mediocres, omitiendo la programación de otras mucho más valiosas y diversas que no se adaptan al patrón uniforme y sin riesgos vigente.

Reformulo el problema. Por un lado, hay demasiadas películas; por el otro, las que valen la pena son prácticamente invisibles fuera del cerrado universo de cierta cinefilia dura. Los *Cahiers* clásicos justificaron su importancia histórica de dos maneras: una, eligiendo un núcleo alrededor del cual construir una idea sobre el cine; la otra, acercando ese núcleo a un lector ajeno a la actividad profesional. Como resultado de las decisiones lúcidas de la revista, la crítica de cine se convirtió en una disciplina atractiva y el cine mismo en un objeto de reflexión importante. Creo que se trata de hacer lo mismo. Solo que ahora es mucho más difícil. ▲

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

28ª MOSTRA INTERNACIONAL DE FILMS DE DONES (BARCELONA)

Relatoras

CRISTINA APARICIO

Una de las creaciones más importantes de Ursula K. Le Guin fue Terramar, un mundo ficticio (que originó toda una serie de novelas) donde las palabras eran la fuente de poder y la forma de dominar todas las cosas. La fantasía soñada (entendida y creada) por Le Guin no tenía nada de escapista: partía de lugares reales para construir los espacios imaginarios que más tarde poblarían sus personajes, con el incesante objetivo de comprenderse a uno mismo.

La 28ª edición de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, que se ha adaptado como tantos otros eventos al formato virtual, contiene parte de esa esencia que recoge la película inaugural, *Los mundos de Ursula K. Le Guin: "La magia más potente está compuesta de lo mismo que los libros: de palabras"*. Así, algunos de los trabajos más destacados del certamen tienen este componente testimonial que da fuerza a la voz de las mujeres, un reconocimiento que otorga la palabra escrita. Entre ellos destacó la cinta de Pelin Esmer *Queen Lear*, el viaje emprendido por una compañía teatral de campesinas que representan el clásico de Shakespeare por lugares recónditos de Turquía. El texto repetido durante los ensayos pasa a un segundo plano mientras la cámara registra los paisajes de ensueño y los encuentros con las comunidades que visitan. Por otro lado, *The Cancer Journals Revisited*, de Lana Lin, también tiene como eje central un texto, *Los diarios del cáncer*, de Audre Lorde. La proeza del documental radica en la traslación a la pantalla de la difícil tarea que Lorde lleva a cabo en su libro (hacer tangible el dolor y romper el silencio que rodea la enfermedad), al crear una coral de mujeres que recitan ante la cámara fragmentos de las memorias mientras la imagen se transforma en un testimonio táctil del sufrimiento. Los cuentos de *Las mil y una noches* son el hilo conductor de *In the Name of Scheherazade or the First Beergarden in Tehran*, un híbrido entre ficción y documental donde Narges Kalhor ironiza con la situación de los migrantes a partir de una puesta en escena heterogénea, desinhibida y ambiciosa.

En un sentido similar, *The Archivettes* reconoce esta importancia casi inherente de lo escrito para la pervivencia de la historia. Una incursión en los mayores archivos mundiales de cultura lésbica que da cuenta de la importancia de un espacio de reconocimiento y afirmación en la construcción de la cultura. Una edificación que no se limita a la escritura, como se aprecia también en los trabajos de Andrea Testa (*Niña mamá*) y Ronja Hemm (*For Your Sake*), dos relatos donde la oralidad es la forma de encarar la realidad y sus distintas vivencias, ya sea por la disonancias intergeneracionales en la cinta de Hemm o por la crudeza de unos testimonios descarnados, carentes de elaboración, en la cinta de Testa.

La retrospectiva de este año estuvo dedicada a Marta Rodríguez, un referente del documental antropológico, con la proyección de cinco de sus documentales. Una cineasta centrada en la lucha de la clase trabajadora de Colombia (y que aborda la precariedad laboral de las mujeres) que hace del documental un acto revolucionario.

*The Cancer Journals Revisited (Lana Lin)*

Algunos de los trabajos más sugerentes se encontraron dentro de la sección de cortometrajes. Este es el caso de *Hitting My Head on the World*, el experimento sonoro de Anna Vasof, una melodía urbana creada al golpear su cabeza por diferentes espacios y lugares (postes, puertas, peceras...) de distintas ciudades. Una sarcástica y acertada panorámica social conseguida gracias al hábil montaje, la precisa elección de los espacios y una cantidad indiscutible de ingenio. Por su parte, Agustina Comedi también se sirve de la manipulación formal (en este caso de las imágenes) para la reescritura de historias en *Playback. Ensayo de una despedida*. A partir de los vídeos caseros del Grupo Kalas (*drag queens* de la escena *trans* en Argentina de los años ochenta), la cineasta desvela la historia que hay tras las imágenes con el objetivo de inventar finales felices y construir fantasías revolucionarias.

Al igual que las novelas de Le Guin, donde la ciencia ficción facilitaba la comprensión de un mundo plural y libre, la Mostra de Dones posibilita un cambio de perspectiva, una nueva forma de mirar la realidad demostrando que otras formas de hacer y de ser son posibles. ▲

FILMOTECA LOLA MILLÁS (AECID)

Cine español por el mundo

JARA YÁÑEZ

Lola Millás, activa promotora cultural, cofundadora de festivales internacionales de cine como el de Comedia de Peñíscola, además de creadora y coordinadora del Área Audiovisual de la Casa de América en Madrid, puso en marcha en 1979 el ambicioso proyecto de una filmoteca para la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Asociada a esta filmoteca surgieron además una fonoteca, una biblioteca, una videoteca y la sala de proyecciones 'Cine Iberia', que hoy forman parte de un importante legado que Millás dejó al centro en 2008, cuando abandonó la dirección de la Filmoteca, y que hoy toma su nombre en homenaje a ella después de su fallecimiento el año pasado.

Adscrita al Departamento de Cooperación y Promoción Cultural, esta filmoteca nace con la idea de dar a conocer el cine español y utilizarlo como vehículo para el acercamiento de nuestra cultura a otros países a través del apoyo y la colaboración con las embajadas, los centros culturales y los distintos centros de formación que programan cine desde el exterior y con los que se proponen, se coordinan y se favorecen ciclos y muestras de cine español. Para ello la filmoteca cuenta con un fondo estable de unos 200 títulos de largometrajes de ficción y documentales, además de cerca de 110 cortometrajes. Cada año, sin embargo, este fondo se amplía y renueva en base a una reunión en la que se cuenta con representantes de las instituciones cinematografiadas públicas (ICAA, Instituto Cervantes, Academia de Cine) así como del sector privado, incorporando a revistas especializadas, críticos de cine y referentes del sector.

"Nuestras propuestas de acuerdos y programaciones están siempre muy vinculados al compromiso social que la propia AECID mantiene en todas sus acciones", explica Elvira Cámara López, Jefa del Área de Actividades Culturales del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural. Muestras y ciclos que se relacionan con los objetivos que marca el plan director de AECID, a través de asuntos como los derechos humanos, género, infancia, temática LGTBI, cine africano, cine en otras lenguas o problemática de afrodescendientes, que vertebran una programación elaborada en colaboración también con otras instituciones o festivales. *"En este sentido, por ejemplo, la colaboración con el Festival de Cine de Derechos Humanos de Barcelona nos proporciona cada año una variedad de títulos que después nosotros ponemos a disposición, gratuitamente, de las embajadas y de los demás centros de España en el exterior",* añade Cámara López.

La relación con el Instituto Cervantes es particularmente estrecha y productiva ya que, además de formar parte del Comité de selección, se sirve del catálogo AECID para su programación cultural. En contrapartida el Instituto provee del subtítulo de las películas para que puedan llegar a todos los lugares donde está implantada esta institución. Ahora, con los retos que ha planteado la pandemia, se ha establecido un acuerdo más allá: *"El Cervantes ha puesto a nuestra disposición su canal de Vimeo para que nosotros pudiéramos seguir organizando durante el confinamiento varias muestras online con nuestros fondos",* añade Cámara López. Entre ellos un ciclo dividido en tres partes dedicadas a los 'clásicos' que propuso en mayo las sesiones de 'Clásicos en blanco y negro', que ha programado para julio 'Clásicos en color' y que en septiembre llevará a las salas 'Clásicos contemporáneos'.



En el centro, Lola Millás, fundadora y directora de la Filmoteca AECID hasta 2008



La sede de la AECID

Por otra parte, el compromiso de la filmoteca AECID con Iberoamérica, tratando de impulsar aquella industria audiovisual y de dinamizar la producción de nuevos proyectos, se materializa además en la financiación de dos premios. El primero de ellos es el de mejor película iberoamericana de los Premios Goya. El segundo es el Premio de Cooperación a la película iberoamericana que contribuya mejor al desarrollo humano, la erradicación de la pobreza y el pleno ejercicio de los Derechos Humanos, del Festival de San Sebastián. Un compromiso con la cinematografía iberoamericana que propició asimismo la organización de un ciclo que incluyó las películas ganadoras de las últimas cinco ediciones del Festival de San Sebastián y que se proyectó en Casa de América con motivo de la Semana de la Red de Centros Culturales. ▲

THE NEW NURSES



ESTRENO 30 DE JULIO
JUEVES 22:30 **SUNDANCE TV**

Episodios anteriores en el servicio bajo demanda

Canal de televisión disponible en



y resto de operadores de pago

sundancetv.es



CARLOS LOSILLA

La banalidad de la vida

¿Dónde estás, Bernadette?, de Richard Linklater

Confieso que las películas de Richard Linklater que más me fascinan a día de hoy son aquellas que huyen de cualquier tipo de voluntad explícitamente autoral. En *Boyhood*, en la trilogía que empieza con *Antes del amanecer*, incluso en *Todos queremos algo* vista como continuación de *Dazed and confused*, me parece atisbar, en ocasiones, una leve sombra de impostación. Por mucho que me gusten, y me gustan mucho, es como si todas ellas partieran

de un a priori que acaba limitándolas, aunque solo sea un poco, e impidiendo que asome algo parecido a la libertad más o menos absoluta. En cambio, cuando Linklater no se siente tan obligado a pagar este tributo, cuando parte de un material no tan llamativo, o incluso cuando se embarca en proyectos que vistos desde afuera podrían parecer 'menores', quizá el resultado no sea tan brillante, pero a mí me deja entrever con mayor nitidez al cineasta que ha bregado con esas imágenes, aunque sea en

medio de una hojarasca retórica a veces demasiado evidente. Eso ocurre en los mejores momentos de *Una pandilla de pelotas*, en la totalidad de dos películas tan distintas, pero también tan suicidas y emocionantes, como *Me and Orson Welles* y *Bernie*, en las escenas más íntimas y sinceras de *La última bandera*... Y se adueña de *¿Dónde estás, Bernadette?* hasta convertirla en uno de sus trabajos más personales, aunque se trate de la adaptación de un texto ajeno, la novela de Maria Semple, y sea la primera ➔

película de su filmografía que no produce desde *A Scanner Darkly* (2006).

No voy a hablar, por lo tanto, de la filiación sin duda linklateriana de la protagonista, esa arquitecta a la deriva, otrora en la cumbre y ahora olvidada, perdida con su familia en una zona residencial de Seattle, donde su marido trabaja obsesivamente para Microsoft y su hija sobrevive como puede a una adolescencia un tanto desnortada. No voy a hablar de ese personaje al margen, tan distinto al resto de la comunidad en la que habita y que remite a tantos y tantos otros de la filmografía de Linklater. Ni siquiera hablaré de esa idea del tiempo, tan propia del responsable de *Waking Life*, según la cual la realidad no existe sino como cruce de dimensiones, de coincidencias y epifanías, que aquí propician una segunda mitad exaltante, envían a Bernadette (Cate Blanchett) a la Antártida y la sitúan cara a cara con su propio sueño, que no es otro que enfrentarse al abismo de la creatividad sin límites ni concesiones. Diré, a cambio, que en *¿Dónde estás, Bernadette?* Linklater no parece tenerle miedo a nada, ni a los tópicos ni a los clichés, consciente de que lo mejor es quitarles importancia, o más aún, procurar que no tomen posesión de la puesta en escena con el fin de que no se crean más importantes de lo que son.

Así es como personajes en principio imposibles se convierten en memorables: la vecina repelente de Bernadette que termina revelándose su única amiga (Kristen Wiig, en otra gran composición) o la psiquiatra que cree poder ayudarla cuando solo está contribuyendo a hundirla más en la miseria (Judy Greer). Y también, de este modo, se demuestra cómo una trama de reconstrucción familiar, o de superación individual, es capaz de dejarse atrás a sí misma para transformarse en otra cosa muy distinta, digamos que en un elogio de la extravagancia y de la marginalidad. Al final, todo puede parecer precipitado, como si estuviéramos en una de esas películas que necesitan desesperadamente de un *happy end*, por

inverosímil que sea, para dar una cierta forma a su conclusión. Linklater, sin embargo, sigue ese trayecto con tanta fe en sí mismo y en el material que tiene entre manos, tan inquebrantablemente decidido a conducirlo a buen puerto y a hacerlo sin concesión alguna a la *qualité* o el discurso *à la mode*, que todo termina yendo mucho más allá: una extraña fábula, de inspiración casi foucaultiana, acerca de la neurosis y la angustia como meras construcciones sociales, sobre la estigmatización de la diferencia y la represión de todo aquello que suponga una amenaza para las normas comunitarias, incluso si ello comporta el exterminio de artistas y visionarios de toda condición, como esa Bernadette Soubirous con la que se compara en varias ocasiones a la protagonista... Por esta y otras razones, *¿Dónde estás, Bernadette?* es una de las pocas películas verdaderamente surrealistas del cine americano actual.

La libertad de estilo y tono de que hace gala Linklater no parece tener límites. Y ello nos permite imaginar que nos encontramos en el territorio de una *screwball comedy* más o menos puesta al día, en la que una pareja en crisis lucha denodadamente por encontrar un espacio de entendimiento común y un esposo desconcertado (Billy Crudup, actor todavía por reivindicar) redescubre las

virtudes de su pareja. O en una estructura de cajas chinas que llega a una cierta verdad a través de diversas películas dentro de la propia película, desde los videos de YouTube que revelan paulatinamente el pasado de Bernadette hasta la delirante subtrama que la relaciona con el espionaje ruso. O en el relato en primera persona que una adolescente desgana en torno a la figura de su madre, en otro de esos retratos juveniles tan caros a Linklater. O en una comedia sobre esa 'banalidad de la vida', tal como dice la protagonista en un momento de su peripecia, a la que solo puede enfrentarse la exuberancia del arte y del cine, los únicos combates posibles, como si estuviéramos en el interior de algún film de Preston Sturges. Al igual que en una película de Renoir, y perdonen por el tópico, aquí todo el mundo tiene sus razones, incluso la puesta en escena, que nos conduce al borde del abismo para retroceder, una y otra vez, y volver a empezar.

Pues *¿Dónde estás, Bernadette?* no nos seduce ni gracias a su guion ni por su coherencia argumental, por mucho que ahí intervengan de nuevo Holly Gent y Vincent Palmo, cómplices en la escritura de *Me and Orson Welles*. Lo suyo es otra cosa. Como bien sabe la protagonista, el control del entorno y la búsqueda de la felicidad, como diría Stanley Cavell, no dependen de la estabilidad, mental o de otro tipo, sino de la persistencia y la tozudez. Y quizá esta película resulte tan emotiva y cercana porque, por fin, Linklater se ha atrevido a hacer su autorretrato en ese sentido. Su arte ha consistido siempre en insistir, en explorar una situación hasta sus límites (¿qué otra cosa es sino su trilogía?), y así han sido también sus protagonistas,

que encuentran en la insobornable Bernadette su representación más perfecta, su quintaesencia, esta vez sin maquillajes ni afeites. ¿Será por eso que un título como *Time After Time*, la canción de Cyndi Lauper, acaba erigiéndose en inesperado himno de esta película hermosamente subversiva como pocas? ▲



¿Dónde estás, Bernadette?

Where'd You Go, Bernadette
EE UU, 2019

Dirección: Richard Linklater

Interpretes: Cate Blanchett, Billy Crudup, Kristen Wiig, Judy Greer

Distribución: Entertainment One Films

Estreno: 10 de julio



ÀNGEL QUINTANA

La mujer que llegó del espacio

Under the Skin, de Jonathan Glazer

En 2013, Scarlett Johansson se convirtió en voz. En *Her*, de Spike Jonze, abandonaba su corporalidad y pasaba a ser una voz que alimentaba un mecanismo virtual que servía de guía, confidente y amante a un hombre perdido en un mundo alienado y glacial.

En *Under the Skin*, de Jonathan Glazer, Scarlett Johansson deja de ser una voz para transformarse en un cuerpo casi sin palabra. Lleva una peluca morena, tiene los labios pintados de rojo, conduce una furgoneta y sus únicas palabras son para pedir a una serie de personajes si la pueden guiar en su camino. Ella empieza conduciendo por las calles de Glasgow para acabar perdida en un incierto lugar de las Highlands. Si en *Her* la voz de la actriz se acoplaba a un dispositivo virtual, en *Under the Skin* su cuerpo no es humano. Es extraño pero seductor, es una mantis religiosa y una vampiresa. No sabemos si busca algo o si simplemente inicia una nueva vida más

allá de los confines naturales. Lo único que sabemos es que su cuerpo es el epicentro de la película y que esta es algo más que una exploración cartográfica de sus aptitudes.

En la vieja tradición del cine moderno, muchas veces una actriz convertida en mito se enfrenta a un entorno que es adverso. El contraste con el mundo contradice la naturaleza del cine como refugio de nuevas falsas diosas de un cierto Olimpo. Ingrid Bergman fue en *Stromboli*, de Roberto Rossellini, una extraña. Se instaló en un paisaje extremo para crear una tensión entre su condición de extranjería y la crudeza del mundo real. Scarlett Johansson es una extraña inhumana que se pasea por un mundo teóricamente humano, pero en el que domina la inhumanidad.

En el prólogo de *Under the Skin* asistimos a un extraño proceso de encarnación. Un cuerpo robótico o una supuesta alienígena se transforma en carne. La mujer usurpa el cuerpo de otra que pre-

suntamente ha tenido un accidente. En el proceso de transformación aparece la figura de una especie de misterioso vigilante, encarnado por un extraño motorista, que aparecerá en determinados momentos de la película para certificar su poder. No sabemos si este personaje es el ángel exterminador que utiliza a una mujer alienígena o, simplemente, es una auténtica figura frankensteiniana que después de desafiar a los dioses vigila la pervivencia de su criatura.

La 'mujer de ninguna parte' entra constantemente en contacto con una serie de hombres, generalmente no actores, a los que seduce y ofrece la oportunidad de descubrir su enigmática sexualidad. La actriz (Scarlett Johansson) entra en relación con seres del mundo real, con personajes anónimos que pasean por los barrios periféricos de Glasgow y que inicialmente han sido filmados por una cámara escondida, sin que formen parte de la ficción. Algunos entran en la furgoneta de la protagonis- ➔



ta, llegan a una casa indómita, se desnudan dispuestos a hacer el amor y son trasladados a un extraño limbo en el que acaban sucumbiendo, como si se hundieran en una especie de aguas fetales.

Ella actúa como una presunta psicópata que despierta la libido de determinados hombres sin principios y los sumerge en su particular red vampírica. Sus crímenes no son nunca sangrientos sino misteriosos y todos tienen una clara aura poética, como si los hombres acabaran desapareciendo hacia un no lugar. En una escena significativa, ella invita a subir a su coche a un ser solitario y deforme: incita a un personaje que podría acercarse al hombre elefante de David Lynch que declara que nunca ha hecho el amor con ninguna mujer. La monstruosidad del pasajero entra en relación con la monstruosidad de la mujer venida del espacio. El choque de monstruosidades sirve para que ella empiece a darse cuenta de que su alteridad es peligrosa, de que su función mortal puede ser modificada. ¿De qué forma es posible no destruir el mundo habitable siendo un ser de otro mundo? ¿Es posible conquistar lo humano desde lo inhumano?

Jonathan Glazer se propone llegar a responder a esta pregunta en la segunda parte de su film. En ella abandonamos los escenarios urbanos para pene-

trar en el paisaje. Continúa entonces un proceso de extrañamiento en los gestos y en la conducta de la protagonista, pero se produce una curiosa metamorfosis. La mujer que vino del espacio busca diferentes procesos internos que le permitan una humanización. Al llevar a cabo su apuesta acaba descubriendo que la violencia sexual, el maltrato y la crueldad están detrás de ciertos impulsos sexuales. El deseo masculino se alimenta de unas pulsiones terriblemente peligrosas. A partir de ese momento, la vampiresa criminal pasa a ocupar el papel de víctima y su cuerpo se transforma en un espejo de la inhumanidad que envuelve el mundo contemporáneo.

¿Podemos considerar *Under the Skin* como un relato de ciencia ficción en torno a una alienígena? ¿Es un poema erótico y romántico sobre las pulsiones sexuales, sus límites y la circulación del deseo? ¿Es una fascinante cartografía del cuerpo llevada a cabo a partir de una estilización del espacio? ¿O es, bá-

sicamente, un laberinto lleno de espejos deformes en los que se lleva a cabo una especie de transformación de las ambigüedades del juego dramático?

Quizás la fuerza que posee el tercer largometraje de Jonathan Glazer es que acaba funcionando como una síntesis perfecta de todas estas preguntas. Estamos ante una obra de ciencia ficción que se aparta de algunas de las constantes del género para ser algo muy diferente que mantiene ese pulso entre lo fantástico y la distopía. Al mismo tiempo, una parte de su fuerza visual radica en el erotismo y este erotismo nace de un cuerpo, pero también de una operación de deconstrucción del acto de representación de dicho erotismo.

Todas estas circunstancias convierten a la película en una experiencia fascinante. Es preciso realizar una inmersión en toda esta mezcla de imágenes líricas de cuerpos, ante estas tomas realizadas con cámara oculta o ante estos paisajes que se transforman en una auténtica transgresión del mundo. Hay algo terriblemente envolvente en *Under the Skin* que la acaba convirtiendo en una película inédita, capaz de desplegar una extraña fuerza expresiva. Una verdadera obra alienígena, en definitiva, que después de transformarse en una misteriosa obra de culto, aterrizará finalmente en las pantallas. ▲

Under the Skin

Gran Bretaña, EE UU, Suiza, 2013

Dirección: Jonathan Glazer

Intérpretes: Scarlett Johansson, Joe

Szula, Krystof Hádek

Distribución: Avalon

Estreno: 10 de julio

JAVIER RUEDA

Extraño vínculo

The Father, de Kristina Grozeva y Petar Valchanov

Una de las certezas más aceptadas dentro de la psicoterapia apunta que los apegos ambivalentes son los más resistentes. Tampoco caben muchas dudas de que el entorno familiar es uno de los contextos donde más se proyecta esta aritmética emocional. Kristina Grozeva y Petar Valchanov consiguen plasmar en la primera escena de *The Father* toda la ambigüedad y complejidad que subyacen al axioma anteriormente expuesto. La primera imagen captura varios cuerpos desenfocados, mientras se escuchan unas oraciones de una liturgia ortodoxa durante un funeral. Desde el fondo, Pavel se va aproximando hacia el primer plano donde se encuentra con Vasil, su padre. Mientras su movimiento provoca que las figuras vayan

enfocándose a medida que él va atravesando el encuadre (eso es la película: un viaje para encontrar racionalidad dentro del disparate), el desconcierto estimula al espectador.

¿Quién es ese extraño personaje que llega tarde al entierro?, ¿por qué parece un invitado el protagonista de la película? Esta ambigüedad en torno a la imagen ha estado presente en las dos anteriores películas de Grozeva y Valchanov. Si en *La lección* (2014) era una profesora la que descubría sus propias contradicciones morales, y en *Un minuto de gloria* (2016) se desnudaba la hipocresía política, en *The Father* el choque generacional entre Pavel y Vasil remite a las herencias que la sociedad búlgara ha ido asimilando, no siempre de manera armónica. Las primeras in-

teracciones entre los dos personajes masculinos muestran la distancia entre ellos y la incomunicación, ambas carencias neutralizadas por la figura femenina (madre/esposa) ahora ausente. En un guion de apariencia sencilla, pero de gran solidez, los símbolos son trasladados a la pantalla con plena funcionalidad. A través de un teléfono móvil que porta mensajes del más allá, lo que se inicia como una versión pater-nofilial de la fraternal *Personal Shopper* (Olivier Assayas, 2016) concluye recordando a *Nebraska* (Alexander Payne, 2013) en el este de Europa.

Se percibe un gran control en las transiciones entre tonos dentro de una misma escena. Sirvan como ejemplo dos situaciones: el padre sacando fotos compulsivamente al cuerpo de su mujer en el inicio, o la hilarante y gráfica secuencia de Pavel subiendo a un carro que ha robado Vasil, mientras escapan hacia un destino incierto. Otro de los hallazgos de la cinta es la radiografía de la Bulgaria actual con el bistrú de lo anecdótico: la escena de la comisaría remite a la perezosa burocracia, las sectas que proliferan hablan de un país que abraza lo paranormal, el teléfono móvil convertido en vehículo de la mentira (tema recurrente en su filmografía), o un programa de televisión que hace emerger los fantasmas (comunistas) del pasado. En esas dos generaciones condenadas a entenderse, aceptarse y sobre todo a escucharse, la dupla de directores compone su obra más conciliadora y luminosa. En la modélica escena final, en la que todas las piezas anteriormente diseminadas encajan, *The Father* resuelve la valía de su vínculo, no tanto el de sus protagonistas, si no el que el espectador paladea (aquí con sabor a mermelada) con unos realizadores cuyo cine siempre cae de pie. ▲

The Father

Bashtata. Bulgaria, Grecia, 2019

Dirección: Kristina Grozeva, Petar Valchanov

Intérpretes: Ivan Barnev, Ivan Savov,

Tanya Shahova

Distribución: Elamedia

Estreno: 21 de agosto



JAIME PENA

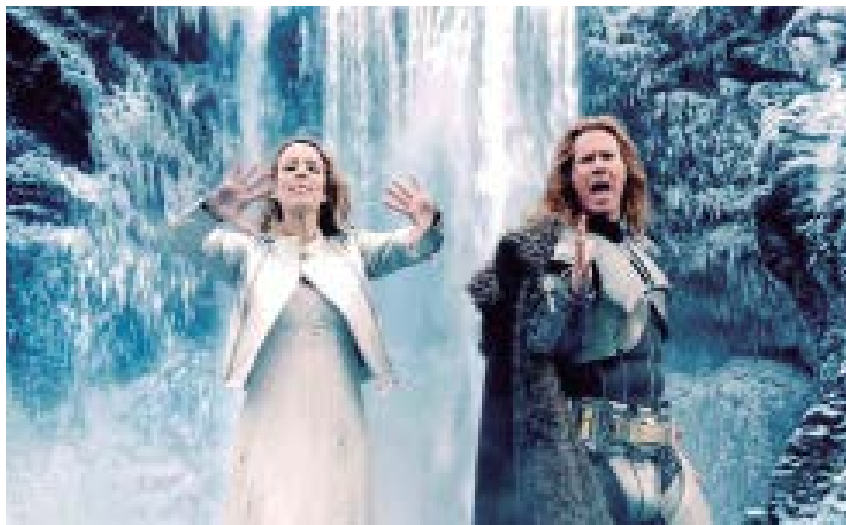
Festival Will Ferrell

Festival de la Canción de Eurovisión: la historia de Fire Saga, de David Dobkin

CUADERNO CRÍTICO

Más que un autor, Will Ferrell es un subgénero en sí mismo. No tiene sentido hablar de películas con Will Ferrell. A todas luces se trata de películas de Will Ferrell, por más que nunca se haya puesto detrás de la cámara como director, aunque sí como productor, y muchas de sus mejores películas lleven su firma en el guion. Sin duda, Ferrell es el gran cómico del siglo XXI, el mejor actor de las dos últimas décadas, capaz por sí solo de definir un estilo de comedia que, partiendo de la parodia, le da la vuelta hasta el punto de que nos acabamos tomando en serio sus historias (que, como todas las parodias, no son más que una acumulación de tópicos) y, sobre todo, a sus personajes, en cuya manifiesta idiotez no tardamos en reconocernos. Las parodias de Ferrell no buscan que nos sintamos superiores a sus personajes, sino que los reconozcamos como iguales, sin rastro alguno de cinismo. *Pasado de vueltas* (Adam McKay, 2006) es a priori una parodia de NASCAR, pero acaba constituyendo una de las mejores películas de carreras automovilísticas. No hay nada más serio que una parodia de Ferrell.

Festival de la Canción de Eurovisión: la historia de Fire Saga puede ser uno de los proyectos más absurdos e imposibles en los que se haya visto involucrado Ferrell. Al mismo tiempo es inconcebible sin su participación: cómo si no hacer creíble la historia de un niño islandés de cincuenta años obsesio-



nado con participar –y ganar– en Eurovisión desde que viera a ABBA vencer con su *Waterloo* en el cuerpo de otro actor que no sea Ferrell, ataviado unas veces de vikingo, otras de pescador, con una melena que parece estar a medio camino entre la de un James Benning y la del Hansel que interpretaba Owen Wilson en *Zoolander* (2001, la propia ‘nota Speorg’ cumple aquí la misma función de la ‘mirada Magnus’ de Derek Zoolander, dicho sea de paso). Inevitablemente, la película de David Dobkin es un monumento al *kitsch* y, por eso mismo, un homenaje al festival europeo de la canción por antonomasia que, con los cameos de algunas de sus últimas figuras, se muestra inasequible ante cualquier intento de ridiculización. Nada más lejos de *This is Spinal*

Tap (Rob Reiner, 1984) que Eurovisión, por más que las actuaciones de Fire Saga parezcan inspiradas en algunos de los desastres escénicos del grupo de la película de Christopher Guest. Lo demuestran las propias canciones originales, puros pastiches, sí, pero unas canciones que, caso de las dos de Fire Saga, *Double Trouble* o *Husavik*, podrían triunfar holgadamente en cualquier concurso tipo OT; *Ja Ja Ding Dong* es digna de Georgie Dann.

En una de sus anteriores colaboraciones con Dobkin, *De boda en boda* (2005), Will Ferrell interpretaba a un desencantado ligón que ya no tenía energías para seducir a las damas de honor en las bodas y que había acabado decantándose por los entierros y las viudas. Falsa premonición: Ferrell, que parecía mucho mayor a los treinta (cuando *Movida en el Roxbury*, 1998), tampoco parece haber envejecido ahora. Veinte años después, con su edad indefinible, todavía es capaz de interpretar a los mismos personajes anañados e ingenuos encerrados en un corpachón de uno noventa. Con la misma impasible comicidad y con la misma ternura. ▲

Festival de la Canción de Eurovisión...

Eurovision Song Contest: The Story Of Fire Saga. EE UU, 2020

Dirección: David Dobkin

Intérpretes: Will Ferrell, Rachel McAdams, Pierce Brosnan

Disponible en Netflix

Aprender de las luchas de los otros

Nuestras derrotas, de Jean-Gabriel Périot

A partir del trabajo con el material de archivo relacionado con la RAF, en *Una juventud alemana* (2015) Jean-Gabriel Périot llevaba a cabo el retrato de una generación de jóvenes a través de su militancia política radical. En *Nuestras derrotas* busca un objetivo similar, esbozar un perfil colectivo de los jóvenes franceses actuales desde su vinculación con la política, pero lo desarrolla a partir de una estrategia diferente. En este caso, prescinde del *found footage* y explora diferentes niveles de dialéctica.

Nuestras derrotas surge de un encargo del instituto Romain Rolland en Yvry-sur-Seine, donde Claire Simon ya rodó *Primeras soledades*. En la primera parte de la película vemos lo que sería

el resultado de un taller metafilmico en el que el director ha propuesto a los estudiantes reinterpretar escenas concretas, siempre las mismas, de títulos claves del cine político de finales de los sesenta y principios de los setenta: *La salamandra* de Alain Tanner, *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, *Comrades* de Marin Karmitz y *Avec le sang des autres* del Grupo Medvedkine de Sochaux. El visionado de estos *remakes* se complementa con entrevistas con los chicos y chicas que los han elaborado, que responden a cuestiones clave de la lucha política, como para qué sirve un sindicato, qué es la revolución, la utilidad de una huelga o incluso qué entienden por felicidad. Las dramatizaciones están filmadas en texturas que evidencian su naturaleza cons-

truida, mientras que las entrevistas responden a ese naturalismo aséptico de cierta no ficción. Las respuestas de los protagonistas acaban configurando el retrato de una relación mayoritariamente titubeante y poco articulada de los protagonistas con la militancia.

Así, Périot por un lado resalta el (presunto) contraste entre la politización de los jóvenes de esa época frente a los actuales. Y por el otro dejaría clara su intención didáctica: su trabajo tendría que ver con iluminar y formar a estos estudiantes en la lucha política a partir de esta reconstrucción de fragmentos de los referentes filmicos de la época. Hasta aquí, *Nuestras derrotas* deja un sabor extraño que tiene que ver con el lugar en el que se sitúa el director respecto a los jóvenes a los que quiere retratar y la perspectiva unilateral de la conversación. En este sentido, la película se situaría lejos de propuestas similares como *Últimas Conversas*, de Eduardo Coutinho, donde los adolescentes expresan sus propias inquietudes en lugar de, como parece aquí, responder a un interrogatorio o a un examen oral.

Pero el segundo bloque del film añade una nueva capa dialéctica que redefine el primero. Un suceso concreto que sí apela a los protagonistas propicia una nueva reinterpretación y su movilización combativa. Périot ahora los filma de forma diferente. Los encuadra de pie y en un exterior invernal (no en un interior sentados en un aula), y sus cuerpos un tanto temblorosos subrayan la rabia que manifiestan frente a la rigidez un tanto incómoda que se les notaba antes. *Nuestras derrotas* finalmente triunfa porque, aunque sea de forma involuntaria, también acaba hablando del fracaso de acercarse a los jóvenes exclusivamente desde los supuestos de una generación anterior. ▲

Nuestras derrotas

Nos défaites. Francia, 2019

Dirección: Jean-Gabriel Périot

Intérpretes: Swann Agha, Ghâis Bertout-Ourabah, Jackson Ellis

Distribución: Numax

Estreno: 24 de julio



“Las derrotas son las nuestras, las de los adultos”

EULÀLIA IGLESIAS Y CARLOS LOSILLA

El cineasta francés Jean-Gabriel Périot es conocido sobre todo por su trabajo con el material de archivo en películas que reflexionan sobre el papel de la violencia en la historia del siglo XX y la construcción de discursos hegemónicos al respecto, como *Eût-elle été criminelle* (2006), *Nijuman no borei* (2007) o *Une jeunesse allemande* (2015), aunque también ha firmado largos de ficción como *Lumières de été*. Como habitual del circuito de festivales, L'Alternativa de Barcelona le dedicó una retrospectiva el pasado mes de noviembre. Ahora se estrena su nuevo film, *Nuestras derrotas*, que fue presentado en el pasado Festival de San Sebastián y que traza vínculos y al mismo tiempo se distancia desde la no ficción de su práctica habitual con el *found footage*.

¿Cómo surgió este proyecto? Es una película diferente, que procede de una invitación que acepté sin dudar, pues se trataba de actuar como realizador pero también, casi, como profesor, y de acabar haciendo el film que los alumnos quisieran. Y debíamos ser conscientes de que la película resultante tenía que ser algo inesperado, que nos cogiera a todos por sorpresa.

¿Es un film sobre la posibilidad del compromiso político en los tiempos actuales? Bueno, eso apareció finalmente casi por azar, en la última parte del film. Se trataba de aprender la diferencia entre discurso y acción, y ahí surgió un problema. A mí me interesa la Historia en general, pero lo que para mí eran imágenes contemporáneas, para los chicos era historia antigua. Y en ese intercambio mutuo llegamos poco a poco a un cierto enfoque de lo que puede considerarse 'cine militante'. En el proceso, acumula-

ron una serie de energías que finalmente estallaron. Por otra parte, no me interesa hacer cine político o militante tal como se entiende habitualmente. Intento ser modesto y para mí lo más militante es compartir situaciones e ideas. *Nuestras derrotas* me ha permitido hacer presentaciones en escuelas, que no tienen el mismo ambiente que los festivales. El objetivo es encender el debate político.

¿Cómo se planteó la puesta en escena y el montaje? La puesta en escena, más que plantearla, apareció poco a poco. Dependía mucho de la palabra, y también de las ideas que se intentaban expresar en palabras. La película, en el fondo, no consiste en otra cosa que en una serie de personas que nos cuentan sus experiencias. Hicimos las entrevistas con inusitada rapidez, dejando muchas cosas en manos del azar. Y montamos atendiendo también a la palabra. En muchas ocasiones me quedaba perturbado por las respuestas, pero también me interesaban mucho los silencios, los ritmos, el tiempo entre una cosa y otra. Hicimos un primer montaje y se lo mostramos a los estudiantes. Y a tenor de sus impresiones, cambiamos algunas cosas, poco a poco, primero porque lo último que quería es que se sintieran incómodos con el resultado y, después, porque algunos de los primeros intentos quedaron demasiado deprimentes.

¿Qué diferencias ve entre relato y registro de lo real? No me gusta diferenciar entre documental y ficción. No acaba siendo lo mismo, claro, pero cuando hago un 'documental' también hay un trabajo formal, también hay protagonistas, también hay ensayos... Y cuando hago 'ficción',



© EWE DE TEMPE

me gusta internarme en los elementos documentales de la historia, en lo que me aportan los actores, etc. La única diferencia podría ser que el documental expresa cuestiones directas y la ficción parte de los pensamientos del cineasta, persigue fundamentalmente que se oiga su voz, mientras que en el documental esa voz aparece mezclada con otras.

¿Le interesa la relación entre los jóvenes y la política? Ya la trató, por ejemplo, en *Une jeunesse allemande*...

Me interesan mucho los modos de politización de la juventud, y cómo eso tiene que ver con los ambientes culturales de los que proceden, si eso puede llevarles o no más hacia opciones de izquierda o... Con *Nuestras derrotas* intenté continuar un poco el camino de *Une jeunesse allemande*, aunque finalmente me he decantado por reflejar lo más elemental: los gestos, las risas, el movimiento, los cuerpos... en esos jóvenes que están en pleno proceso de cambio. El título viene de todo eso: las derrotas son las nuestras, las de los adultos. Somos responsables de todo esto porque no hemos sabido aprender demasiado de ello. En cambio los jóvenes, curiosamente gracias a sus contradicciones, puede que consigan el resurgimiento de algo que de verdad tenga que ver con la política. ▲

Declaraciones recogidas en el Festival de San Sebastián, el 21 de septiembre de 2019.

JONAY ARMAS

La vida en sus hombros

Ayka, de Sergey Dvortsevov

Ayka es una inmigrante ilegal a la que persiguen las deudas. Acaba de tener un hijo y ya no hay miedo, no hay prudencia, solo hay un inagotable sentido de la supervivencia que la empuja a atravesar Moscú para poder seguir adelante. Sergey Dvortsevov, una década después de haber concebido *Tulpan* (2008), ha abandonado aquellos aires de comedia para retratar una situación de injusticia social en toda su crudeza, saliendo de Kazajistán y filmando en la capital rusa.

Como ocurrió en el cine europeo de corte social en los años noventa, y como antes que él en las películas más atrevidas de los setenta, se diría que la cámara al hombro sigue siendo el me-

jor símbolo con el que acompañar el vaivén de los cuerpos, la desnudez de las emociones y ese desesperado deseo de sobrevivir como si hacer un cine de denuncia, aún hoy, fuese un acto furtivo, un gesto prohibido y clandestino que debe ejecutarse con prisas antes de que alguien advierta que son miserias humanas lo que se ha venido a filmar.

También es el gesto de la ausencia de futuro, en él no puede haber movimientos excelsos ni líneas rectas porque se anda pero no se sabe muy bien hacia dónde. Y es, a su vez, un plano que siempre parte de un rostro o desemboca en él, porque es el gesto cinematográfico que desvela, con fulgurante inmediatez, lo que de vulnerable hay en las acciones solitarias de los personajes ante el mundo. Es una decisión grama-

tical capaz de generar una especie de intimidad salvaje, una suerte de identificación desesperada con el personaje, porque obliga a quien observa a sentir que camina junto a él y que es el único testigo de su epopeya cotidiana.

Y es importante que todo en *Ayka* esté filmado de la misma manera: los sufrimientos y anhelos se expresan todos por medio de la imagen. La palabra aquí no vale nada, casi lo mismo que las personas. De algún modo, este periplo monumental de Ayka supone un paseo por el museo de todos los males del país, en el que tener un niño no está al alcance de cualquiera y los derechos humanos son pisoteados. Casi se diría que es *El arca rusa* (Aleksandr Sokúrov, 2002) que pasea por las cloacas del sistema en lugar de pasear por un lustroso patrimonio que debería celebrarse. Solo que aquí no hay pirueta tecnológica ni fuegos artificiales, sino una pura carrera contrarreloj por conseguir dinero.

No es una cuestión gratuita, porque a pesar de sus diferencias formales, sí que se percibe en *Ayka* un desafío estético que tiene mucho que ver con perseguir el itinerario infinito. Largos planos que registran cada paso, en un intento por revelar la verdad del mundo. Y el poderoso virtuosismo de la coreografía que tiene lugar ante la cámara a veces juega en contra de esa búsqueda de la naturalidad: se acaba por imponer una ley de la teatralidad que hace que todo se aleje de ese encuentro con lo verdadero. Son efectivamente los animales de la clínica veterinaria, o un bebé con su comportamiento igualmente imprevisible, los que tienen la culpa de ese atisbo de verdad tras la cámara. Pero esa duración y esa crudeza cristalizan en otra más de las estrategias de la película: poner a prueba la resistencia del que observa parece la única manera que queda de agitar conciencias. ▲

Ayka

Rusia, Alemania, Polonia, Kazajistán, China, 2018

Dirección: Sergey Dvortsevov

Intérprete: Samal Yeslyamova

Distribución: Paco Poch

Estreno: 10 de julio en Filmin



La memoria y el legado

Zombi Child, de Bertrand Bonello

La cámara pasea por el espacio sin buscar realmente a los personajes, a los que, más bien, encuentra". Esto decía Bertrand Bonello en una entrevista con motivo de *Casa de tolerancia* (L'Apollonide, 2011), una película que transcurre entre las cuatro paredes de un burdel en la frontera entre el siglo XIX al XX. El cine de Bonello vive en constante tránsito. *Zombi Child* se balancea entre el Haití de los años sesenta y la Francia actual, donde se aposenta en un internado de aulas blancas y asépticas, una institución fundada por Napoleón y destinada a los hijos de todos aquellos que han sido condecorados con la Legión de Honor. El cóctel no puede ser más patrio,

y Bonello retrata así a las élites de una Francia actual en la que retumban los fantasmas del pasado colonialista.

Bonello plantea tránsitos constantes, entre tiempos y estados de ánimo diversos. El hombre haitiano que se levanta de su tumba queda atrapado entre la conciencia y la duermevela, en un estado que no dista tanto del trance de los personajes de *De la guerre* (2008), cuando, en un bosque, se sumergen en una rave. Los cuerpos de aquella película se corresponden con los de las chicas de *Zombi Child*, que se mueven entre el baile tribal y el ritmo de la música rap.

Uno de los momentos más bellos de la película es aquel en el que el personaje recupera algo de su conciencia. Bonello lo filma a partir de la lumino-

sidad que cobra el paisaje. El bosque que habita el zombi se muestra constantemente apagado, gris, hasta que de repente las hojas lucen un verde brillante y en el cielo luce el sol. Si la imagen era opaca, de pronto es radiante. Entre esta luminosidad repentina, vemos el plano de una mujer que mira a cámara. Se trata de una evocación, pues el zombi por fin recuerda. Se trata de un instante de transformación (otra forma de tránsito), y es una de las escenas más sugerentes de la filmografía de Bonello, una manera volátil de revelar cómo el no-muerto recobra la conciencia. Quizá, porque *Zombi Child* trata precisamente de la memoria: del legado de los antepasados y de la historia. De nuevo, la película se instala en una zona intermedia, entre lo particular y lo universal. Las huellas del pasado resuenan constantemente en los pasillos del internado contemporáneo. "En el siglo XIX se inventó la historia", dice en un momento uno de los profesores del internado. Bonello pone en duda la concepción lineal de la historia para proponer una aproximación más rizomática. De hecho, en *Casa de tolerancia* ya proponía una idea similar, cuando al final vinculaba lo sucedido en una película que se sitúa a principios del siglo XX con la prostitución en nuestra época.

Bonello fluye por tiempos distintos, mientras la cámara, como él mismo decía con motivo de *Casa de tolerancia*, se pasea hasta encontrar a los personajes. En un momento de *Zombi Child*, por ejemplo, la cámara y una de las protagonistas observan a sus compañeras jugar al balonmano, una figura que no tendrá ningún tipo de continuidad en la trama. En este deambular, en este desprenderse de los corsés de la lógica narrativa, Bonello encuentra el tono de su película. ▲

Zombi Child

Francia, Haití, 2019

Dirección: Bertrand Bonello

Intérpretes: Louise Labeque, Wislanda Louimat, Adilé David, Ninon Francois

Distribución: Flamingo Films

Estreno: 7 de agosto





Apocalypse Now: Final Cut

Francis Ford Coppola

EE UU, 2019

Intérpretes: Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall

En salas

Desde su exhibición como *work in progress* en el Festival de Cannes de 1979 (donde ganó la Palma de Oro junto a *El tambor de hojalata*), *Apocalypse Now* ha sido una obra en eterna reconstrucción, desde que se estrenara en agosto de 1979 en Estados Unidos con un metraje cercano al proyectado en Cannes (147 minutos), sin créditos iniciales y finales, de 139 minutos. Pero al igual que Willard en su búsqueda existencialista del coronel Kurtz, Coppola ha intentado capturar en innumerables ocasiones aquello que se le escurría entre los dedos de una obra que se sitúa en un estado cercano a la duermevela, potenciada por los opiáceos. Así, en el año 2000, estrenó *Apocalypse Now Redux*, la versión hasta el momento definitiva de su *magnum opus*. Una versión que aumentaba su metraje en 44 minutos y que le permitía al cineasta incorporar secuencias –sobre todo en el segundo acto de la misma– que venían a desarrollar la narrativa esquiva de este descenso a los infiernos de la humanidad y del alma.

En este *Redux* dilatado, incorporaba el destino de las *playmates* que tenían que huir de los deseos sexuales de unos soldados prepúberes; la corleonesa secuencia en la colonia francesa, donde la dirección de fotografía de Vittorio Storaro retrotraía a la cinta y al espectador a la paleta cromática de Gordon Willis o una conversación inédita entre Willard y Kurtz. El pasado año, y aprovechando el cuarenta aniversario de la cinta y su reedición en formato 4K, Coppola entregaba otra nueva versión bajo el título de *Apocalypse Now: Final Cut*. Un montaje que se sitúa en un término medio entre la dilatación del *Redux* y la excesiva concisión del montaje original, manteniendo la secuencia de la colonia francesa y eliminando el destino de las conejitas Playboy y el diálogo en la celda de Willard con Kurtz. Pero lo que sigue manteniendo, en cualquiera de sus versiones, es ese aroma lisérgico y onírico, potenciado por unas sobreimpresiones y superposiciones que luego desarrollaría en trabajos posteriores como *Drácula* o *Youth Without Youth*. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**

Betty (T1)

Crystal Moselle

EE UU, 2020

Intérpretes: Dede Lovelace, Moonbear, Nina Moran, Ajani Russell

Disponible en HBO

A pesar de sus diferencias temáticas y la aparente distancia tonal entre *The Wolfpack* (2015) y *Skate Kitchen* (2018), los dos largometrajes de Crystal Moselle comparten, como principal virtud, su capacidad para capturar ecosistemas urbanos desde una mirada fronteriza entre el documental y la ficción. Estas sólidas referencias cinematográficas son las que nutren *Betty*, como una prolongación natural tras su última película, sobre una pandilla femenina de *skaters* en Nueva York. Se percibe un interesante discurso de/desde los cuerpos en las imágenes de la miniserie. La primera escena nos muestra a Kirt exhibiendo con orgullo sus heridas de guerra; un importante moratón en el glúteo, consecuencia de alguna de sus incursiones. Así como el personaje de Honeybear, que se desplaza por la vía pública con sus pechos liberados de cualquier opresión, o con sus pezones señalados con adhesivos, o Indigo y sus cejas rubias. El cuerpo se convierte en sujeto de la narración (la visibilización en las calles de la realidad femenina del *skate*), pero también en vehículo de expresión y representación. Moselle abraza tanto el naturalismo adolescente de Gus Van Sant en *Paranoid Park* (2007) como la búsqueda del protagonismo femenino en un entorno masculinizado de Julio Hernández Cerdón en *Atrás hay relámpagos* (2017), si bien algunos de los ralenties se alargan en exceso acusando cierto ensimismamiento.

Otro de los aspectos que *Betty* consigue equilibrar con acierto es el de enunciar un amplio abanico de realidades a través de un tono de ligereza. En el primer capítulo, Camille y Janay se sorprenden al recibir una propuesta sexual mientras ayudan a un anciano a llegar a casa. El episodio termina con ellas riéndose de la situación, pero Moselle apunta a situaciones que muchas mujeres viven en espacios públicos. Los conflictos entre ellas son utilizados para hablar de la masculinidad tóxica (la trama de Janay o la de Camille con Bambi), así como de una nada complaciente crítica al feminismo blanco (Kirt) que ignora la diversidad racial. **JAVIER RUEDA**





El colapso (T1)

Guillaume Desjardins, Jérémy Bernard, Bastien Ughetto

L'Effondrement. Francia, 2019

Intérpretes: Bellamine Abdelmalek, Lubna Azabal, Lola Burball

Estreno: 14 de julio en Filmin

Apenas cinco años han pasado desde que en Francia surgiera con fuerza la 'colapsología', una teoría que augura el inminente colapso de la civilización (probablemente antes de 2030) y que se apoya en el agotamiento de los recursos naturales y el cambio climático. Esta corriente de pensamiento sostiene el discurso de la serie escrita y dirigida por el colectivo galo Les Parasites, cuyas primeras imágenes llegan a través de un televisor: los saltos de un canal a otro dan cuenta de la situación en la que se encuentra el país, fragmentos de noticias sobre la emergencia climática y las advertencias de expertos, entre banales y superfluos *realities* que acreditan el ensimismamiento de la audiencia.

Bastan ocho episodios para armar una completa panorámica de la desesperación en la que queda sumida la sociedad francesa durante 170 días de debacle. Ocho planos secuencia que convierten a la serie de Jérémy Bernard, Guillaume Desjardins y Bastien Ughetto en un atrevido (y ambicioso) ejercicio de estilo cuyo valor fundamental es narrativo: en medio del caos y la angustia, la cámara acompaña a los personajes en sus tentativas de huida o resistencia, hasta concretarse en primeros planos de sus rostros. Así, el relato se ajusta a la escala del hombre haciendo coincidir el punto en el que se encuentran los seres humanos en ese contexto social distópico con el espacio fílmico.

A pesar de la exigencia técnica que impone la filmación de las largas secuencias, hay cierta libertad en el modo en que se registran las escenas, una deriva que la cámara coreografía y que desvela un código ético de reconocible compromiso civil. La moderación en la descripción del comportamiento ante la catástrofe y la verosimilitud de la elección de los escenarios (el desabastecimiento en los supermercados o el abandono de los mayores en las residencias de ancianos...) son algunos de los elementos más significativos de este retrato de la hipervulnerabilidad de las sociedades modernas. Una ficción demasiado oportuna en estos momentos, cuyas imágenes muestran una realidad que ya no parece tan improbable. **CRISTINA APARICIO**

La familia que tú eliges

Tyler Nilson y Mike Schwartz

The Peanut Butter Falcon. EE UU, 2018

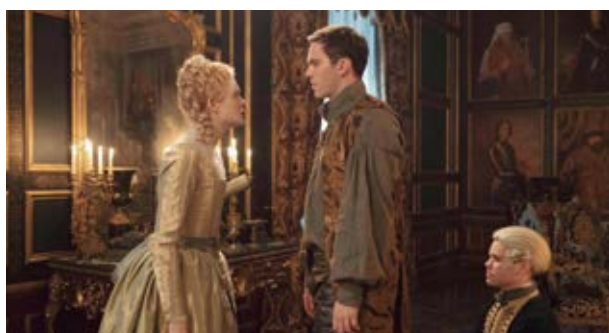
Intérpretes: Shia LaBeouf, Dakota Johnson, Zack Gottsagen

Estreno: 17 de julio

Existe toda una categoría de películas 'con discapacitado' cuyos argumentos de telefilm operan con varios de los más reconocibles clichés. *La familia que tú eliges* podría entrar en ese 'subgrupo', pero el viaje que propone no encaja exactamente en ningún género aunque transita por la comedia dramática, las historias de amistad y la estructura episódica de las *road movies* alternando la carretera con los bellos deltas fluviales de Carolina del Norte. Zak (Zack Gottsagen) es un joven con síndrome de Down, mal ubicado por las autoridades en un hogar de ancianos del que se escapa para cumplir su sueño de dedicarse a la lucha profesional. Tyler (Shia LaBeouf) es un cangrejero inadaptado que huye de la policía y unos matones a los que se ha enfrentado. Juntos se embarcan en una aventura con ecos de Mark Twain por los ríos y bosques olvidados del sur atlántico estadounidense. Y a ellos acabará uniéndose Eleanor (Dakota Johnson), la empática cuidadora de Zak, que lo busca y acaba encontrando más de lo que esperaba.

Los debutantes Tyler Nilson y Michael Schwartz consiguen elevar su propuesta por encima de materiales similares con una puesta en escena que sigue los pasos del *indie* americano y, sobre todo, a través del trabajo de sus intérpretes, que pivota alrededor de la genuina composición de Gottsagen: un actor con diversidad funcional que parece entregar una versión sin filtro de sí mismo, capaz de dar giros sarcásticos a muchas de sus líneas de diálogo. Así, el personaje de LaBeouf se despliega en varias capas a medida que profundiza su vínculo con Zak y el film crea una conexión entrañable y orgánica entre ellos que sortea lo predecible con las espontáneas decisiones de los personajes. En contraposición, el arco dramático de Eleanor se percibe reducido en esta historia de tres extraños que forman una familia sustituta, atravesando los paisajes enmarcados en pantalla panorámica por Nigel Bluck, operador de *True Detective*, que (re)construye un mundo primitivo y sensorial en esta fábula puesta al día sobre el movimiento perpetuo y las posibilidades infinitas. **JOSÉ FÉLIX COLLAZOS**





The Great (T1)

Tony McNamara

EE UU, 2020

Intérpretes: Elle Fanning, Nicholas Hoult, Sacha Dhawan

Disponible en Starzplay

El coguionista de *La favorita* (2018), Tony McNamara, firma este *exploit* cortesano que reincide con eficacia en esa afición de la llamada 'televisión de prestigio' por recrearse en los excesos sexuales, maquiavélicos y crueles de las grandes figuras de poder. En este caso, la reina es Catalina II de Rusia, la monarca absolutista e ilustrada que aquí se nos presenta a partir de su llegada a San Petersburgo. En su arranque, la serie recuerda a la *María Antonieta* de Sofia Coppola, pero no tarda en avanzar por otros derroteros. McNamara traza la conversión de la ingenua y romántica Catalina en una mujer que decide aparcar estas veleidades y abrazar la posibilidad de poder que le proporciona su matrimonio concertado. Todo ello desde una perspectiva irónica que pretende desmitificar las dinámicas de la corte, aunque *The Great* no resulte tan oscura como el film de Yorgos Lanthimos ni tampoco pueda presumir, guste o no, de una puesta en escena de marcada personalidad.

La serie gana enteros cuando aborda las contradicciones de Catalina. El personaje parece encarnar a priori lo que llamaríamos empoderamiento femenino en pos de una gran causa: educar a las mujeres y al pueblo en general, y en definitiva modernizar Rusia. Pero Catalina no tarda en darse cuenta de que el ejercicio del poder embarra. El personaje, por tanto, se distancia de ese ideal feminista y se complica a medida que avanza la serie, lo que le otorga mayor interés. Junto a Catalina, el rey Pedro encarna el arquetipo del poderoso de frívola crueldad que despierta cierta fascinación cómica en la audiencia. *The Great* apunta a lo grotesco sin voluntariamente abrazarlo, pero es rica en detalles que hacen sabrosas las series de este tipo: las estrategias de Catalina para entenderse con las chismosas damas de la corte, el desparpajo de algunos personajes secundarios, o el destino trágico de otros... En el recuerdo siempre nos quedará el delirante barroquismo de *Capricho imperial*, de Josef von Sternberg, o la dureza sin paliativos de series que marcaron el camino en este subgénero, como *Yo, Claudio*. EULÀLIA IGLESIAS

Habitación 212

Christophe Honoré

Chambre 212. Francia, Bélgica, Luxemburgo, 2019

Intérpretes: Chiara Mastroianni, Benjamin Biolay, Vincent Lacoste

En salas

El mundo de lo onírico se nutre de dos sustratos fundamentales. Por un lado se apoya en el sólido andamiaje de los recuerdos, y por el otro en la delicada textura de las fantasías (quién dijo ficciones). *Habitación 212* reflexiona sobre la crisis de pareja (los protagonistas llevan veinte años casados), a través de esta abstracción de la imaginación, consiguiendo que la puesta en escena visibilice los dos planos descritos: la memoria y la ficción. Cuando el personaje de María (Chiara Mastroianni) es descubierta por su marido (Richard) en una infidelidad, huye en plena noche a un hotel frente a su casa. El cine de Christophe Honoré plasma siempre el conflicto desde una mirada inclusiva y naturalista; lo contradictorio e ilógico forma parte de la 'lógica de la vida'. El director ya había contado anteriormente con Chiara para protagonizar *Non ma fille, tu n'iras pas danser* (2009), historia (como esta) de una mujer frente al caos. Se podría esperar de este punto de partida un ajuste de cuentas hacia el personaje de María. Sin embargo, las imágenes de Honoré son un elegante y lúdico ejercicio de estilo que abraza el lirismo; la infidelidad es una calle en la que frente a un hotel (memoria) hay un cine (ficción).

Voluntariamente artificiosa y novelesca (el film es tan huido como su protagonista), las ideas visuales no dejan de resultar estimulantes. Las puertas de la habitación que da nombre al título no cierran, pasando de un espacio a otro sin hacer su tope. Ya no es posible compartimentar, ni aislar en el inconsciente los deseos reprimidos. La cinta proyecta múltiples reflejos metalingüísticos: María advirtiendo sobre el tono (como si la película se autocorrigiera a sí misma), el desdoble del personaje de Richard (Benjamin Biolay/Vincent Lacoste) o ese psicodrama catártico de la ficción en Mastroianni y Biolay, pareja en crisis en la pantalla como réplica de su relación en la vida real. Aunque de recorrido corto (la resolución consiste en cruzar la calle) es una nueva muestra de lo vivo que permanece el cine de Honoré. JAVIER RUEDA



CURSO ONLINE

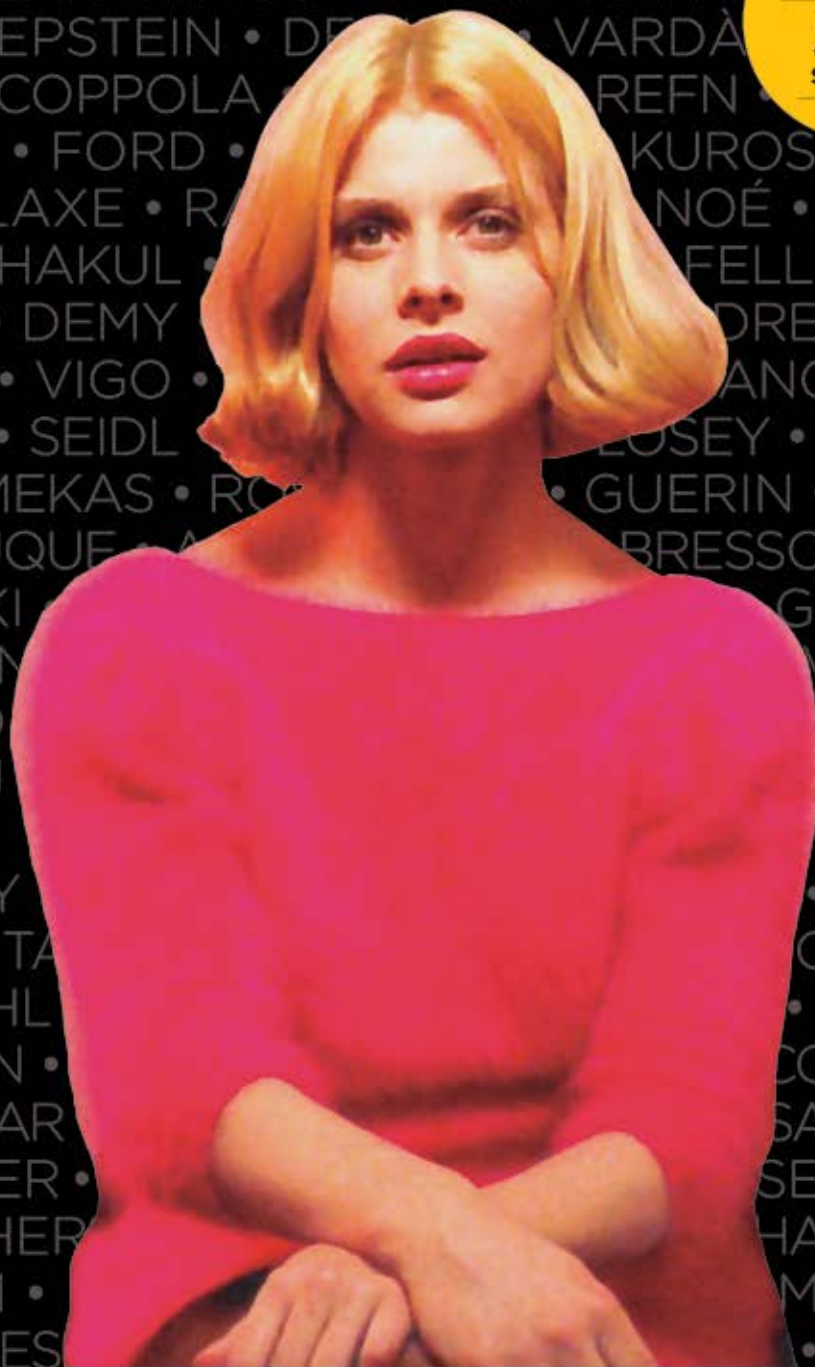
CINE DE AUTOR Y EXPERIMENTAL

PROFESORADO
JAVIER URRUTIA
ANDRÉS DUQUE
MIREIA INIESTA
ADRIÁN SILVESTRE
ADRIÀ NARANJO

IMPARTICIÓN A DISTANCIA (ONLINE)
PLATAFORMA MEET

INCLUYE
SUSCRIPCIÓN A

FILMIN
CAIMÁN
SOLARIS



educa tu mirada
escuela de cine

www.educatumirada.com

colaboran

caimán
cuadernos de cine

FILMIN S

Insecure (T4)

Issa Rae

EE UU, 2020

Intérpretes: Issa Rae, Yvonne Orji, Jay Ellis, Lisa Joyce

Disponible en HBO

Resulta algo injusto (las expectativas están cargadas de proyección subjetiva) establecer las coordenadas autorales de *Insecure* entre dos referencias tan valiosas para la teleficción contemporánea como *Girls* (HBO, 2012-2017) y *Atlanta* (FX, 2016-). Sin embargo, Issa Rae coincide con ambas en la identidad expansiva del *showrunner* (protagonismo interpretativo, escritura y ocasional realización), conjugando el discurso en femenino (la forma de representar la sexualidad de las mujeres, por ejemplo) a la manera de Lena Dunham, con una central mirada racial, caso de la serie de Donald Glover.

La presente tanda de episodios no alcanza (todavía) las conquistas de estas, pero se ha convertido en la más interesante de sus cuatro temporadas desde el punto de vista formal. En esa apariencia circular de que nada avanza y todo sigue igual (Lawrence y Nathan vuelven a una vida que parece estancada), el pilar que ha otorgado solidez al conjunto ha sido la narración de la progresiva ruptura en la relación de amistad entre Molly e Issa. Diseñada como esos artefactos pirotécnicos de doble explosión (en este caso nada gratuito), la relación entre ambas tuvo dos momentos de eclosión: el capítulo quinto, en la fiesta vecinal que organiza Issa (las dos amigas apoyadas en la pared, una al lado de la otra sin mirarse); y el noveno, en el que la dirección de Kerry Washington destaca por su coherencia. El intento de reconciliación entre las amigas está filmado con un plano inicial donde los rostros de ambas están enfrentados, para rodar más tarde su salida con un plano secuencia que borra dicha frontalidad.

También ha otorgado cohesión una propuesta cromática nítida y uniforme, como se aprecia en los colores (rojo y azul alternos) que encuadran a Issa cuando está frente a Lawrence, subrayando la dualidad de los conflictos descritos. Los repetitivos interludios con imágenes aéreas de Los Ángeles provocan cierta distancia. Sin embargo, el homenaje final a Kobe Bryant recuerda cuánto de consciente es la serie sobre su identidad. **JAVIER RUEDA**



Los miembros de la familia

Mateo Bendesky

Argentina, 2019

Intérpretes: Tomás Wicz, Laila Maltz, Edgardo Castro

En salas

Lucas y Gilda son dos jóvenes hermanos que viajan hasta una anónima ciudad balneario para cumplir el último deseo de su madre fallecida y arrojar sus restos al mar. No son los únicos 'miembros de la familia' que llegan a ese gris pueblo costero, con ellos va la mano protésica de su madre que no ha podido ser incinerada. Esta es solo una muestra del sutil humor negro que late en esta dolorosa historia sobre duelo y aflicción. Atrapados por una huelga de transporte en la casa que fue escenario de la misteriosa tragedia tendrán que reconstruir sus vínculos para superar el aislamiento emocional y un distanciamiento que se percibe en sus fracturadas conversaciones. Sobre una apuesta formal con predominio de largos planos fijos que refuerzan constantemente la situación de estancamiento de los hermanos, el film registra (re)acciones minúsculas, puntuadas con silencios y miradas, para construir el retrato doliente de dos personalidades en un proceso de aceptación y crecimiento lleno de aristas. Esta delicada observación sobre los personajes se beneficia de unas interpretaciones emotivamente contenidas y una construcción pausada, no exenta de intriga, que dosifica gradualmente la información.

Con imágenes en las que predomina una luz tenue, suspendida, el film –presentado en la sección Panorama de Berlín– se sumerge paulatinamente en un clima enrarecido donde las circunstancias son siempre sugeridas de forma elusiva. Bendesky también se apoya en un creativo uso del sonido especialmente importante en las secuencias oníricas donde la voz de la madre es sustituida por ruidos similares a interferencias. Otras irrupciones de cierto surrealismo se producen en una inspirada secuencia de videojuego y en las inclinaciones esotéricas de Gilda que introducen una leve comicidad para aligerar el drama de la desorientación, también sexual, de los hermanos. Y sin quebrar completamente el enfoque sobrio que atraviesa toda la narrativa, el film recompone la personalidad de estos dos caracteres en su particular purgatorio hacia la maduración. **JOSÉ FÉLIX COLLAZOS**

Solo las bestias

Dominik Moll

Seules les bêtes. Francia, Alemania, 2018

Intérpretes: Denis Ménochet, Laure Calamy, Damien Bonnard

Estreno: 31 de julio

“Cuando amamos, no puede pasarnos nada”, alerta uno de los personajes en los primeros minutos de *Solo las bestias*. La señora Lojewski advierte a Alice que no deje de querer a su marido. A pesar de tratarse de una inofensiva anciana que vive que en un solitario entorno rural francés, sus palabras remiten al movimiento que subyace en el interior de las imágenes. Dominik Moll mantiene intacto su talento para el *thriller*, al que ha dedicado toda una filmografía que se inició con aquel estudio de personaje que era *Harry, un amigo que os quiere* (2000). En este caso, la narración adopta trazas más corales, formularias (ese puzzle que solo encaja al final) y moralistas, a través de un guion fragmentado en diversos personajes cuyas identidades orbitan en torno a la desaparición de Evelyn (Valeria Bruni Tedeschi).

El prólogo ubicado en Costa de Marfil genera desconcierto, activando la tensión desde la distancia geográfica y sociocultural que lo separa del (supuesto) contexto principal del relato. Como si los huecos de la trama alimentasen el propio desarrollo de esta, las certidumbres dan paso (Alice ama a Joseph, desatendiendo la advertencia inicial) a nuevas cuestiones. Damien Bonnard resulta excelente en su interpretación de la enigmática conducta de Joseph. Esa búsqueda de filmar los agujeros en los personajes (las ausencias, la pérdida o sus carencias) alcanza a capturar una de las imágenes más poderosas del film: ese cuadrado vacío en el interior del pajar que se solapa con la foto del infante Joseph junto a su madre muerta.

Hacia la mitad del metraje, cuando se desvela la conexión entre entornos tan diversos como la campiña francesa o el bullicio nocturno de Abiyán, empieza a surgir una nada complaciente reflexión sobre las relaciones coloniales. Más sutil y menos lograda que la pesquisa policial, Moll consigue, como lo hacía Bertrand Bonello en *Zombi Child* (2019), que una desaparición termine por desnudar las carencias de una sociedad francesa en la que aún se aprecian reminiscencias coloniales (estimulante plano final). **JAVIER RUEDA**



Supa Modo. Todos somos héroes

Likarion Wainaina

Supa Modo. Kenia, 2018

Intérpretes: Stycie Waweru, Nyawara Ndambia, Marianne Nungo

Estreno: 10 de julio

La proyección de películas de superhéroes y de acción es la terapia más efectiva para Jo, una niña de nueve años que pasa sus días en un hospital a causa de una enfermedad terminal. A pesar de la crudeza de la premisa, *Supa Modo* se sitúa al otro lado de la tragedia, en ese espacio reservado para la esperanza y el idealismo, sin caer (del todo, o al menos sin mucho perjuicio) en el sentimentalismo. La primera escena resulta toda una declaración de intenciones: una película de kung-fu (que empieza mostrándose en una imagen desenfocada que desemboca en la espalda de la joven protagonista) es la responsable de los rostros de emoción y las risas de un grupo de niños que miran embelesados la pantalla. Así, el hospital en el que viven, tan asociado al dolor, es el espacio en el que comparten esa experiencia cinematográfica, colectiva y de evasión. No será hasta que aparezcan la hermana y la madre de Jo (instante en que se adopta una perspectiva externa) cuando se imponga la realidad y con ella la dureza del momento y el lugar en el que están.

Este es, quizá, el eje vertebrador de todo el relato: la dualidad en la que se encuentra el destino de Jo (la vida y la muerte, lo real y lo imaginado) y que va a condicionar a todo su entorno. Resulta fundamental el concepto de comunidad que recoge la cinta (que está presente en la proyección inicial), un aspecto que se describe con sutileza, sin recurrir a sobreexplicaciones. Del mismo modo, destaca la forma en que Likarion Wainaina prescinde del exceso de información: los acontecimientos se suceden (antes incluso de saber si son imaginados o pactados) sin la urgencia de desvelar su naturaleza. Pero lo más notable del film es la manera en que el realizador recurre a los mecanismos de la ficción dentro de la propia película, y la tesis no puede ser más hermosa: el cine es la única herramienta para hacer realidad un sueño. Es el formato que permite convertir la realidad en fantasía y hacer visibles los sueños imposibles. Porque es gracias a una pantalla que los héroes perduran para siempre, y con ellos la esperanza. **CRISTINA APARICIO**



Todo pasa en Tel Aviv

Sameh Zoabi

Tel Aviv On Fire. Luxemburgo, Israel, Bélgica, 2018
 Intérpretes: Kais Nashif, Lubna Azabal, Nadim Sawalha
 En salas

En el cine, como en la vida, determinadas temáticas suelen ser abordadas en clave de comedia por los peligros que entraña observarlas desde la gravedad. Se trata de asuntos tan delicados como el terrorismo, el desempleo, los conflictos políticos... Ante la posibilidad de sembrar tempestades difíciles de calmar, la alternativa es permanecer en aguas tranquilas y evitar naufragios innecesarios.

Imagínense una versión dramática de *Cuatro leones* (Four Lions; Chris Morris, 2010) o de *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1965) manteniendo la intención crítica de las producciones originales. Demasiado desafiante, ¿verdad? Lo mismo ocurriría con *Todo pasa en Tel Aviv*, una película que aborda la inestable relación entre Palestina e Israel a través del rodaje de una serie de televisión, que por momentos recuerda a *¡Qué ruina de función!* (Noises Off!; Peter Bogdanovich, 1992), y el empleo de la comedia de enredo, que permite el uso de todo tipo de licencias dramáticas inimaginables en el marco de cualquier otro género.

En ese mismo sentido, el director palestino Sameh Zoabi utiliza un segundo recurso argumental para relativizar la ancestral enemistad entre ambos territorios: el amor, que despoja de sus nacionalidades a los personajes principales y los reduce a la categoría de seres humanos. Se realiza una doble proyección del romance, tanto en el ámbito de la serie, mediante un disparatado triángulo amoroso entre una espía palestina, su pareja y un general israelí, como en la propia película, que dramatiza la relación sentimental entre el protagonista y su exnovia judía. Es ahí donde el director derriba los muros que separan a unos de otros. Y precisamente es en la aduana sobre la que serpentea la narración, donde se negocia el desarrollo argumental de la realidad fílmica, de estética muy televisiva, y de ese serial cuya aceptación iguala a palestinos e israelíes. Sin ocultar la rivalidad ancestral entre los dos bandos, Zoabi apuesta por el encanto irresistible del arte para limar las asperezas de la testaruda realidad. **CARLOS FERNÁNDEZ CASTRO**

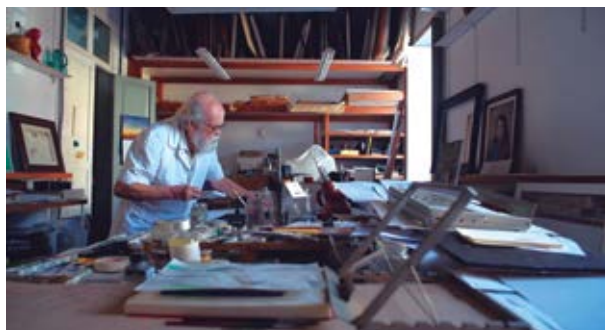
El último arquero

Dácil Manrique de Lara

España, 2020
 Documental
 Estreno: 24 de julio

Hace tiempo ya que el cine ha dejado de ser un reducto de historias de corte universal para dar cabida a relatos personales, obras intimistas hechas a base de retales de tiempos pretéritos que cobran un nuevo significado. Este es el caso de *El último arquero*, documental rodado en varias etapas y lugares desde 2011 a 2018 por la nieta del pintor grancanario Alberto Manrique, acerca de la vida y la obra de su abuelo.

Lo que empieza siendo un firme propósito de la directora por recuperar y recopilar recuerdos que ayuden a recomponer la memoria de su abuelo (que sufrió un ictus amnésico a los 65 años que le borró parte de su pasado), acaba convirtiéndose, tras la muerte del pintor durante el rodaje, en una carta de amor en la que le revela el secreto que nunca quiso que recuperase su maltrecha memoria. Un secreto que, aunque terrible, lejos de convertirse en protagonista de la historia (lo que hubiese emborronado el objetivo del film), sirve como catalizador para comprender la relación paternofilial entre nieta y abuelo. La directora invita al espectador a realizar un viaje intimista al pasado de su familia entre conversaciones con su abuela (la también canaria y violinista, Yeya Millares), cintas de Súper 8 y documentos históricos, que evocará recuerdos gratificantes pero también dolorosos, y que acabará construyendo una nueva mirada sobre la vida de sus antepasados. Por el camino se evidenciará que el arte puede ejercer su poder de sanación para ayudar a resolver los problemas del día a día, así como los quistes provocados por los lace-rantes recuerdos del pasado. La obra del pintor, enmarcada dentro del realismo fantástico, refuerza esa idea de recuperación de los recuerdos que transita el film. En este sentido, la subversión de la perspectiva, los elementos oníricos o la ingravidez presente en la obra de Alberto Manrique conjugan perfectamente con los recursos narrativos de la directora (sombras amenazantes, música que se descompone, planos inestables...) para profundizar en el concepto de fragilidad de la memoria. **DANIEL REIGOSA**





Uno para todos

David Ilundaín

España 2020

Intérpretes: David Verdaguer, Clara Segura, Patricia López Arnaiz

Estreno: 14 de agosto

Aleix trabaja como profesor interino. Sus compañeros le sorprenden con una tarta de cumpleaños y él tumba la vela para dibujar, gracias a ella, la 'i' con la que poder completar su nombre escrito en la corteza. Es un gesto que lo define con sorprendente precisión: siempre siente que le falta una pieza, no se relaciona con los de su alrededor y no expresa su disgusto por el conflicto cultural que pondría de relieve.

Parece un detalle insustancial, pero estos gestos suponen el gran hueco por donde puede filtrarse la personalidad de una película construida desde una vocación popular. El detalle que la aleja del resto. *Uno para todos* no se centra en el conflicto del personaje, pero está tan apoyada en el trabajo con el guion que no encuentra sentido al relato si no cierra también esa difícil etapa vital para Aleix. Lo que persigue el film, en realidad, es mostrar la posibilidad de cambiar el mundo a través de la educación. El protagonista se enfrenta a una clase de sexto curso, atravesada por la experiencia de un compañero recuperado de una dura enfermedad. De ahí que las materias a enseñar sean la lucha y el perdón. Y la honestidad de la película nace del texto, del deseo de no imponer una idea, de mostrar las complejidades de lo cotidiano y de poner de relieve la diversidad en el aula como representación de la que hay en el mundo. Y aunque David Ilundaín no se afane en construir una historia en imágenes, sino sabiendo que lo importante ya está presente en todo lo escrito, sí que extrae de los niños una cierta naturalidad justo en la etapa en la que más difícil resulta la interpretación, en plena toma de conciencia de sí mismos y de su apariencia.

Y también retrata a Aleix como en un *western*: el personaje que llega a un nuevo lugar y debe traspasar sus normas, la forma con la que David Verdaguer apura su cigarrillo, el pueblo entendido como negación de la tierra prometida... Por suerte aquí no hay héroes, ni debe haberlos. Aleix no está llamado a revolucionar el mundo, sino a descubrir quién es en el proceso. **JONAY ARMAS**

La vieja guardia

Gina Prince-Bythewood

The Old Guard. EE UU, 2020

Intérpretes: Charlize Theron, Chiwetel Ejiofor, Matthias Schoenaerts

Estreno: 10 de julio en Netflix



La adaptación de Gina Prince-Bythewood del cómic *La vieja guardia* (obra de Greg Rucka y Leandro Fernández para Image Comics) ofrece una mirada lúcida y diferente a dos subgéneros como la *action movie* y las adaptaciones de cómic, además de introducir una mirada profundamente feminista sobre la obra original. Porque aunque Greg Rucka es reconocido por su profunda y compleja construcción de personajes femeninos independientes y empoderados, Prince-Bythewood potencia y magnifica la preponderancia e importancia de Andy y Nile, las dos protagonistas del relato. Sobre todo de la primera de ellas, encarnada por Charlize Theron, heredera de las heroínas primigenias de las *action movies* (Sarah Connor y Ellen Ripley) y vaciándola a su vez de los elementos más sexualizados del arte de la obra original, influenciado por los arquetipos del *noir*. En su versión cinematográfica, la figura de Andy evita la mirada *exploitation* para entregar una mujer guerrera de fuerza y poder 'bigelowiano'.

Porque el legado de Kathryn Bigelow permea todos y cada uno de los fotogramas de esta *action movie* existencialista. La desidia de sus inmortales protagonistas recuerda en forma y fondo a *Los viajeros de la noche*, donde también su árida puesta en escena y su cromatismo ocre servían de metáfora del vaciado emocional de sus vampiros contemporáneos y crepusculares. A su vez, la manera de Bythewood de aproximarse a las secuencias de acción, alude a la crudeza directa y vaciada de artificios de otros trabajos de Bigelow como *La noche más oscura* y su asalto en primera persona con cámaras nocturnas. Sin olvidar el espíritu de las *buddy movies* del cine de los ochenta, cuyos códigos masculinizados aquí se reconvierten en una cinta de acción donde los silencios, las miradas o la denuncia de la violencia histórica hacia las mujeres encuentran su lugar y su importancia, sin dejar de lado las precisas *set-pieces* de acción que por supuesto contiene la cinta y que le sirven a su directora para introducir de manera sutil el lenguaje cinético del *cómic book* original. **FELIPE RODRÍGUEZ TORRES**





LITTLE JOE

LA CIENCIA DE LA EMPATÍA

JUANMA RUIZ

El *travelling lateral* es una herramienta que permite desplazar la cámara sin variar la distancia que la separa de los personajes. Jessica Hausner basa buena parte del dispositivo visual de *Little Joe* en este recurso, y no por casualidad: en un hábil gesto, la cineasta deja que toda la película se impregne de la frialdad y la falta de empatía que son el centro emocional y discursivo del relato. La premisa es sencilla, casi ingenua a primera vista: por medio de la manipulación genética, un equipo de científicos crea una flor cuyo polen debería, teóricamente, inducir la felicidad de quien lo inhala. Pero huelga decir que los resultados no son los esperados por sus creadores, y lo que se construye a partir de ahí es un *thriller* paranoico de identidades usurpadas que disfraza de calma y quietud la desasosegante tensión de sus imágenes. La película se sitúa como clara heredera de una cierta tradición alegórica del género fantástico, que vivió su apogeo en las pantallas a mediados del siglo

XX, desde *The Twilight Zone*, de Rod Serling, a *La invasión de los ladrones de cuerpos*, de Don Siegel. Sin embargo, la influencia que late con más fuerza en el film de Hausner es la del *remake* de esta última filmado por Philip Kaufman en los años setenta. Al fin y al cabo, la soterrada alerta anticomunista de Siegel (tan propia de la ciencia ficción de los cincuenta) no tiene cabida en un film que, bajo la apariencia de una fábula sobre los peligros de la ciencia, versa en realidad sobre la deshumanización del mundo moderno; y que propone perversamente la represión de las emociones para huir del sufrimiento.

En consecuencia, todo en *Little Joe* es aparentemente frío y aséptico, desde los higiénicos tonos verdosos que bañan la imagen –sobre todo, pero no solo, en las escenas que transcurren en el laboratorio– hasta las angulaciones y movimientos de cámara que parecen más propios de un sistema de videovigilancia. Y, sobre todo, esos constantes desplazamientos laterales con los que la directora mantiene inmutable la distancia física y emocional que la sepa-

ra (¿nos separa!) de sus criaturas, como invitando al espectador a desprenderse de su propio afecto por los personajes, solo para constatar que eso es, por fortuna, imposible. Si el cine es, como decía Roger Ebert, “*una máquina de generar empatía*”, la propia película es el mejor antídoto contra la metafórica amenaza que retrata y denuncia.

Pero lo más enigmático de este cuento perverso se encuentra, probablemente, en la riqueza de interpretaciones (algunas incluso contradictorias) que propician sus imágenes, absolutamente ambiguas y siempre llenas de posibilidades malévolas: ¿es esa psicóloga (que siempre viste estampados florales, trabaja en una consulta de color rojo y “*le gusta que le hablen*”) el verdadero objeto de la metáfora de la planta alienante del film? ¿Es deseable la sustitución de los sentimientos genuinos por una mera imitación de los mismos en pro del orden y la estabilidad, o incluso de una aparente felicidad? Antes que ofrecer respuestas fáciles y acomodaticias, *Little Joe* prefiere dejar en el aire sus incómodas preguntas. ▲

DA 5 BLOODS

WHAT'S GOING ON

VIOLETA KOVACSICS

Una semana después del asesinato de George Floyd, Spike Lee colgaba un vídeo en Twitter en el que montaba las imágenes de la muerte

de Eric Garner a manos de la policía en 2014, de Floyd en 2020 y de Radio Raheem en la película del propio Lee de 1989, *Haz lo que debas*. El título de esta pieza de apenas un minutos y medio era ¿Dejará de repetirse la historia? Y es justamente en torno a la Historia como Lee lleva tiempo construyendo sus películas. En la misma *Haz lo que debas*, la fatalidad de Radio Raheem estaba precedida por un ajuste de cuentas con la historia: los chicos afroamericanos del barrio no comprendían por qué el pizzero italoamericano no tenía la fotografía de ninguna celebridad negra entre las instantáneas que lucían en las paredes del local.

En *Da 5 Bloods*, la última y oportuna película de Lee, un grupo de veteranos negros viaja a Vietnam con la intención de desenterrar, por un lado, el cuerpo de un compañero fallecido en la guerra y, por el otro, un tesoro que dejaron atrás en los años setenta: un botín de lingotes de oro con el que pretenden cobrarse los servicios prestados a una patria que nunca los ha considerados ciudadanos de plenos derechos. Las palabras de Martin Luther King, de Angela Davis y de Muhammad Ali, entre otros, sirven de mantra para evidenciar cómo los soldados negros fueron peones en aquella batalla, expuestos en la primera línea de fuego. Una vez más, Lee plantea un ajuste



de cuentas con la Historia. Lo hace en un escenario, el de Vietnam, que todavía deja a la vista sus heridas. La parte más lúdica de *Da 5 Bloods* incluye un movimiento de cámara que revela, primero, la tarima de un DJ con un cartel de *Apocalypse Now* de fondo y que cuando el plano se abre muestra una publicidad de Budweiser en la mesa del pinchadiscos. ‘Esto es ahora Saigón’, dice Lee sin sutilezas. Este tono festivo, en torno a lo que parece un viaje del Imsero, se va modificando después.

Si Lee es un cineasta directo en su discurso político, lo es también en su puesta en escena: es quizá el mejor rasgo de un cineasta que acostumbra a enarbolar sus alegatos a partir de la singularidad. La mejor manera de situarse en contraposición al supremacismo blanco es encontrar unas herramientas estéticas propias. Y aunque por su desmesura –demasiadas tramas, una duración ex-

cesiva– no será la mejor película de su director, *Da 5 Bloods* revela algunas estimulantes excentricidades. De entrada, Lee prescinde del maquillaje digital cuando se adentra en los *flashbacks* que revelan a sus protagonistas durante la guerra: el cuarteto aparece con canas y arrugas, algo que, hoy por hoy, parece casi contracultural. Por otro lado, insiste en realzar los gestos: los abrazos entre unos y otros se filman dos veces, rompiendo cualquier ilusión de continuidad. Por último, hace que sus personajes atraviesen la selva cantando a capela *What's Going On*, de Marvin Gaye. Y he aquí quizá el auténtico mantra de la película. La canción se va repitiendo y revela perfectamente el tránsito de un tono lúdico a una cinta bélica y, finalmente, a un desazón ejemplificado en el personaje encarnado por Delroy Lindo: un votante de Trump atormentado por los fantasmas de una guerra sin fin. ▲

MEDIATECA

DVD / **BLU-RAY**

ROMA. Alfonso Cuarón

En el documental *Camino a Roma*, Alfonso Cuarón sostiene que cuando el cine no es narrativo, solo queda el misterio como punto de apoyo. Ese misterio que, cuando se presenta ante los ojos, no se acierta a entender cómo se ha producido.

En un ambicioso y bienvenido gesto, A contracorriente lanza en España la edición de *Roma* confeccionada por The Criterion Collection, con numerosos contenidos adicionales de los cuales *Camino a Roma* quizá sea la pieza más valiosa. Horas de filmación que se traducen en una inmersión en el proceso de creación del cineasta con su propio testimonio como eje central: a lo largo de sus 73 minutos, este *making of* se apoya más en las palabras de Cuarón que en las imágenes del rodaje para evidenciar el factor emocional responsable de la génesis del proyecto. Así, mientras se construyen escenarios y se planifican escenas, el espectador presencia la reconstrucción de un recuerdo. En *Roma*, la importancia del tiempo y el espacio fílmico no es un mero alarde formal, sino parte de un proceso de introspección que se traduce en una poética visual con la que recuperar la memoria.

La pieza 'Instantáneas del set' continúa abordando el proceso de producción con entrevistas a las actrices y a los productores del film, mientras que 'El proceso de posproducción' se centra más en la técnica, poniendo de manifiesto el deslumbrante trabajo visual y sonoro; 'Roma nos une' aborda la campaña de promoción por todo México, un ambicioso recorrido por el país (con la implicación de su equipo de producción) que da cuenta del impacto que la película ha tenido en distintos estratos de la sociedad mexicana. Acompaña a la edición un libreto que, además de una cuidada selección de imágenes (panorámicas desplegadas) del film, contiene una serie de lúcidos ensayos, entre los que destacan la resignificación de elementos formales de Valeria Luiselli y la recopilación de tuits de Aurelio Asiain a raíz de su experiencia del visionado de la película en salas japonesas. Textos y reflexiones que evidencian con palabras la poética que subyace bajo las imágenes de *Roma*. **CRISTINA APARICIO**



México, 2018
A contracorriente
135 min. 29,95 €



EE UU, 1930
Universal
92 min. 15,99 €



Italia, 1952
Divisa
87 min. 12,99 €



MARRUECOS

Josef von Sternberg

A despecho de toda verosimilitud y coherencia dramática, la primera película que von Sternberg y Marlene Dietrich ruedan juntos en Hollywood (antes incluso de que se estrenara allí *El ángel azul*) permanece hoy plenamente desafiante y enloquecidamente barroca en todo aquello que son sus grandes conquistas: la valoración espacial y el tempo dilatado de las miradas dentro de un film con escasísimos diálogos, la exhuberancia exótica de su ambientación (reinventando un Marruecos romantizado y fantaseado hasta el delirio), la rica y expresiva composición de sus encuadres (siempre llenos de elementos significantes), el poder magnético y el reto heterodoxo de Marlene en frac masculino (con su beso sensual a una mujer) y, *last but not least*, la locura surreal y casi enfermiza de su desenlace (ensalzado en su día por Ado Kyröu), con la Dietrich descalzándose sobre las arenas del desierto para seguir a su hombre –un enigmático soldado de la legión extranjera– más allá de toda lógica.

La copia que ahora se ofrece en Blu-ray es espléndida en la recuperación de la fotografía neblinosa y densa del gran Lee Garmes, pero es una pena que esta obra magnífica nos llegue sin ningún extra adicional. **CARLOS F. HEREDERO**

EL JEQUE BLANCO

Federico Fellini

El primer largometraje dirigido en solitario por Federico Fellini puede resultar interesante por ciertas inconcreciones y desigualdades tonales que enrarecen su sátira cruel sobre una pareja: un hombre pusilánime se dispone a asumir el papel de marido que rige los destinos de su joven esposa, pero ella desaparece para conocer a un galán de fotonovelas. Entre destellos de fanfarria mediterránea y amagos de compasión hacia unos protagonistas azorados, la película ridiculiza tanto los espejismos románticos como ese matrimonio tradicionalísimo que deviene (¿malvadamente?) un mal menor.

La nueva edición videográfica del film, que no incluye materiales añadidos, parte de una restauración ejecutada a resolución 4K por la Filmoteca de Bolonia. **IGNASI FRANCH**



JACINTO BENAVENTE

8madrid TV te ofrece cuatro adaptaciones de este gran autor, maestro de la ironía.

**LOS LUNES DE JULIO
A LAS 22.00**

LA NOCHE DEL SÁBADO
LA HONRADEZ DE LA CERRADURA
LA MALQUERIDA
EL BAILARÍN Y EL TRABAJADOR



8madrid TV
nuestrocine

Consulta toda la programación en 8madrid.tv



MEDIATECA

LIBROS

PRESENCIAS. Escritos sobre cine

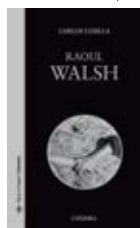
Olivier Assayas

Para quienes, como el director francés Olivier Assayas, huimos de los fetichismos cinéfilos como del coronavirus y sentimos por el cine lo mismo que por la literatura, las Bellas Artes o el diseño, cualquier oportunidad de enfrentarse a una película suya nos proporciona un placer extraño. En ellas –como puede colegirse de los textos aquí publicados y divididos en dos etapas: ‘En el margen de los Cahiers’ (1980-1985) y ‘En el margen de mis películas’ (1993-2008)– nos encontramos disfrutando al mismo nivel con artistas de renombre como Martin Scorsese, Marcel Proust, Balthus, Bacon y Johnny Cash, un referente musical inalterable para Assayas y para quien esto escribe. Una cuestión generacional tal vez.

En su faceta como crítico destacan sus artículos sobre Visconti a partir de una relectura de *Luis II de Baviera* (1973) y sobre Scorsese, mientras explicita sus reticencias acerca del cine de Fellini. Mucho más interesantes son sus reflexiones críticas acerca de sus propias películas que, como de pasada, establecen una relación entre la evolución del espacio en el *western* y la narrativa de Jack Kerouac, la temprana reivindicación autoral de Clint Eastwood o la defenestración cinematográfica del dúo Spielberg-Lucas. En estas disquisiciones el autor defiende a ultranza los guiones abiertos, gracias a los cuales los cineastas pueden explorar con total libertad sus vivencias personales. Sobre ese humus se funda su olimpo de directores admirados y a los que profesa un cierto culto alejado de las confortables hagiografías. En su recorrido por esa intrincada cumbre desfilan Sam Fuller (a quien define por su sabiduría a la hora de filmar una secuencia), Truffaut (agobiado por la infancia, el cine, las mujeres y la muerte), el inimitable Godard, Clouzot y Picasso o Cassavetes, capaz de engendrar por sí solo una especie de *Nouvelle Vague* en Estados Unidos. Mención especial merece en este itinerario el cine taiwanés (objeto de un número especial de *Cahiers* coordinado por Assayas) y sus dos figuras emblemáticas, Edward Yang y Hou Hsiao-hsien, a quien considera como uno de los maestros del cine mundial. Una opinión compartida por este reseñista al margen de similitudes generacionales. **ANTONIO SANTAMARINA**



Monte hermoso,
2019
334 págs. 22,80 €



Cátedra, 2020
408 págs. 16 €

RAOUL WALSH

Carlos Losilla

La colección Cineastas sostenida por Ediciones Cátedra suele proporcionar monografías que permiten su uso como libros de consulta, gracias al empleo de estructuras diáfanos y muy basadas en la organización diacrónica de la mirada crítica. Carlos Losilla ha transgredido estas convenciones mediante su personalísima exploración de la obra de Raoul Walsh, más basada en el montaje asociativo de un discurso que en la exposición cronológica de los acontecimientos fílmicos. El resultado es un flujo de ideas e interpretaciones de motivos, imágenes y secuencias que van apareciendo intermitentemente a lo largo de este ensayo-río que conecta con obras previas de su autor como *Flujos de la melancolía* o *La invención de la modernidad*.

El libro de Losilla se erige sobre centenares de instantes potencialmente significativos. Los movimientos caóticos de los personajes alcoholizados que interpretó el actor permanentemente secundario Will Stanton devienen símbolos de una apuesta por la oscilación, por un vaivén que subvierte “la línea recta que tendía a imponerse como norma”. Unas imágenes del trasero de Joan Bennett y de los pies de Spencer Tracy se antojan espejismos de un audiovisual estadounidense que nunca tuvo lugar porque el campo de juego del Hollywood clásico (entre comillas, entre cursiva, entre corchetes) estuvo delimitado por corsés puritanos. Losilla traza parentescos entre películas a veces alejadas en el tiempo, elabora fragmentos de la cartografía de un estilo autoral (de nuevo, entre las comillas, cursivas y corchetes que exige hablar de autorialidad dentro de un sistema de estudios) y de sus encajes y desencajes dentro de una historia del cine también marcada por momentos, aunque fuesen momentos que durasen años. Se nos habla de las exploraciones de Walsh cuando el primer Hollywood sonoro todavía no tenía una *lingua franca* definidísima, o de sus forcejeos tardíos con la modernidad cinematográfica (también entre comillas y los signos de puntuación que convengan) de Antonioni, Resnais o Rossellini... La prosa viva y vivificante del autor facilita que los lectores se sientan empujados a ejercer un acompañamiento activo de todo este recorrido intelectual, descubriendo o revisando las imágenes que lo sugirieron. **IGNASI FRANCH**

LA IMAGINACIÓN TANGIBLE.

Una historia esencial del cine de animación

Jordi Sánchez Navarro

Con un título sugerente como pocos (inspirado en una cita de Steven Spielberg en la que afirmaba que “*todos los directores deberían ser animadores en primer lugar, para poder convertir la imaginación en algo tangible, algo que poder sostener en la mano y decir: ¿Puedes ver esto? ¿No? Bueno, yo puedo. Y luego hacer que eso suceda*”), se presenta este libro en el que se analiza la historia de la animación a través de cincuenta de sus títulos más relevantes, ordenados cronológicamente. Una selección de películas que va desde el primer largometraje animado europeo, *Las aventuras del príncipe Achmed* (Lotte Reiniger, 1926), hasta la reciente *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (Salvador Simó, 2019), pasando, evidentemente, por grandes títulos del Studio Ghibli, Disney o Pixar. No obstante, lejos de centrar su discurso en las películas y directores de esos omnipresentes estudios, Sánchez-Navarro aboga por dar espacio a multitud de referentes del género, como el ruso Ladislav Starewitch, autor del primer film de animación de marionetas, el surrealista checo Jan Švankmajer, o el ilustrador satírico francés Paul Grimault.

El autor plantea un interesante debate en torno a la relación entre animación y realidad (que no duda en definir como conflictiva y productiva al mismo tiempo), lo que supone analizar un medio que depende casi en su totalidad de transmitir sensaciones visuales que en realidad son inexistentes pero que, a pesar de su evidente artificio, no implica necesariamente un distanciamiento de lo real. Para argumentar esto, Sánchez-Navarro reflexiona sobre la capacidad de la animación de trascender el poder explicativo de la imagen real, evocando mediante la pura imagen conceptos que resultan inalcanzables para la imagen real, o bien reflexiona sobre cierta obsesión en torno a la representación mimética de la realidad que ha ido desarrollando alguna corriente del género gracias a los avances tecnológicos. *La imaginación tangible* plantea una historia paralela del cine, dignificando, a través de sus hitos, el excelente pasado de un género que ha sido capaz de representar la imaginación como pocas artes han sabido hacer, siendo a la vez capaz de afrontar con gran profundidad los entresijos de la condición humana, al carecer de todo tipo de limitación formal. **DANIEL REIGOSA**



UOC, 2020
235 págs. 23 €



UOC, 2020
214 págs. 21 €

UN LUGAR EN EL MUNDO. El cine latinoamericano del siglo XXI en 50 películas

Eduardo Guillot (coord.)

En el artículo de introducción del presente volumen, su coordinador, el crítico y programador Eduardo Guillot, se pregunta si es pronto para un libro así. Al fin y al cabo, estamos en 2020, aún queda siglo XXI. No es solo que la respuesta sea un rotundo ‘no’: es que es muy necesario. Nos hacía mucha falta una publicación así, y más editada en una colección de divulgación como es ‘Filmografías esenciales’ de la editorial UOC. Para confirmarlo, basta con leer las primeras páginas, ahí donde Guillot repasa las listas de ‘mejores películas’, señalando la escasa presencia en ellas del cine latinoamericano. ¿Será que no se hacen películas relevantes? ¿O será, más bien y en sus propias palabras, “*que el enfoque eurocéntrico de estos recuentos, (...) deja sistemáticamente de lado la realidad cultural de una parte muy importante del mundo*”? Creo que todos sabemos la respuesta correcta.

Para hablar del cine realizado en un territorio conformado por veinte países y muchas culturas y lenguas distintas no basta con una voz. Por eso, pura coherencia, se ha optado por la diversidad. Guillot ha coordinado un equipo formado por especialistas de varios países que han seleccionado los títulos y escrito las reseñas. El resultado es tan poliédrico como el propio objeto de análisis y cumple con creces su objetivo: la “*visibilización de una realidad cinematográfica que se encuentra en un momento crucial de expansión*”.

Hay mucho de reivindicación en esta obra y eso explica la selección de títulos. Se dejan deliberadamente fuera algunas de las películas más conocidas, esas que inmediatamente nos vienen a la cabeza (*Nueve reinas*, *Relatos salvajes*, *La virgen de la lujuria*, *Diarios de motocicleta*, *Kamchatka*, *XXY* o *Roma*) a favor de la diversidad no solo geográfica, también temática y estética. Tal vez por eso una de las palabras más repetidas en los distintos análisis sea ‘resignificar’. Los textos destacan cómo eso es lo que hacen gran parte de los filmes reseñados, al romper clichés culturales o históricos, al filmar ciertas realidades desconocidas o al ofrecer nuevas miradas sobre algunas supuestamente ya sabidas. Y no deja de ser esto lo que ofrece este valioso libro. Una resignificación del cine realizado hoy en Latinoamérica, que nos empuja y nos ayuda a mirar hacia aquella parte del planeta. **ÁUREA ORTIZ-VILLET**



MADRID

BILL VIOLA

Espacio Fundación Telefónica. Julio.

El centro reabre sus instalaciones con las exposiciones *Bill Viola. Espejos de lo invisible*, un amplio recorrido por la trayectoria de uno de los grandes artistas pioneros del videoarte y *Gila al aparato*, dos muestras que quedaron interrumpidas por la COVID-19, así como la exposición permanente *Historia de las Telecomunicaciones*.

TIEMPOS INCIERTOS II

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Hasta el 22 de julio.

El programa regular de cine y vídeo pausó su actividad motivado por la emergencia sanitaria de la COVID-19, al igual que el resto de la actividad presencial del Museo. 'Tiempos inciertos. Representar la pandemia' se puso en marcha como ciclo audiovisual (centrado en su primera parte en la experiencia del confinamiento) y ahora arranca su segunda parte, que nos presentará en cuatro sesiones cómo una serie de artistas y cineastas de distintas generaciones han abordado la representación de

diferentes pandemias en diferentes periodos. Las tres primeras sesiones serán accesibles *online* a través del canal de Vimeo del Museo, y la última será presencial con la reapertura del Auditorio Sabatini y el preestreno de dos películas a nivel nacional. Barbara Hammer, David Wojnarowicz, Pepe Espaliú, Jean-Daniel Pollet, Yervant Gianikian o Rita Azevedo Gomes son algunos de los nombres protagonistas de este ciclo.

CINE DE VERANO

Instituto Francés. Hasta el 24 de julio.

Cada viernes, a las 22 horas, el Instituto organiza las sesiones de Cine de verano en el Patio. La programación se concentra en el homenaje al actor, productor y realizador francés Michel Piccoli, fallecido el pasado 12 de mayo.

ESTRENOS

Cine Estudio. Círculo de Bellas Artes. Julio.

El Cine Estudio programará estre-

nos de jueves a domingo durante todo el mes de julio. Entre los confirmados: *Mi vida con Amanda* (Mikhael Hers), *Little Joe* (Jessica Hausner), *Habitación 212* (Christophe Honoré), *¿Dónde estás, Bernadette?* (Richard Linklater), *Under the Skin* (Jonathan Glazer), *Ayka* (Serguey Dvortsevov), *Nuestras derrotas* (Jean-Gabriel Périot) y *Apocalypse Now Final Cut* (Francis Ford Coppola).

VAMPIROS

CaixaForum. Hasta el 6 de septiembre.

El mito del vampiro y el cine han estado vinculados a lo largo de los siglos XX y XXI en una relación simbiótica e ilusoria. La exposición 'Vampiros. La evolución del mito' recupera esta vinculación para sumergirse en el mundo de los vampiros y conocer las relaciones entre sus diferentes

FILMOTECAS

FILMOTECA ESPAÑOLA

Desde las salas del Doré se mantienen dos sesiones al día durante todo el verano. La programación recupera títulos icónicos, películas en las que nos gustaría vivir, que congrega una amplia y plural variedad de cinematografías, donde el cine español también tiene mucho que aportar: Almodóvar, Cierda, Neville, Trueba, Miró, pero también Chytilová, De Sica, Edwards, Godard, Gutiérrez Alea, Kitano, Kusturica, Miyazaki, Tabío, Tati... En esta programación de carácter extraordinario se mantienen algunas secciones fijas como La muerte del cine o La imagen renacida (que se ha programando *online* y se recuperará en salas a partir de septiembre), pero también Cinéditos, que llevará a la sala el drama romántico de Anna Karina, *Vivre ensemble*. Tampoco se dejan de lado los trabajos de recuperación y difusión del patrimonio audiovisual, que continúan ofreciéndose semanalmente en el canal en *streaming* 'Doré en casa'.

FILMOTECA DE CATALUNYA

La sala abre con una triple sesión: *Sed de mal* de Orson Welles, *Habemus Papam* de Nanni Moretti y *Do the Right Thing* de Spike Lee (con una relación evidente con la actualidad). Además en julio se recuperan muchos de los ciclos que quedaron interrumpidos durante el período de confinamiento: Carta blanca a Jaume Plensa, Aula de cine, Trávelin por el cine asiático, El Japón de ahora, Tesoros del cine eslovaco, programación familiar y algunos homenajes póstumos como los dedicados a Lucía Bosé, José Luís Cierda, Sue Lyon, Ivan Passer, Kirk Douglas, Michel Piccoli, Anna Karina (en su vertiente de actriz y de directora). También se ha programado una retrospectiva completa de Carlos Reygadas en julio (en colaboración con el Festival Grec de Barcelona) y, en agosto, el ciclo Los mejores filmes del año y la tercera temporada de *Twin Peaks: The Return* de David Lynch, como acompañamiento de la exposición Lynch/Fellini que permanecerá abierta hasta el 30 de agosto.

CGAI

La sala permanecerá cerrada hasta septiembre.

FILMOTECA DE VALÈNCIA

La sala reabre hasta el 5 de julio con una programación simbólica para despedir la temporada que incluye cuatro títulos de los ciclos Fassbinder, amor y rabia y Centenario Fellini, las dos grandes retrospectivas que han vertebrado la programación de los últimos meses y que continuarán en La Filmoteca después del verano. Desde el 31 de julio al 30 de agosto se organizará la programación al aire libre Filmoteca d'estiu (en los jardines del Palau de la Música) y que esta edición lleva por título 'Summer Was Sexy!' y está compuesto por películas en las que la sensualidad estival es la protagonista. La selección de películas es breve pero diversa: cine americano, francés, alemán, japonés... de diferentes épocas y estilos narrativos. Desde la deslumbrante joya del mudo *Gente en domingo*, hasta ese hito del cine popular ochentero que es *Dirty Dancing*, pasando por Preminger, Rohmer y Kawase. La diversidad se extiende también a los sujetos del deseo, con la presencia de la mirada homosexual (*Call Me By Your Name*) y la reivindicación del deseo femenino. Las sesiones del ciclo irán introducidas, a modo de aperitivo, de varios montajes de fragmentos de películas domésticas conservadas por el archivo filmico de La Filmoteca, secuencias filmadas por amateurs que muestran las formas de ocio estival del pasado.

facetas a partir de distintas prácticas artísticas, de una manera que arrebatara al espectador. Muchos de los grandes cineastas han sucumbido a la tentación de representar su propia visión del mito, como Murnau, Dreyer, Browning, Tourneur, Polanski, Herzog, Coppola, Burton, Bigelow y Weerasethakul.

CINE QUEER LATINOAMERICANO

Sala Berlanga. Julio.

La Fundación SGAE organiza un ciclo de cine *queer* latinoamericano (hasta el 4 de julio) que llevará a la Sala Berlanga la diversidad de opciones sexuales e identidades de género a través de cinco largometrajes de Luis Ortega, Alejandro Landes, Hari Sama, Romina Paula y Pablo Larraín. El ciclo incluye un par de relatos autobiográficos y el estreno de la ópera prima *De nuevo otra vez*, testimonio de la escritora argentina Romina Paula. Además, en colaboración con el Teatro Real, se organiza el ciclo de cine 'Modelos de mujer' que llevará a la sala *Yo soy la Juani* (Bigas Luna) y *Nadie quiere la noche* (Isabel Coixet).

BARCELONA

FAMILIAR, INFANTIL Y JUVENIL

CCCB. Julio y agosto.

Este verano el CCCB ha reforzado su programa de verano con la voluntad de apoyar y dar opciones de ocio a familias, niños y niñas y jóvenes. En julio, se pone en marcha el nuevo programa 'Eh!', un laboratorio de creación para jóvenes entre 14 y 18 años con voluntad de continuidad a lo largo del año. Y, haciendo especial atención a la compleja situación que vive el Raval a raíz de la pandemia, se dedica el casal de verano Culturnautes a los niños y niñas del barrio mientras se amplía la oferta habitual con un nuevo espacio donde las familias podrán participar gratuitamente en actividades de experimentación artística, lectura y juego. Las tres programaciones, infantil, juvenil y familiar, están conducidas por artistas y colectivos del barrio y destaca su especial atención a la identidad y a la diversidad, principalmente por la variedad de culturas y orígenes que se representan.

OTRAS CIUDADES

LO QUE VIENE

Tudela. Navarra. 15, 16 y 17 de julio.

El festival de cine y series Lo que viene celebra su tercera edición en formato mixto,

online y presencial. El objetivo será analizar las principales tendencias de la industria del cine y las series y especialmente en qué situación se encuentra el audiovisual español tras la pandemia a través de clases magistrales, mesas redondas, preestrenos y presentaciones.

CINE BAJO LA LUNA

Islantilla (Lepe e Isla Cristina), Huelva.

Julio y agosto.

Se celebrará la XIII edición del Festival Internacional de Cine bajo la Luna.

FICME

Menorca.

Del 14 al 18 de julio y 11 y 12 de septiembre.

El Festival Internacional de Cine de Menorca celebra una edición especial adaptada a las circunstancias que contará con nuevos espacios, dividirá su programación entre julio y septiembre y se celebrará siguiendo los protocolos de seguridad. Se realizarán tres pases para la sección de cortos nacionales e internacionales Illes en Curt y dos pases para la sección balear Balears en Curt. La temática, aunque variada, tendrá líneas diferenciadas en torno a la sostenibilidad y el cine social. Un total de 38 filmes seleccionados optarán al premio al mejor cortometraje en las dos categorías de la Sección Oficial. Como cada año, un nutrido grupo de directores y directoras, así como intérpretes de las cintas a concurso acudirán a Menorca para presentarlas.

FESTIVAL NITS DE CINEMA ORIENTAL

Vic. Del 23 al 26 de julio.

El 17º Festival Nits de cinema oriental y la plataforma Movistar+ consolidan su colaboración presentando un título muy esperado y de alto nivel. *Ip Man 4*, cuarta y última entrega de esta saga de artes marciales, se podrá ver en Vic en primicia en todo el Estado, en la sesión de clausura del festival.

PANTALLA COMPARTIDA

Tabakalera. Julio y agosto.

El centro activa la programación del verano y recupera gran parte de la programación interrumpida por la crisis en treinta sesiones a lo largo de todo el verano y hasta la llegada del Zinemaldia en septiembre. Destacan las retrospectivas dedicadas a la cineasta británica Joanna Hogg y al brasi-

leño Kleber Mendonça Filho. Además tendrán lugar los ciclos 'Santos Zunzunegui y sus Historias de cine', 'Cine y ciencia' dentro del que podrá verse *Despertares -Awakenings-* de Penny Marshall (el 11 de julio) y *Ad Astra* de James Gray (el 22). Además Nosferatu y Fassbinder darán inicio a esta nueva etapa. La programación se completará con pases comisariados por los estudiantes de EQZE (Elías Querejeta Zine Eskola) dentro del programa Eskolatik. Por último, en homenaje a José Luis Cuerda se proyectará *Total* (1983), el 5 de agosto.

CINE A LA LUZ DE LA LUNA

SACO. Oviedo. Junio, julio y agosto.

La Semana del Audiovisual Contemporáneo de Oviedo (SACO) organiza las sesiones de Cine a la luz de la luna con sesiones familiares de viernes y sábado (a las 22:15 horas) con filmes como *Ser o no ser*, *Me enamoré de una bruja*, *Mi vecino Totoro*, *Yesterday*, *Atrapa a un ladrón* o *Sopa de ganso*, entre otras muchas.

CINE DE VERANO

Finca Casa Luna. Alicante. Viernes 20 de julio y 3, 17 y 31 de agosto.

El Festival de Cine de Alicante ha puesto en marcha una nueva iniciativa el ciclo 'Cine Bajo La Luna', una propuesta que une cultura y gastronomía al aire libre.

FESTIVAL DE CINE DE MÁLAGA

Málaga. Del 21 al 30 de agosto.

Se recupera la 23 edición del Festival de Málaga (aplazada en marzo por la COVID19) que se centrará en la exhibición y se adaptará a las medidas sanitarias vigentes en ese momento. El Festival se inaugurará con *La boda de Rosa* (Iciar Bollain), que también concursa en la sección oficial, y contará con la mayoría de las cintas seleccionadas para marzo.

ONLINE

ATLÁNTIDA FILM FEST

Online. Del 27 de julio al 27 de agosto.

La 10ª edición del mayor festival de cine online de Europa ofrece este año cerca de sesenta títulos en una selección que incluye títulos como *Last and First Man* (Jóhann Jóhannsson), *Moffie* (Oliver Hermanus), *El sitio de Otto* (Oriol Puig), *El buzo* (Günter Schwaiger) y una retrospectiva completa dedicada a Aleksei Balabanov.

LA MIRADA DE ULISES

THEO ANGELOPOULOS



EL FINAL ES EL PRINCIPIO

CARLOS F. HEREDERO

La mirada de Ulises comienza con unas imágenes de *Las hilanderas*. El ruido producido por el motor de un proyector nos indica, sin embargo, que no estamos solo ante la película filmada por los hermanos Manakis en 1905, sino ante una proyección de aquel celuloide, todavía no sabemos dónde ni delante de quién. Sobre ellas, una voz en *off* –preñada de respeto y emoción– comenta que se trata del primer film rodado en la península balcánica y se pregunta: “¿Es ésta realmente la primera película, la primera mirada...?”.

Al final del relato contado por Angelopoulos, un contraplano nos deja ver al espectador que contemplaba aquellas imágenes. Reconocemos entonces la voz en *off* que se escuchaba al principio: es la de A. (el cineasta sin nombre que conduce el viaje narrado por el film). Acto seguido, la cámara se aleja pudorosamente hasta dejar al personaje en un plano distante y levemente picado, que reduce su tamaño, lo muestra inerte y desvela su desolación. Comprendemos así que el itinerario recorrido por A. no era otra cosa, en realidad, que el despliegue de la memoria –y el reflejo de la Historia sobre ella– que surge en la cabeza de este cineasta durante la proyección a la que asistía en la sala casi derruida de la Cinemateca de Sarajevo. Lo real engendra lo imaginario: las imágenes de *Las hilanderas* (imágenes-madre) engendran y dan a luz la historia metafórica de todo un siglo. Es “la inserción del tiempo del hombre en el tiempo del mundo, cuyo encuentro conforma la Historia”, en palabras de Barthélemy Amengual.

Estamos entonces ante el rostro de un cineasta convulsionado por el dolor de la Historia y sobrepasado por la contemplación de esa mirada primigenia, de esa inocencia perdida (su Ítaca soñada) en la que, al contemplarse él mismo, toma conciencia de que la suya nunca podrá volver a ser ya de ninguna manera inocente. “Había soñado que este sería el final de mi viaje y, sin embargo, mi final es mi principio”, dice A, tras contemplar el gesto fundador en el que un cineasta moderno trata de reencontrar su perdida capacidad para mirar el mundo a través de la cámara. Angelopoulos corta a negro inmediatamente después y nosotros tomamos conciencia, en ese momento, de que, si bien nunca será posible recuperar ya la integridad perdida, sí que será preciso aprender a mirar de otra manera para embarcarnos en nuevos viajes y poder volver a mirar el mundo desde el fondo de nuestra memoria y con los ojos de hoy. Lección de cine y lección de Historia. ▲

The End

CINES

VERDI

Síguenos en   
www.cines-verdi.com

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

3,90€ o 2,90€
SI ERES AMIGO DEL VERDI

JUEVES DE IMPRESCINDIBLES

JUEVES 9 DE JULIO, 20:30 H

LOS INÚTILES*

DE FEDERICO FELLINI, 1953

JUEVES 16 DE JULIO, 20:30 H

LUDWIG (LUIS II DE BAVIERA)*

DE LUCHINO VISCONTI, 1972

JUEVES 23 DE JULIO, 20:30 H

EL GENDARME DE SAINT-TROPEZ*

DE JEAN GIRAULT, 1964

JUEVES 30 DE JULIO, 20:30 H

EL GENDARME SE CASA*

DE JEAN GIRAULT, 1968

JUEVES 6 DE AGOSTO, 20:30 H

HIROSHIMA, MON AMOUR*

DE ALAIN RESNAIS, 1959

JUEVES 13 DE AGOSTO, 20:30 H

FEDORA*

DE BILLY WILDER, 1978

JUEVES 20 DE AGOSTO 20:30 H

FUERZA BRUTA*

DE JULES DASSIN, 1947

JUEVES 27 DE AGOSTO, 20:30 H

FORTUNATA

DE ANGELINO FONS, 1969



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

CINES VERDI MADRID
BRAVO MURILLO 28

CINES VERDI BARCELONA
VERDI 32


EUROPA CINEMAS
CREATIVE EUROPE - MEDIA SUB-PROGRAMME

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

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