caimáncuadernosdecine

NOVIEMBRE 2012 SUPLEMENTO www.caimanediciones.es

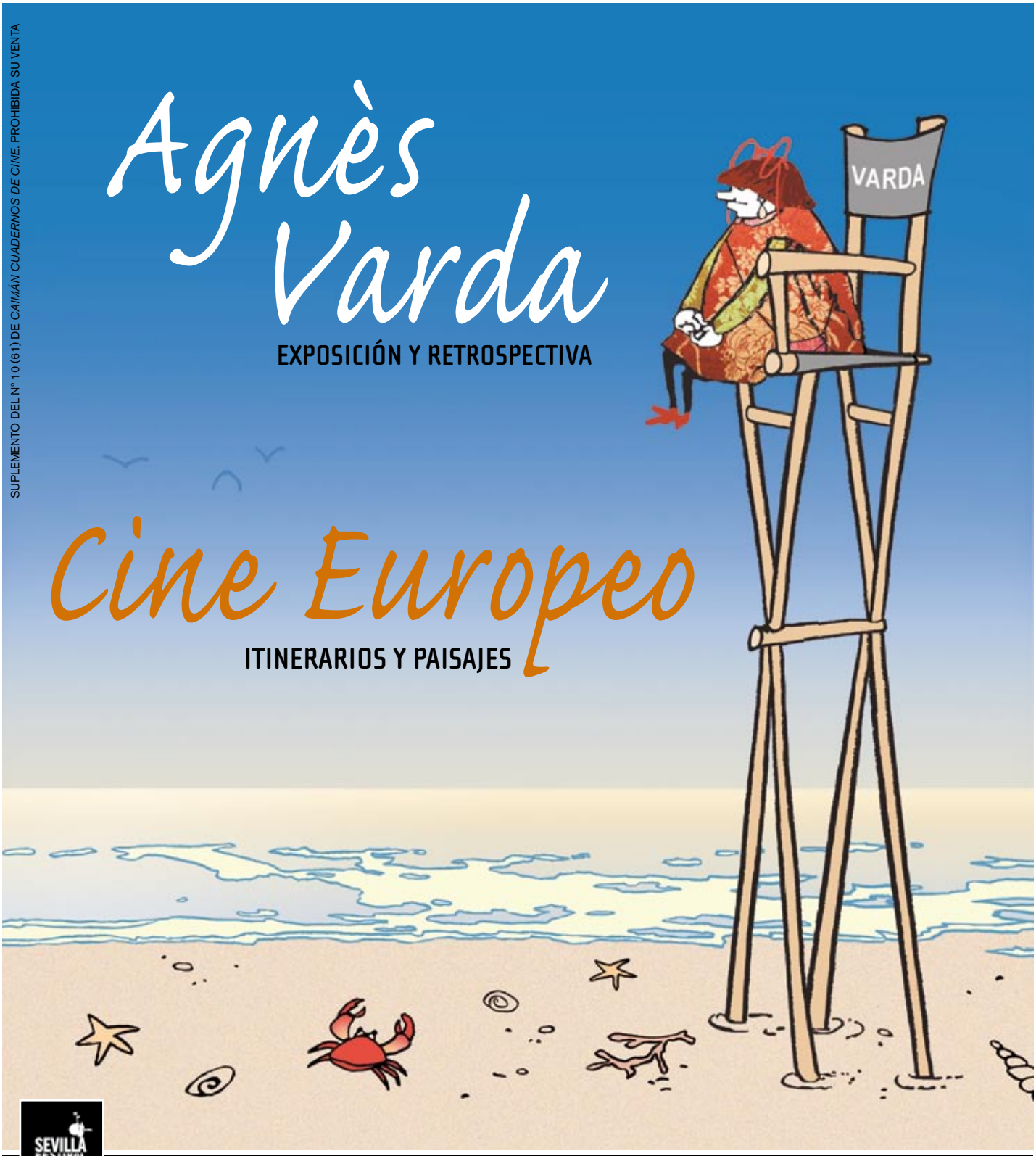
SUPLEMENTO DEL Nº 10 (61) DE *CAIMÁN CUADERNOS DE CINE*. PROHIBIDA SU VENTA

Agnès Varda

EXPOSICIÓN Y RETROSPECTIVA

Cine Europeo

ITINERARIOS Y PAISAJES



SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

IX FESTIVAL DE CINE EUROPEO / 2 -10 NOVIEMBRE 2012 / SEVILLA

PATROCINADOR del FESTIVAL de CINE EUROPEO

madrid

C/Miguel Fleta, 5 28037 - Madrid
Tel.: +34 91 725 36 07 Fax: +34 91 724 10 86

barcelona

C/Rafael Barradas, 9-13 Pol. Ind. Gran Via Sur
08908 L' Hospitalet de Llobregat - Barcelona
Tel.: +34 93 261 85 05 Fax: +34 93 335 90 14

alicante

Estudios Ciudad de la Luz
Jean Claude Combaldieu, s/n 03008 Alicante
Tel.: +34 965 90 81 86 Fax: +34 965 90 81 85

SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

CICLO AGNÈS VARDA, CON LA COLABORACIÓN DE:

5. Editorial
Miradas sin fronteras
Carlos F. Heredero

Agnès Varda

6. Trazos de una autoría
Inma Merino

9. Firma invitada
Las dos orillas de Agnès Varda
Juan Antonio Álvarez Reyes

10. Instalaciones Varda. Un sistema intuitivo
Jean-Michel Frodon

12. Resonancias
Espigadores de ayer y de hoy
Carlos F. Heredero

14. Carta abierta a Agnès Varda
Marta Selva Masoliver

Cine europeo

16. La reinvención del cine europeo
Àngel Quintana

20. Nuevas cartografías continentales
Eulàlia Iglesias

22. El lugar de la cámara
Elena Oroz

Portada: Imagen extraída del afiche de *Les Plages d'Agnès*, de Agnès Varda

caimancuadernosdecine

Director
Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña:
Àngel Quintana

Consejo de redacción: Asier Aranzubia Cob, Fran Benavente, Roberto Cueto, José Antonio Hurtado, Eulàlia Iglesias, José Manuel López, Carlos Losilla, José Enrique Monterde, Gonzalo de Pedro, Jaime Pena, Carlos Reviriego, Antonio Santamarina

Redacción: Jara Yáñez

Secretaria de redacción:
Carmen Córdoba

Consejo Editorial:
Jordi Balló, Jean-Michel Frodon, Leonardo García Tsao, Román Gubern, Adrian Martin, David Oubiña, Manuel Pérez Estremera, José María Prado, Jonathan Rosenbaum, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui

Dirección de arte y maquetación:
Itala Spinetti

Documentación y Producción:
Pedro Medina

Internet y redes sociales:
Alicia Albaladejo

Colaboran en este número
Textos: Juan Antonio Álvarez Reyes, Jean-Michel Frodon, Inma Merino, Marta Selva Masoliver, Elena Oroz

Coordinación de textos: Juanma Ruiz

Traducción: Natalia Ruiz

REDACCIÓN
C/ Soria, nº 9, 4º / 28005 Madrid (España)
Tel.: (+34) 914685835 / Fax: 913106232
E-mail: caiman.cdc@caimanediciones.es

Director General
Manuel Suárez

Caimán Ediciones, S.L.
C/ Almagro, 22 6º
28010 Madrid
Tel.: 91 310 62 30
Fax: 91 310 62 32
E-mail: caiman.cdc@caimanediciones.es
WEB: **www.caimanediciones.es**

PUBLICIDAD
medina.cdc@caimanediciones.es
Tel.: 91 468 58 35
Fax: 91 310 62 32

SUSCRIPCIONES
suscripciones@caimanediciones.es
Tel.: 91 468 58 35
Fax: 91 310 62 32

DISTRIBUCIÓN: Cronodis
IMPRESIÓN: Rotoprint. Tel. 91 675 07 24

Depósito Legal: M-48464-2011
ISSN: 2253-7317

Las opiniones expresadas por los colaboradores de la revista no son compartidas necesariamente por *Caimán Cuadernos de Cine.*

REGALO ESPECIAL PARA NUEVAS SUSCRIPCIONES*

Llévese **GRATIS** una de estas películas de dos **GRANDES DIRECTORES**

Caimán Cuadernos de Cine ofrece a los lectores que se suscriban por un año la oportunidad de disfrutar de una de estas dos grandes películas: *El tiempo que queda,* de François Ozon, ganador del último Festival de San Sebastián con la película que abre nuestro Cuaderno Crítico de este mes; o *The Road,* adaptación de la novela de Cormac McCarthy a cargo de John Hillcoat, autor de *Sin ley.*

A
EL TIEMPO QUE QUEDA
FRANÇOIS OZON

B
THE ROAD (LA CARRETERA)
JOHN HILLCOAT

*Oferta válida solo para España hasta el 29/11/2012, para nuevos suscriptores y con el límite de las existencias de DVDs disponibles.

SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS DE CAIMÁN CUADERNOS DE CINE

40€

caimancuadernosdecine

ENVÍE ESTE BOLETÍN O SUSCRÍBASE DESDE NUESTRA WEB

DESEO SUSCRIBIRME A CAIMÁN CUADERNOS DE CINE

al precio de 40 € por el período de un año (11 números). A su término, no tendré que hacer nada para continuar la suscripción en las condiciones vigentes*.

Nombre:

Dirección:

Población:

Código Postal: Provincia: País:

E-mail: Teléfono:

Primer número a recibir (mes/año):

DVD de regalo: A ☐ B ☐

Forma de pago

☐ Domiciliación bancaria:

☐ Tarjeta: Cad. CVC

Fecha: Firma:

(*) Condiciones normales de suscripción: 11 números al precio de 10.
Precio actual del ejemplar en punto de ventas, en España: 4 €
Resto del mundo: consultar.

Sus datos serán tratados conforme a la Ley de Protección de datos (LPD), garantizándole, por tanto, los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición de los mismos

Envíe este boletín a:
Caiman Ediciones S.L.
C/ Soria, 9. 4º piso. 28005 Madrid (España)
Tel.: 91 468 58 35

O suscríbase en nuestra web:
www.caimanediciones.es

Miradas sin fronteras

CARLOS F. HEREDERO

Ahora que vivimos en España un peligroso rebrote de identidades excluyentes (como si los ciudadanos fueran el resultado de una única –e imaginaria– identidad atávica), nada mejor que sumergirse en un espacio cinematográfico como el que ofrece, este año, el Festival de Cine Europeo de Sevilla, gozosa celebración de la mutua contaminación cultural, del mestizaje fertilizador entre influencias de ida y vuelta que constituye, a la postre, la verdadera naturaleza de un espacio común (Europa) que, simultáneamente, se deja atravesar también por otro cúmulo de influencias exteriores a ella.

Las heterogéneas líneas que dibuja la programación, tan dispares entre sí, tienen la virtud de presentarse como tales, sin pretensión alguna de ofrecer una lectura única de lo que está sucediendo aquí y ahora en el paisaje fílmico europeo (entre otras cosas, porque no existe ninguna tendencia hegemónica en su seno). Pluralidad de vías y de opciones creativas cuyo conocimiento puede contribuir a diluir toda obsesión fetichista por la identidad o, al menos, a impulsar su aceptación en lo que ésta tiene de precario, inestable, universalizable, dinámico, inasible, historicista y no etiquetable.

Contra toda tentación de encerrarnos en ningún tipo de microcosmos endogámico, contra la engañosa autocomplacencia de creer que la identidad es un dato inmutable y rígido (cuando en realidad es siempre mestiza y vive en incesante transformación), ahí están muchas de las películas programadas para ofrecernos un amplio calidoscopio de perspectivas. Si Claudio Magris nos enseña que *"se aprende a amar a Irlanda en Joyce, que la abandonó y la criticó ferozmente, mucho más que en todas esas novelas irlandesas de muchachas pelirrojas y de prados verdes"*, así también podemos decir nosotros que se aprende a amar a Europa, con todo lo que tiene de abierta y plural, en películas como las del portugués Miguel Gomes (que habla del África colonial en *Tabú*), el austriaco Ulrich Seidl (que retrata las nuevas formas de explotación colonial del continente negro en *Paradise: Faith*), el español Elías León Siminiani (que viaja a la India en *Mapa*), la sueca Gabriela Picher (que nos habla de emigrantes que llegaron desde Macedonia en *Eat Sleep Die*), el belga Joachim Lafosse (cuya protagonista viaja a Marruecos para encontrar una efímera felicidad en *À perdre la raison*), el rumano Paul Negoescu (cuyos personajes buscan en Tailandia el remedio para consolidar su relación, dentro de *A Month in Thailand*), los portugueses João Pedro Rodrigues y João Rui Guerra da Mata (creadores de una sugerente evocación del pasado colonial en *A Ultima Vez Que Vi Macau*) o la imprescindible Agnès Varda, que rechaza cualquier lectura feminista y unidireccional de su cine precisamente porque considera que su mirada no es solo la de una mujer, sino –sobre todo– la de una cineasta cuya curiosidad no admite etiquetas, pues lo mismo filma las luchas por los derechos civiles en Estados Unidos (*Black Panthers*) que el deambular urbano de los indigentes por la trastienda menos confortable de las calles más cosmopolitas del viejo continente (*Los espigadores y la espigadora*), por poner solo algunos ejemplos del cine que se podrá ver y disfrutar en Sevilla.

Identidad múltiple, cruzada y contrapuesta, en definitiva; espacio privilegiado para el despliegue de un cine cuya mirada no tiene fronteras, o que se instala, precisamente, en la propia porosidad y fragmentación de esos límites, en su disolución y deslizamiento, en el tiempo que transcurre mientras se desdibujan y se atraviesan. Porque no solo se trata, además, de fronteras geográficas, nacionales o políticas, sino también dramáticas, estéticas, lingüísticas y narrativas. Y es que el cine nunca se ha llevado bien con las fronteras. ▲

***Mapa*, de Elías León Siminiani**

Reencuentro en Sevilla con Agnès Varda: una amplia retrospectiva de su obra y una valiosa exposición con importantes instalaciones suyas nos devuelven la mirada y la personalidad, siempre vivas, de una indispensable cineasta europea.

Agnès Varda
Trazos de una autoría

INMA MERINO

El nacimiento de una mirada propia: *L'Opéra-Mouffe* (1958)

Pensando en Abbas Kiarostami, Alain Bergala ha escrito que un autor cinematográfico puede ser un cineasta que, más que imponer sus imágenes obsesivas a su obra, acaba por encontrar sus imágenes obsesionantes en el mundo, incluso sin haberlas buscado, como si recibiese un regalo de lo real. Esta definición de autoría le va como anillo al dedo a Agnès Varda. Hace sesenta años fotografió una patata con forma de corazón que había dejado pudrir y germinar. Mucho tiempo después, mientras filmaba personas que recogían patatas abandonadas en un campo, Varda encontró a alguien que le mostró patatas con forma de corazón. Allí mismo realizó el ejercicio de filmar una mano sosteniendo una patata con una pequeña cámara sujetada con la otra mano. Recogió más patatas con la misma forma, las llevó a su casa para registrar los efectos del paso del tiempo en ellas e integró las imágenes en *Los espigadores y la espigadora* (2000), ese documental que, haciéndose más actual cada día que pasa al mostrar hombres y mujeres que recogen lo que otros desechan o abandonan, revalorizó a la cineasta y hasta hizo que fuera descubierta por muchos.

Pero no solo es un asunto de patatas. Más de cuarenta años antes de *Los espigadores y la espigadora*, en el corto *L'Opéra-Mouffe* (1958), Agnès Varda ya manifestó su sensibilidad social retratando a personas en estado de fragilidad y carencia (indigentes, alcohólicos, viejos desahuciados) que para sobrevivir quizás buscaban restos en el mercado o en las basuras. Además, esta película sin diálogos, un homenaje al cine silente y particularmente a sus vanguardias, contiene unos cuartetos cantados (con música de Georges Delerue) que acaban con un posible título alternativo a *Los espigadores y la espigadora*: "*Entre la pourriture et la vie*" (Entre la podredumbre y la vida). Pasados más de veinte años, empezando la década de los ochenta, Varda vivía en Los Ángeles, donde ya había habitado a finales de los sesenta: siempre sensible a los aires del tiempo histórico, entonces realizó en San Francisco un corto documental sobre la lucha de los *Black Panthers* (1968) y una ficción excéntrica en Hollywood, *Lions Love* (1969), que define como su película *hippie,* teniendo como interpretes de sí mismos a Viva, la musa de Andy Warhol, y a los creadores del musical *Hair*. En su segunda estancia en Los Ángeles filmó para el documental *Mur murs* (1980) las pinturas murales extendidas en las paredes de la ciudad, y también la intimista *Documenteur* (1980-1981), un título muy significativo para una ficción ambigua que, mediante el personaje de una mujer recién separada, interpretada por la montadora Sabine Mamou, quizás documente el estado de extrañeza y melancolía de la propia cineasta en ese período. El caso es que, a propósito de ambos filmes, la cineasta escribió unas notas que, parcialmente

reproducidas en su fantástico libro *Varda por Agnès* (1994), contienen este revelador fragmento que apunta los temas (y las imágenes) desarrollados en *Los espigadores y la espigadora*: "*El problema de los residuos del consumo es complejo: basuras, desechos, objetos tirados, usados o no, descartes de fabricación. Pero hemos encontrado muebles encantadores en las calles. Reutilizo un canapé, esto retarda su muerte. Filmo murales efímeros, así lo serán un poco menos*". Ciertamente, Varda recogió un canapé en la calle y lo puso en escena en *Documenteur*. En esta misma película una mujer, filmada azarosamente mientras la cineasta vagaba por Los Ángeles con la operadora Nurith Aviv recogiendo imágenes, hurga en la arena de la playa de Venice como si buscara algo.

Cuando Agnès Varda volvió a Francia rodó *Sin techo ni ley* (1984), una película memorable y sumamente inquietante sobre una joven vagabunda llamada Mona que podría formar parte del documental sobre el espigueo contemporáneo. Se trata de una ficción injertada con procedimientos del documental, desarrollándose como una investigación sobre la vagabunda, que aparece muerta al principio del film, recogiendo el testimonio de personajes que, en parte, se construyen a partir de las circunstancias reales de sus intérpretes. Cada personaje da su visión de Mona aportando una pieza a lo que Varda ha definido como un puzle que no puede completarse, ya que el 'otro' siempre se escapa y no se acaba de comprender nunca: esa vagabunda representa la 'otredad', un enigma que incluso lo es para la creadora del personaje. Afirmando que no lo sabe todo de Mona, ni tampoco de cualquier otro personaje o de una persona a la que haya filmado, Varda se presenta como una autora sin certezas.

Por otra parte, el concepto del puzle da cuenta de la estructura narrativa fragmentaria de *Sin techo ni ley*. Esta estructura no es ajena a otras películas de la cineasta. En *Jane B. par Agnès V.* (1986-1987), el retrato imaginario de Jane Birkin se trocea en una multiplicidad de situaciones en las cuales la actriz encarna diversos personajes/disfraces que, más que revelarla, parecen esconderla al mismo tiempo que autorretratan a la cineasta expresando su imaginario. También da la impresión de que *Los espigadores y la espigadora* está construida con pe-

***Sin techo ni ley* (1984)**

***Les Plages d'Agnès* (2008)**

queños fragmentos equivalentes a las piezas de un puzle extendidas en la temporalidad de la película. Es el mismo caso del film autobiográfico *Les Plages d'Agnès* (2008), en el que la memoria de la propia vida, siempre relacionada con el tiempo histórico, no se sigue de manera lineal, sino que se construye a trozos en la discontinuidad, mientras Varda utiliza, además, fragmentos de sus películas. Este film es, al mismo tiempo, un compendio de los recursos habituales de la cineasta: el *collage*, el espigueo, el reciclaje y hasta el bricolaje, el cuadro que se abre dentro del encuadre ensanchando el significado, la voz narrativa que se hace confidencial, los paréntesis y las digresiones.

En relación con *Sin techo sin ley* ha quedado apuntada una dualidad entre realidad y representación que, pudiéndose establecer también entre naturalidad y artificio, o entre verdad y mentira, se extiende a prácticamente toda la filmografía de una cineasta que, alternando la ficción y el documental, de hecho pone en cuestión tal distinción desbordando limites y convenciones e inventando sus propias reglas cinematográficas. Ya lo hizo en *La Pointe-courte*, con el que en 1954, años antes de la eclosión de la *Nouvelle Vague* y anticipándose a ella, se aventuró a hacer cine sin tener ninguna experiencia, ni siquiera un bagaje cinéfilo: siempre ha sido una mujer libre e intrépida. Rodada en un barrio de pescadores de Sete, la película documenta esa realidad y contiene, a la vez, una dramatización distanciada de una pareja en crisis: lo real y lo ficticio se alternan mientras las imágenes revelan la influencia en Varda de la fotografía, que ejerció profesionalmente, y también de la pintura.

Primeros pasos de un sujeto que mira, una mujer en la pantalla y una cineasta tras la cámara: *Cléo, de 5 a 7* (1961)

En un artículo de 1982 publicado en el diario *Liberation* y escrito a propósito de *Mur murs* y *Documenteur*, Serge Daney advertía ya que la mezcla de documental y ficción es consustancial al cine desde sus orígenes. Pero en ese texto Daney hace una distinción muy sugerente entre documental y documento: un documental siempre lo es sobre una cosa; un documento informa sobre el estado de la materia filmada y, a la vez, sobre el estado del cuerpo que filma. Lo uno con lo otro. Varda está entre los que tienden a aportar 'documentos'. *Los espigadores y la espigadora* informa sobre el estado de las materias filmadas y, a la vez, sobre el cuerpo en la vejez de quién los filma: lo uno tiene relación con lo otro. Pero ya en *L'Opéra-Mouffe*, allí en tensión y hasta en contradicción, estaba la realidad desesperada de los cuerpos destrozados que la habitan y el imaginario –entre la esperanza y la angustia– de la mujer que los filmó mientras su cuerpo vivía la experiencia del embarazo.

Agnès Varda considera *L'Opéra-Mouffe* como la muestra inicial del documentalismo subjetivo que siempre ha practicado. En ella no hay los comentarios escritos y dichos por la propia cineasta que, dejando un trazo carnal con su voz, caracterizan sus documentales, aunque aparecen también en algunas de sus ficciones, pero ya está la subjetividad que ha ido desplegando a lo largo del tiempo. Una subjetividad que pretende testimoniar lo real, pero que deja fluir la imaginación y pone en escena sus *rêveries* sin ensimismarse, manteniéndose atenta y receptiva a los otros. Una subjetividad solidaria, pero nunca paternalista, con los marginados. Una subjetividad que se manifiesta explícitamente con un propósito de honestidad capaz de hacer ver que muestra las cosas y los seres desde un lugar, que es un cuerpo, una mirada, una experiencia vivida. Una subjetividad de quien se autorretrata a través de los otros y de quien habla de los otros autorretratándose. Una subjetividad que, más que mostrar y, en cualquier caso, sin querer demostrar, da a ver y quizás hace ver de otra manera. Una subjetividad sensible a lo extraordinario de la cotidianidad y capaz, por ello, de revelar su poética. Una subjetividad que se plantea otras maneras de representar el cuerpo de la mujer. Una subjetividad que se afirmó a través de la protagonista de *Cléo de 5 a 7* (1961) en el momento en que Cléo, tras ser objeto de las miradas de otros, empieza a caminar por París como un sujeto que mira: la actitud de Cléo representa la de una mujer cineasta con mirada propia. ▲

Firma invitada

Las dos orillas de Agnès Varda

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

Con frecuencia, Agnès Varda ha buscado a lo largo de su trayectoria cuestionar el cine como medio, especialmente ciertos convencionalismos que utiliza a la hora de construir historias y que intenta que el espectador acepte como necesarios. Por eso el lenguaje fílmico como tal y los trucos que emplea son a veces explicitados. La estructuración cinemática se cuela, como quien no quiere la cosa, en medio de muchas de sus obras. Los pequeños cortocircuitos entre realidad y ficción que aparecen aquí y allá en sus diversos trabajos vienen en muchas ocasiones de la mano de la introducción de lo biográfico y de un fino sentido del humor, y también de entender el cine como una concatenación de imágenes, algo que según Raymond Bellour se debe a que Agnès Varda nunca ha dejado de ser fotógrafa.

Por ejemplo, a principios de los años sesenta, realiza *Salut les cubains*, un film que bien puede entenderse como puente que une dos orillas y que, como tal, puede ser transitado en ambos sentidos: literalmente una secuencia de 1.800 fotografías que construyen una dinámica historia en la que viaje, política y vida se unen, pero también, en el sentido inverso, como una deconstrucción o ralentización de la imagen en movimiento. O, por ser más exactos aún, lo que explica las dos orillas de Agnès Varda, una filmación de fotografías. Este girar en torno a lo fotográfico y lo fílmico bien puede ser rastreado en trabajos más instalativos, como por ejemplo en *La Terrase du Corbusier*. Pero también en algo que es a la vez decisivo y problematizado: lo documental fotográfico y lo documental fílmico. Las dos orillas de Agnès Varda bien pudieran ser el *cinéma-verité* y la *Nouvelle Vague*. Los años sesenta, en cualquier caso, con el foco puesto en la oposición entre lo teatralizado y lo no-teatralizado, si siguiéramos los escritos de William Rothman.

De la fotografía al cine y, más tarde, de éste a las instalaciones visuales: así transita un recorrido vital que va de una orilla a otra. Las dos orillas de Agnès Varda no solo son, biográficamente, las del Mediterráneo y las del Atlántico, las de Sète y Noirmoutier, por ejemplo. Son también las de dos mundos que actúan paralelamente, como ha sugerido Antonio Weinrichter, casi sin llegar a tocarse, hasta que recientemente han confluido en un espacio híbrido que parte del cine expandido y llega al cine de exposición. Los convencionalismos de la sala de cine y de la sala de exposición son también las dos orillas de Agnès Varda. En ambas están las huellas de la artista, sus pisadas como registro del transitar por esas playas. Por eso también su exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo las tiene como puntos de referencia inclusiva: instalaciones visuales, pero también películas; obras recientes las primeras, pero también trabajos de los años sesenta y setenta las segundas.

> De la fotografía al cine, y de éste a las instalaciones visuales, la obra de Agnès Varda se abre en los años 2000 al ámbito museístico

Chrissie Iles ha reflexionado, precisamente, sobre cómo en esos años se produce un desplazamiento de la imagen fija a la imagen en movimiento dentro de la producción artística, al mismo tiempo que se cuestiona la sala de cine como espacio rígido donde el espectador tiene una única posición. Se produce, por tanto, un cambio radical en su mirada, que ya no puede ser únicamente frontal, como en el teatro a la italiana, sino que requiere del espacio circundante, de la movilidad, de los diferentes puntos de vista. Y esto lo retoma Agnès Varda cuando en los años 2000 inicia lo que se podría denominar como su producción museística, partiendo de dispositivos artísticos arcaicos que, con una nueva mirada y la inclusión de la imagen en movimiento, son renovados. El retablo, tan identificado con la tradición pictórica y tan importante en el desarrollo artístico de una ciudad como Sevilla, es ese dispositivo arcaico que permite algo completamente contemporáneo: la deconstrucción del relato y del tiempo fílmico. Lo poliédrico, y a la vez íntimo, que obras como *Les Veuves de Noirmoutier* bien saben conjugar. ▲

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES (Badajoz, 1966) es el director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Ha sido comisario de la Sala Montcada de la Fundación 'La Caixa' (Barcelona) y ha dirigido el espacio de arte contemporáneo Centro Párraga (Murcia) entre 2002 y 2004. Como crítico de arte, es colaborador habitual del suplemento cultural del diario *ABC* y de la revista *Artecontexto*, y ha sido comisario de numerosas exposiciones.

La exposición 'Dos orillas', ofrecida por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (del 30 de octubre hasta el 31 de marzo, 2013), en colaboración con el Festival de Cine Europeo de Sevilla, nos acerca a las instalaciones museísticas de Agnès Varda.

© AGNÈS VARDA

***Autoportrait. In Venice, in Front of a Painting of Bellini* (1962)**

INSTALACIONES VARDA: DOS ORILLAS

Un sistema intuitivo

JEAN-MICHEL FRODON

© 2009 AGNÈS VARDA

Se podría intentar explicar la inclinación y la soltura que tiene Agnès Varda con las instalaciones por el hecho de que, a diferencia de sus colegas y amigos de la *Nouvelle Vague*, no debutó con el cine ni con la literatura, sino con la fotografía y el teatro. Tendría por ello, desde el principio, otras maneras de mostrar y una capacidad para inscribir sus películas en diferentes dispositivos (de manera ejemplar, el montaje alterno de la historia de amor y la crónica lugareña de *La Pointe-Courte*, el 'tiempo real' de *Cleo, de cinco a siete*...). Esto no sería falso, pero realmente tampoco explicaría nada.

Sin contar los tres vídeos, de las cuatro instalaciones expuestas en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (*La Terrasse de Le Corbusier* y *Les Gens de la terrasse* serían dos partes de una sola obra) llama la atención la coherencia de los gestos de creación en cada 'dominio' (cine, fotografía, instalación) y, al mismo tiempo, la libertad con que pasa de uno a otro. *La Terrasse*... lo pone de manifiesto muy explícitamente, y su principio fundador se encuentra en todos los trabajos de Varda. Principio de buena administradora y de gran artista: con algo muy simple se puede hacer algo muy complejo.

Simple y rica en sentido era la foto *La Terrasse du Corbusier* tomada en 1956, como tal foto. Simple, y ya con una rica complejidad en la apropiación del espacio de sus protagonistas, de su posible puesta en escena por un coreógrafo, de su relación con la luz, con la arquitectura, con el mar, con las relaciones imaginables entre ellos. Muy simple la anécdota que reúne a los protagonistas convertidos en personajes en *Les Gens de la terrasse*, el vídeo rodado en el mismo lugar cincuenta años después. E infinitamente complejas las asonancias y disonancias entre foto y vídeo, presente de 1956 y presente de 2007, blanco y negro y color, documental y ficción, cuerpo e historia... Supone también –en un gesto que de manera diferente encontramos en las películas *Cinévardaphoto* y *Les Plages d'Agnès*, y en el programa de televisión *Agnès de ci de là Varda*– saltar de su pasado a su presente, inventar en su relación con la herramienta de sus inicios (la maquina de fotos) y la que le ha consagrado (la cámara), una especie de dúo, de relación concertante de la que se escuchan después las armonías.

En 2003, dando el paso hacia la actividad plástica, Agnès Varda se disfrazó de patata para acompañar *Patatutopia* en la Bienal de Venecia. Se ponía a sí misma en juego, con humor y una gran ambición como revestida de modestia, para encontrar otras maneras de acompañar la labor del tiempo (que hace madurar y pudrir las patatas) y la invención de formas: una honorable definición del oficio de cineasta. A veces basta con muy poco, y es el ensamblaje infantil de *Bord de mer*, *collage* radical de lo que viene ocupando a los teóricos del arte desde hace medio siglo por lo menos: la circulación entre los medios. Una capa de realidad, una capa de vídeo, una capa de fotografía, receta básica de mamá Agnès, salvo que... salvo que es impactante;

Arriba: *Bord de mer* (2009). Aquí abajo: *Les Veuves de Noirmoutier* (2005)

© 2005 AGNÈS VARDA

salvo que hay un fantasma ahí dentro. Salvo que se mueve por todas partes y no solo en el bucle del vídeo. Y que el movimiento mismo de las imágenes animadas es diferente, bajo la influencia de lo que vibra en la foto, de lo que palpita bajo la arena. Tan imparable y misterioso como la atracción lunar sobre el movimiento de las mareas.

Concebida para la galería Martine Aboucaya, segunda etapa de la entrada de Agnès Varda en el mundo de lo que llamamos 'arte contemporáneo' (como si ella no hubiera estado siempre ahí), la instalación *Les Veuves de Noirmoutier* fue uno de los florones de la gran exposición de 2006 en la Fundación Cartier, que consagró su lugar en este dominio. En este caso, el juego entre simplicidad y complejidad se distribuye de otra manera, bajo el signo del marcado gusto de la autora de *Los espigadores y la espigadora* por el batiburrillo: sillas, cascos, grandes y pequeñas pantallas. Y también circulación entre los espectadores, riesgo buscado de tráfico y de apuros para encontrar su asiento, colocarse los cascos. Premisas de un reparto ciudadano del público, que tiene que desplegarse entre la diversidad de aquello a lo que accede por los oídos y la permanencia de aquello a lo que accede por los ojos. Para los ojos, una gran pantalla con una película en la que aparecen, en un ritual ligero, las catorce habitantes de la isla de Noirmoutier que han perdido a su marido. En cada pantalla pequeña habla una de ellas. Las pantallas pueden verlas todos los visitantes al mismo tiempo. Como material para el oído, una única mujer cuenta a un solo visitante algo de su vida con la ausencia del que ha muerto. Una de las catorce mujeres, en igualdad con las otras trece, es Agnès Varda en duelo por Jacques Demy. Varda, aunque no sea habitante de Noirmoutier, posee aquí una casa a la que vuelve cada año tras haber rodado allí *Las criaturas* en 1965.

En principio no sabemos qué hacemos ante ese extraño montaje de sillas de cocina o de colegio, de cables y de pantallas. Permanecemos en la penumbra. No hay sillas libres, a menudo hay que esperar, sin oír nada se miran esos rostros que hablan en las televisiones, en el centro, sobre la pantalla de cine ese extraño *ballet* mudo sobre la playa, con mujeres que ya no son jóvenes, en torno a una mesa: un ceremonial algo doméstico, algo pagano. Son las mismas mujeres que salen en las pequeñas pantallas, se las reconoce aún sin comprender qué es lo que las une.

Hay que pegarse un poco a otro espectador para hacerse con la silla y los cascos cuando él se va, breve connivencia de una mirada o de un gesto. Es una cita no se sabe con quién. Hay catorce sillas, cada una permite escuchar a una de las mujeres, no sabemos cuál, la buscamos mientras ya la escuchamos. Cada una es diferente, habla de manera distinta de una experiencia diferente, y sin embargo común. Los rostros aislados, las voces, los cuerpos de las mujeres unidas, los cuerpos de los espectadores, lo que separa y lo que reúne, esta asamblea real construida por otra que tuvo lugar allí, en la isla, ese trabajo mudo de lo común, de compartir –mediante la emoción– el juego insondable de la palabra (las viudas) y del silencio (los visitantes). Y también un poco de cine y de televisión.

En Sevilla (como a principios de este año en Pekín), todo esto se verá aún más desdoblado por la necesidad de traducir. Los espectadores españoles escucharán en castellano lo que esas voces, que solo se oirán de fondo, intentaron expresar sobre su vida, su sufrimiento, su soledad, su intimidad, sus ganas de continuar o no viviendo, reviviendo, las mujeres de la isla atlántica. Para otros, esta interferencia sería una pérdida; en el caso de Varda, con su sistema intuitivo y justo, que tiene que ver con el amor y la democracia, sucede al contrario, es como un pequeño giro suplementario, un eco más de todo lo que su dispositivo pone en juego. ▲

Traducción: Natalia Ruiz

OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

1. LES VEUVES DE NOIRMOUTIER, 2005
Instalación, una película de 9'30" y catorce vídeos de 3'30", 14 sillas y cascos de audio, 4,5 x 7,5m

2. BORD DE MER, 2009
Fotografía proyectada, vídeo 1', *loop*, arena, 360 x 480 cm

3. LA TERRASSE DU CORBUSIER, 1956
Impresión de negativo analógico, 112,5 cm x 150 cm

4. LES GENS DE LA TERRASSE, 2007
Vídeo ficción mini HD, 2'33", *loop*

5. AUTOPORTRAITS / 3 SELF-PORTRAITS OF AGNÈS VARDA
Mosaico hecho a mano de autorretrato, 1949. 50 x 68 cm. / En Venecia, ante una pintura de Bellini, 1962. 50 x 50 cm. / Autorretrato roto, 2009. 50 x 50 cm.

6. SALUT LES CUBAINS, 1962/63
Video, 28'

7. BLACK PANTHERS, 1968
Video, 27'

8. RÉPONSE DE FEMMES, 1975
Video, 8'

A la izqda., *La Terrasse du Corbusier* (1956). Abajo: *Les Gens de la terrasse* (2007)

Les Glaneuses (Jean-François Millet, 1857). Musée D' Orsay (París)

CARLOS F. HEREDERO

Espigadores de ayer y de hoy

1857. Mediados del siglo XIX. Un pintor francés del universo rural, hijo de una familia campesina y religiosa, pinta en los campos de Barbizon un lienzo que retrata a tres mujeres en el ejercicio del espigueo: una tarea que alude, por aquellas fechas, al derecho secular de las mujeres pobres, de las viudas y de los niños a llevarse el grano abandonado en la trilla después de la cosecha. Son tres mujeres humildes, espigadoras (*glaneuses*) que doblan la espalda para agacharse sobre los campos en los que rastrean las sobras del trigo recogido por los jornaleros para los dueños de la tierra.

***Les Glaneurs et la glaneuse*: 'espigadores' contemporáneos en busca de comida. Abajo, a la dcha., Agnès Varda se filma a sí misma como una espigadora más**

2000. Albores del siglo XXI. Una cineasta belga, hija de emigrantes griegos pero formada (al igual que el pintor) en una escuela artística de París, filma cómo mujeres y hombres buscan, en los alrededores de los mercados y en las esquinas callejeras, la comida o los útiles sobrantes tras el festín del consumo. Son personas humildes, indigentes (los nuevos *glaneurs*) que doblan la espalda para espigar entre las basuras de la urbe lo que no quiere nadie, lo que ha sido abandonado por los detentadores del dinero, por los dueños de las propiedades.

En el cuadro de Jean-François Millet (*Les Glaneuses*), las figuras de las espigadoras –retratadas con una nobleza pictórica que las dota de una cierta religiosidad escultórica– aparecen en primer término, sumidas en la progresiva oscuridad del crepúsculo mientras que, al fondo de la composición, la abundancia de la cosecha –inaccesible para ellas– aparece bañada, y diríase que celebrada, por la luminosidad de los últimos rayos del sol.

En la película de Agnès Varda (*Les Glaneurs et la glaneuse*), sus espigadores no tienen otro fondo sobre el que recortar su laica humanidad que los propios desechos entre los que deambulan en busca de los excedentes abandonados. La luz del sol ya no existe ni siquiera como horizonte inalcanzable. La abundancia y la riqueza están fuera de campo en las imágenes de un film cuya directora se retrata a sí misma como una *glaneuse* más, como una espigadora de imágenes desechadas por la sociedad del espectáculo, como humilde recolectora de todo lo que no queríamos ver en la próspera Europa que, a comienzos del siglo XXI, bailaba inconsciente sobre un volcán a punto de estallar. ▲

Carta abierta a *Agnès Varda*

Querida señora Varda,

Disculpe estas líneas sobre su cine por parte de alguien que ha sido invitada a hacerlo por el hecho de haber programado sus películas en la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona en más de diez ocasiones. Las disculpas vienen a cuento por el hecho de que sabemos perfectamente que no está de acuerdo con nuestra propuesta de una muestra centrada en el cine de mujeres. Sabemos que ve extraña esta segmentación de género en la propuesta de programación. Nos lo dijo de viva voz y nos insistió en el error que suponía mantenernos en esta posición. No valieron argumentos, y usted mantuvo, brillantemente, su punto de vista; no nos convencimos, pero vivimos esta discusión como una aportación valiosa respecto al debate que subyace tras la recurrente pregunta asociada a cualquier iniciativa de visibilidad expresa del quehacer artístico de las mujeres.

Desde este antagonismo parcial aprovecho la oportunidad de compartir algún fragmento de sus películas o la proyección completa de alguna de ellas con el alumnado de la Universidad Rovira i Virgili, de Tarragona. Me gustaría saber contarle lo que veo en su mirada y lo que aprendo de ellos, lo que hemos aprendido conjuntamente con sus películas. He vivido el significado que tiene para las nuevas generaciones la experiencia ética de su cine. Chicos y chicas que se acercan a su obra con una gran extrañeza primero, y luego con asombro ante la textura de su trazo cinematográfico. Me gustaría que pudiera compartir con ellos, como hago yo cada curso en el que les hablo de su trabajo, la emoción que sienten por el desafío que representa su imagen y su discurso recientes.

Puedo contarle lo que su mirada refleja cuando ellos participan de su obra y comparten finalmente su manera de mirar. Cómo sienten estar invitados a su conversación audiovisual y cinematográfica, y también a confiar en su visible autoría desacomplejada, desheroizada, pero llena de la autoridad que suministra la convincente relación que su cámara propone con lo filmado.

Se admiran del respeto y el atrevimiento que practica, y detectan en su trabajo la perspectiva intencionada de su cámara relacional y no saturnina, de la experiencia visual que proporciona su cine, en el que la marca de la autoría no se resuelve con un *cameo*, con un dejarse ver o entrever en cada film y en cada rueda de prensa y exhibir palmito y arrogancia, sino en compartir la pasión de construir puntos de vista e imágenes casi como si aquello, o quien es objeto/sujeto de este ejercicio, le diera permiso para ser mostrado.

Perciben que su cámara abraza y recoge la emoción ante el descubrimiento de lo humano y de la vida con mayúsculas, ya sea ésta una patata, su infancia y las playas de sus recuerdos, el taller de Chris Marker, la espera de una chica ante un diagnóstico fatal o la soberbia elipsis de la violación en *Sin techo ni ley* (1984).

A todo esto hay quien lo llama extrañamiento o cine de la distancia, pero en las aulas lo viven, con anterioridad al concepto y a su aprendizaje teórico, como una iniciática experiencia ética en clara desobediencia frente a la imagen pornográfica. Celebran haber descubierto una poética visual de la mano de una autora que sigue siendo capaz de generar sorpresas, miradas insólitas, curiosidad..., y que insiste en no dar nada por hecho y en volver a mirar lo que nos acontece como si fuera la primera vez, construyendo para cada ocasión un vocabulario desprovisto del tópico, del lugar común.

Por todo ello, muchas gracias, señora Varda.

Marta Selva Masoliver

MARTA SELVA MASOLIVER es profesora de Teoría y Análisis del Cine y la Televisión en la Universidad Rovira i Virgili (Tarragona), forma parte de la cooperativa Drac Màgic desde 1975 y es codirectora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona.

MAPA

una película - canción de LEÓN SIMINIANI

AVALON P.C. Y PANTALLA PARTIDA PRESENTAN MAPA · COORDINADORA DE PRODUCCIÓN MARION GUÉVEL · AYUDANTE DE MONTAJE/ASESOR TÉCNICO AGUSTÍN SERNA G-LAVÍN · GRAFISMO BEGOÑA AROSTEGUI · COLORISTA MARÍA CARRETERO · TRATAMIENTO DE IMAGEN Y EFECTOS JUANMA NOGALES · MONTAJE DE SONIDO Y MEZCLAS NACHO ROYO · PRODUCTOR ASOCIADO DANIEL SÁNCHEZ ARÉVALO · COPRODUCTORES SAMUEL MARTÍNEZ Y MARIO MADUEÑO PRODUCTORES STEFAN SCHMITZ Y MARÍA ZAMORA · GUIÓN, DIRECCIÓN, MONTAJE LEÓN SIMINIANI © 2012 AVALON P.C. PANTALLA PARTIDA

When you look into a mirror
The reflection that you see
Is a shell of what you were
It's not who you want to be

But you're gonna change
You've just about made up your mind
(You're gonna change)
You're gonna change
And when you leave it all behind

What will the past remember?
What will the future bring?
When you walk out
When you walk out

You were brought into this world
With a head full of good ideas
But the person you became
Well you just couldn't be for real

But you're gonna change
You've just about made up your mind
(You're gonna change)
You're gonna change
And when you leave it all behind

What will the past remember?
What will the future bring?
When you walk out
When you walk out

But you're gonna change
You've just about made up your mind
(You're gonna change)
You're gonna change
And when you leave it all behind

What will the past remember?
What will the future bring?
When you walk out

PREMIERE MUNDIAL FESTIVAL DE CINE DE SEVILLA 2012

Official Selection idfa 2012

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DE PLATA 2012

filmin

www.avalon.me

La renovada programación del Festival de Sevilla traza, en sus diferentes secciones, una radiografía de la producción cinematográfica europea que propicia una sugerente reflexión sobre la encrucijada en la que se mueve el cine del viejo continente y sobre las alternativas que éste ofrece a la crisis actual.

La reinvención del cine europeo

ÀNGEL QUINTANA

En *Gebo et l'ombre*, la nueva película de ese cineasta centenario llamado Manoel de Oliveira, los personajes cuentan sus ahorros y piensan en su dinero. Sentado en una mesa, Gebo (Michael Lonsdale) recita, como si estuviera rezando una plegaria, las cuentas que le permiten la supervivencia de su familia. Su mujer (Claudia Cardinale) espera impaciente la llegada del hijo pródigo con la ilusión de que algún día las cosas cambien, que la esclavitud a la que están condenados los personajes se aligere, que la recesión y las traiciones dejen de gobernar su vida. A partir de una pieza teatral de Raul Brandão, un dramaturgo portugués que articuló sus dramas en torno a la supervivencia de las gentes pobres del norte de Portugal, Oliveira traza en este film el retrato de un mundo que parece condenado a una crisis económica y moral que no contempla ninguna salida posible.

Mientras ciertos sectores de la crítica acogieron la película en Venecia como un ejercicio de teatro filmado, otros la reivindicaron como una bellísima y lúcida metáfora sobre el presente de Europa. El viejo Gebo, que debe asumir el precio de la traición llevada a cabo por su hijo, puede convertirse en

A la izqda., sobre el título, *Gebo et l'ombre*, de Manoel de Oliveira. Aquí arriba, *Sister (L'Enfant d'en haut)*, de Ursula Meier

la víctima paradigmática de un universo en el que las barbaridades económicas de algunos deben ser asumidas por el resto de una población condenada a la resignación silenciosa. El tiempo no avanza en el interior de un único decorado. Todo evoca un eterno retorno. La Europa de principios del siglo XX se reencuentra con la de principios del siglo XXI. Mientras, un cineasta centenario, que actúa como un auténtico *revenant* de las tribulaciones de un siglo extinguido, observa con tristeza el devenir de un tiempo que quizás ya no le pertenece. *Gebo et l'ombre*, la película más visceral que ha rodado Oliveira en los últimos años, funciona como un auténtico desafío para el cine europeo. Su autor nos recuerda que es preciso asumir las contradicciones del presente para intentar reinventarse y construir desde el cine posibles nuevos horizontes. ¿Puede escuchar el cine actual la ceremoniosa voz jubilatoria del viejo Gebo? ¿Puede Europa hacer caso de la advertencia del viejo maestro?

El paisaje de la crisis

Hagamos una breve síntesis del desolador panorama que define la Europa de nuestro presente. La primera pregunta que debemos formularnos tiene que ver con la propia identidad europea. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de Europa? Para los economistas, Europa es un continente con numerosos países atrapados por las subidas constantes de la prima de riesgo y por los abismos de la economía. Es el lugar en el que el mundo financiero no encuentra ni salida, ni proyección. Mientras los diferentes gobiernos no cesan de aplicar políticas de austeridad, Europa se proyecta como un escenario presionado por las dificultades de mantener la moneda única, obsesionado en controlar toda política de gasto que implique el riesgo del endeudamiento público. Europa es un espacio inestable, formado por economías potentes que no dudan en pedir rescates económicos a las más débiles. Un continente que parece fracturado entre las economías poderosas (Alemania, Francia), las que están en proceso de recesión (España, Italia) y las que están condenadas al desastre (Grecia).

Mientras la Unión busca salidas económicas, el sistema político siente el imperioso deseo de reconfigurarse. Los partidos políticos tradicionales –de la derecha y de la izquierda– se encuentran perdidos en sus propias estructuras sin saber cómo poder dar respuesta a lo que realmente está sucediendo. La encrucijada del debate ya no está entre el liberalismo conservador y la socialdemocracia. El debate surge entre los que creen aún en el peso que puede tener la política como sistema de reconfiguración democrática frente a una serie de movimientos antisistema que, desde los indignados de la Puerta del Sol hasta los votantes de Syriza en Grecia, cuestionan la eficacia de es-

À perdre la raison, de Joachim Lafosse

Boy Eating the Bird's Food, **de Ektoras Lygizos**

tas fórmulas democráticas. En el momento en que la Unión Europea busca su propia configuración como gran estructura paraestatal, diferentes movimientos nacionalistas cuestionan los viejos estados y sus centralidades, y proponen una nueva visión basada en cesiones de soberanía política o en horizontes de independencia nacional. Todas estas crisis, que van desde el orden financiero hasta los valores que configuran el juego de la política, entendida hace unos cuantos años por Hannah Arendt como un proceso de participación entre el yo y la comunidad, no hacen más que crear una nueva masa de perdedores que sobreviven, como el protagonista de *Gebo et l'ombre*, revisando las cuentas para poder llegar a final de mes o purgando las culpas de lo que han generado otros.

En 1977, en un congreso celebrado durante el Festival de Cannes, Roberto Rossellini afirmaba que el mundo vivía una fuerte crisis económica (la crisis petrolera) y se preguntaba cuál era el papel que el cine europeo podía asumir frente a ella. Hoy, cuando la crisis es más aguda que entonces, y Europa no solo vive un problema económico, sino también de civilización y de cultura, quizás es más necesario que nunca observar qué políticas puede seguir el cine para dar testimonio de su presente. ¿Qué modelos de producción pueden surgir cuando se están reduciendo las subvenciones, las televisiones están desconcertadas y nadie tiene ganas de hablar de una tutela en torno a la excepción cultural de la Unión Europea?

Las respuestas del cine

Si analizamos las películas que se presentan en la sección oficial del Festival de Sevilla podremos comprobar que se impone como gran modelo de la producción europea un cine de autor que cuestiona algunos de los modelos industriales que muchas veces son garantes del cine comercial. Entre las películas programadas no hay ninguna que pretenda buscar caminos de proyección en el mercado americano, ninguna quiere perder los rasgos de su identidad cultural en beneficio de una hibridación con el cine de Hollywood. Algunas, además, pretenden dar respuesta a ciertas cuestiones del incierto presente insistiendo en su propia idiosincrasia autoral y cultural. Representan un modelo de cine europeo que se mueve entre lo hiperlocal y la errancia internacional.

Si tomamos como ejemplo dos de las películas españolas del Festival veremos cómo la espléndida *Arraianos*, segundo largo de Eloy Enciso, está centrada en la vida en los pueblos perdidos en una curiosa tierra de nadie fronteriza situada entre Galicia y Portugal. En cambio, el debut en el largometraje de Elías León Siminiani (*Mapa*) nos propone la historia de un joven que, tras ser despedido de su trabajo, y movido por su deseo de hacer cine, viaja hasta la India. Esta tensión también se pone de manifiesto en las formas de producción que provocan curiosas coproducciones como *A Royal Affair,* de Nikolaj Arcel, en la que, para contar el romance entre la reina del país y un físico de la corte danesa del siglo XVIII, la inversión de los países nórdicos (Suecia y Dinamarca) encuentra apoyo en capital financiero de Alemania y de la República Checa.

La Europa de las desigualdades económicas y de las complejidades culturales es vista siempre a partir de algunas sutiles metáforas sobre las fronteras de clase y de cultura. *Sister (L'Enfant d'en haut)*, de Ursula Meier, nos muestra la relación entre un joven adolescente y su hermana que viven entre dos mundos: en las montañas suizas contemplan un rico *ressort* de esquí, mientras que en las llanuras donde residen ven el humo de una zona castigada por la industrialización en crisis. Los puntos de contacto son mínimos entre estos dos universos. Tampoco se pueden establecer demasiados puntos de conexión, más allá del intercambio económico y sexual, entre el mundo habitual de una mujer cincuentona que decide viajar sola a África para acostarse con algún nativo y vivir quimeras sexuales, como sucede en *Paradise: Faith* (Ulrich Seidl). La vieja Europa convierte en simples títeres a los jóvenes africanos que buscan un oscuro negocio con las clientas europeas.

Entre la fidelidad y el cambio

Una de las grandes cuestiones emergentes en el cine europeo que podrá verse en Sevilla es el tema de la tolerancia. *À perdre la raison*, del belga Joachim Lafosse, nos muestra la historia real de una mujer europea casada con un árabe que ve cómo su vida se transforma, cómo pierde su independencia personal para complacer a su marido y cuidar a sus hijos. El problema no son las elecciones de raza y cultura que hace la protagonista, sino la lucha por

***The Hunt*, de Thomas Vinterberg**

su dignidad como mujer. La cuestión de la tolerancia condiciona también la vida del protagonista de *The Hunt*, de Thomas Vinterberg, un maestro al que acusan de haber abusado de un niño. Las pruebas no son evidentes, pero la sociedad juzga sin respetar cualquier posible presunción de inocencia. La equilibrada sociedad del Norte también esconde signos de confusión.

A la vez, mientras algunas cinematografías se mantienen fieles a su tradición, otras sienten un importante deseo de reinventarse. La fidelidad se pone de manifiesto en *Reality*, de Matteo Garrone (crítica en pág. 44; *Caimán CdC*, nº 10, de este mismo mes), donde surge el tema de cómo las falsas ilusiones de la sociedad del espectáculo se convierten en una vía de escape. Si en la *Bellísima* de Visconti una mujer quería convertir a su hija en niña prodigio de la industria fílmica, en *Reality*, el propietario de una pescadería napolitana quiere convertirse en estrella de 'Gran Hermano'. Sin embargo, una cinematografía en proceso constante de reinvención es la griega. *Boy Eating the Bird's Food* es el primer largo de Ektoras Lygizos, un cineasta que puede inscribirse en la llamada nueva ola griega (véanse págs. 76/77 en *Caimán CdC*, nº 10), que utiliza situaciones surgidas de una estética del absurdo para dar cuenta de la difícil deriva del país. La cámara está pegada al rostro del protagonista, un joven que debido a la crisis económica tiene que buscar comida en los contenedores. La reinvención del cine griego debería tener algún paralelismo con la reinvención de Europa, pues nos demuestra que, en medio de la crisis más profunda, la creatividad es siempre un arma cargada de futuro.

Roberto Rossellini lo afirmó ya en 1977: la mejor arma que un cineasta puede poseer contra la crisis es el coraje. ▲

***Reality*, de Matteo Garrone**

DE MAPAS Y VIAJES

Nuevas geografías continentales

EULÀLIA IGLESIAS

En la película turca *Küf*, ópera prima de Ali Aydin, el protagonista, un hombre obsesionado con la desaparición en extrañas circunstancias hace años de su hijo, activista político, acompaña su soledad con la radio. En una escena, un noticiario informa sobre las negociaciones para la entrada de Turquía en la Unión Europea. Las relaciones internacionales de su país son el ruido de fondo de la vida de este viejo ferroviario que se define como apolítico a pesar de que todo parece indicar que su hijo fue represaliado por motivos ideológicos. Esta referencia fugaz y en segundo plano a la integración de Turquía en la Unión Europea no deja de hablar de la preocupación de un Estado cuya identidad pone en cuestión las fronteras que definen Europa.

Sin citas políticas tan explícitas, las películas que configuran este año la programación central del Festival de Sevilla (dentro de la 'Sección Oficial' y del apartado 'Las Nuevas Olas') ponen en evidencia cómo el cine europeo reflexiona sobre su presente y cuestiona la tradicional equivalencia entre Estado e identidad nacional única. En una Europa asolada por la crisis, muchos títulos reflejan cómo los problemas de sus ciudadanos vienen dados por la destrucción del tejido social y no por la inevitable redefinición identitaria, consecuencia de una demografía siempre cambiante. A Raisa, la protagonista del muy dardenniano film sueco *Eat Sleep Die*, de Gabriela Pichler, le extraña que alguien le pregunte por su origen. Su apariencia morena y desgarbada no encaja con el prototipo de sueca, pero ella se siente totalmente arraigada en el pequeño pueblo del sur de Suecia en el que vive desde pequeña, cuando llegó allí junto a su padre desde Macedonia. La fragilidad de la situación de Raisa no viene dada por su identidad nacional, sino de clase: de repente se queda sin trabajo, y con él desaparece buena parte del entorno que la sostenía. *Eat Sleep Die* enfoca a unos nuevos marginados en Europa, viejos inmigrantes sustituidos por otros nuevos y desbancados de ese estado del bienestar en crisis del que creían formar parte. Ese mismo bienestar que buscan las jóvenes eslovacas romaníes que se desplazan a la frontera entre Chequia y Alemania en busca de una vida mejor en *Made in Ash*, de Iveta Grófová, para acabar engullidas en los márgenes de esta encrucijada de países. En *À perdre la raison*, el belga Joachim Lafosse relata el descenso a los infiernos de la desesperación de una joven madre de cuatro hijos. La protagonista está casada con un joven de origen marroquí, pero aquí ya no hay lugar para los choques sociales ni culturales. Incluso la escapada a Marruecos supone para ella un paréntesis de felicidad. La muchacha es víctima, en este caso, de unos mecanismos de dominación interpersonales

Arriba, con el título, *Küf*, de Ali Aydin. Aquí abajo, *À perdre la raison*, de Joachim Lafosse

que el director había explorado ya en películas anteriores como *Élève libre* (2008).

Lejos del continente

Las relaciones con otros continentes también sirven de espejo para reflejar los fantasmas de la vieja Europa. En *Paradise: Faith*, de Ulrich Seidl, se demuestra la pervivencia de un colonialismo europeo que solo ha cambiado en sus formas. En lugar de mercaderes de esclavos tenemos a grupos de mujeres de mediana edad y de clase baja austríacas que viajan a Kenia, donde la antigua explotación de los recursos humanos y naturales ha derivado en turismo sexual. Para la pareja protagonista de *A Month in Thailand*, de Paul Negoescu, unas vacaciones en Tailandia serían una buena fórmula para afianzar su relación. Como en las películas de Radu Muntean, esta nueva juventud rumana ha dejado atrás ya las cicatrices históricas del pasado de su país y se entrega a los nuevos valores de una sociedad de consumo que ha convertido el turismo por países exóticos en un símbolo de estatus. Los portugueses João Pedro Rodrigues y João Rui Guerra da Mata, en cambio, viajan a Asia para conjurar los espectros de un pasado, tanto personal como nacional, en *A Ultima Vez que vi Macau*, fascinante ejercicio –de espíritu cercano a Chris Marker– que explora las ruinas de un pasado colonial invocando los fantasmas del cine clásico.

Hiperlocalizaciones

Frente a los viajes fuera de las fronteras de Europa, otras películas optan por la hiperlocalización, ya sea como sinécdoque de todo un país, ya sea –por el contrario– para identificar muestras de resistencia frente a una identidad cada vez más estandarizada. En *It Looks Pretty from a Distance*, los videoartistas Anka y Wilhelm Sasnal proponen un *zoom* a esos paisajes que se ven tan bucólicos desde lejos para destapar el lado más oscuro de la Polonia profunda en un ejercicio de realismo, cuya sequedad bressoniana de su puesta en escena contrasta con la belleza de la luz y los paisajes. La hiperlocalización también les permite poner en evidencia a un país inmovilista donde perviven las miserias que hicieron posible que hace más de medio siglo allí germinara el horror. Olmo Omerzu realiza un valioso ejercicio de minimalismo dramático y narrativo en *A Night Too Young*, insólita película que se sitúa en una noche de fin de año en un pequeño pueblo perdido de Chequia donde dos adolescentes asisten desconcertados a las cuitas sexuales de tres adultos a quienes han provisto de alcohol. Y el norteamericano Jem Cohen (*Museum Hours*) viaja a Viena para adentrarse en el Museo de Bellas Artes y reivindicar los clásicos tejidos urbanos europeos (las instituciones públicas culturales, los bares y cafeterías, las plazas...)

A la izqda., *Good Vibrations*, de Glenn Leyburn y Lisa Barros D'Sa. Aquí abajo, *A Ultima Vez que vi Macau*, de João Pedro Rodrigues y João Rui Guerra da Mata

que facilitan los encuentros sociales, en oposición a esas otras propuestas urbanísticas deshumanizadoras, propiciadas por la globalización económica, que el director ha denunciado en trabajos suyos anteriores como *Chain* (2004).

Si en *Museum Hours*, el arte sirve para acercar culturas, en *Good Vibrations* es una tienda de música la que consigue hacer confluir en un mismo espacio bandos enfrentados. Glenn Leyburn y Lisa Barros D'Sa convierten la biografía de Terri Hooley, impulsor de la escena punk en Belfast durante una de las etapas más crispadas del conflicto norirlandés, en una reivindicación de la música como territorio de unión. Por su parte, Eloy Enciso se sitúa, con *Arraianos*, en un espacio de confluencia cultural entre Portugal y Galicia que durante años pervivió con su propia organización administrativa al margen de ambos Estados. Y el único territorio por el que luchar que le queda al protagonista de *Boy Eating the Bird's Food* es su propio cuerpo. Ektoras Lygizos presenta en este film una Grecia desahuciada por la Unión Europea donde la preocupación principal de un joven es alimentarse, hasta el punto de compartir el mijo de su canario. Este film griego, que viene a completar el ciclo del nuevo cine heleno programado por Sevilla, apunta a que la nueva épica del cine europeo en los próximos años bien podría quedar reducida a la lucha del individuo por su supervivencia. ▲

***A Month in Thailand*, de Paul Negoescu**

La sección **EuroDoc**, con un total de ocho piezas, ofrece un estimulante paisaje de las múltiples maneras con las que los distintos cineastas plantean, hoy en día, su particular acercamiento a la realidad que retratan.

El lugar de la cámara

ELENA OROZ

Formas de mirar

Puede que una de las cuestiones centrales que atañen a la práctica documental sea la posición de la cámara, el dispositivo de mirada que articula y las relaciones que establece con la realidad. Es decir, las preguntas que suscitan su ubicación y distancia, las realidades que atiende (y las que oculta), o las relaciones dialécticas entre lo que el cuadro recoge y lo que queda fuera. En consecuencia, más que abordar la diversidad del documental europeo contemporáneo y su reflejo en la sección EuroDoc, este artículo pretende tan solo trazar un recorrido, uno de los posibles, por algunos documentales presentes en esta sección oficial atendiendo a las maneras y actitudes con las que los cineastas encaran la realidad a través del objetivo de su cámara.

De cerca

El registro de la propia cotidianidad ha ido cobrando importancia en el documental acorde con ciertas corrientes historiográficas que abogan por relatar la 'historia desde abajo' como contrapunto a los grandes acontecimientos consignados en las historias oficiales. Las *home movies* se han convertido, como observó Alan Berliner, en *"lugares antropológicos, en fragmentos de excavaciones arqueológicas"*[1] desde los que no solo es posible reconstruir la memoria y la identidad individual, sino también establecer una relación dialéctica con los discursos institucionales. La confluencia entre Historia y memoria es el *leitmotiv* de *Private Universe,* de Helena Trestíková. Concebido como una autobiografía delegada, el universo privado de una familia checa es mostrado por la directora a través de los fascinantes diarios escritos y las filmaciones domésticas que el padre ha realizado durante los últimos 37 años. Esta privilegiada crónica de la cotidianidad (puntualmente atravesada por grandes acontecimientos, como la caída del muro de Berlín o la carrera espacial, auténticos detonadores de la memoria colectiva) presenta el espacio doméstico no solo como el contraplano de la oficialidad, sino como un espacio de intimidad, rutina y, pese a todo, también de resistencia.

This isn't California, de Marten Persiel, nos introduce en otro microespacio oposicional en clave de subcultura juvenil: la práctica del *skater* en la República Democrática Alemana. Memorias personales, animaciones y unas fascinantes y vertiginosas filmaciones de Súper 8 perfilan el retrato (contra)generacional de unos adolescentes disidentes que se sirvieron del *skatecore* para canalizar sus ansias de rebeldía, libertad y hedonismo frente a una realidad pautada y homogenizante (resultan elocuentes los intentos gubernamentales por domesticar este deporte a través de clubes deportivos). Además de encarnar el lema *"skate and destroy",* el film sobresale a la hora de iluminar las zonas grises y permeables del muro de Berlín.

Arriba: ***Private Universe*****, de Helena Trestíková. Abajo:** ***Tomorrow,*** **de Andrey Gryazev**

(1) Alan Berliner, "Como mi padre antes que yo" en Efrén Cuevas (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos.* Madrid; Ocho y Medio, 2010, pág. 399.

De frente

La dicotomía privado vs. público o, para ser más precisa, individualidad frente a oficialidad, es también palpable en otras miradas que, recogiendo el testigo del cine directo, adoptan una cámara observacional que ya no pretende –como hiciera Wiseman– examinar el funcionamiento de las instituciones, sino las relaciones humanas que se desarrollan bajo el marco sanitario o carcelario. Así, *Sofia's Last Ambulance,* de Ilian Metev, o *Il gemello,* de Vincenzo Marra, se proponen como reveladores itinerarios emocionales. Con un dispositivo sobrio (la cámara siempre se centra en los rostros del conductor y en el equipo médico de una ambulancia búlgara), el film de Metev resulta ejemplar en su riguroso trabajo sobre el rostro y el fuera de campo, estableciendo una relación especular entre ambos. Las variaciones gestuales y los estados de ánimo de los personajes logran reflejar sutilmente una compleja realidad social marcada por la escasez de medios y por una burocracia ineficaz. Por su parte, el veterano director italiano Marra, que ya se había acercado a la institución penal en *L'udienza è aperta* (2006), opta por una cámara cómplice que se centra en la relación de amistad que traban un veterano prisionero y el inspector teniente de la cárcel. Siguiendo la veta narrativa de documentales canónicos como *Salesman, Il gemello* trasciende el fetichismo observacional para penetrar sagazmente en la psicología de sus protagonistas.

Con insolencia

Imágenes registradas con cámara oculta, *night shot,* barridos, *zooms* y baja definición. *Tomorrow,* de Andrey Gryazev, supone un singular punto y aparte en la sección EuroDoc por su estética irreverente (a menudo cercana al *reality*) y por su vocación activista. La cámara documenta las acciones del colectivo ruso de arte callejero *Voine,* los sigue en sus prácticas de 'espigueo', como parte de una filosofía de vida que rechaza todo mercantilismo, y nos asoma al juicio en el que dos artistas son condenados por alteración del orden público. Un guion que, tras el caso Pussy Riot, resulta sin duda familiar (y, de hecho, Nadezhda Tolokonnikova antes de ser miembro del grupo *punk* participó en este colectivo). Pese a su decidida voluntad testimonial, la cinta también alberga una reflexión sobre el potencial subversivo del arte y su necesaria interferencia en el espacio público y en el paisaje mediático.

Como un espejo

Pese a que los relatos autobiográficos de carácter documental gocen de larga tradición, solo en fechas recientes han logrado cuajar en nuestro país. Así, *Mapa,* el primer largometraje de Elías León Siminiani, es uno de las obras más esperadas del festival. Articulado a modo de diario, *Mapa* recurre a tropos propios del género (crisis personal y viaje reparador) en un intento desesperado, y frustrado, de recomponer la vida, de recuperar y reordenar los fragmentos de la propia existencia para dotarlos de un sentido. No obstante, como ocurre en las novelas gráficas de Alison Bechdel, antes que dar cuenta de un yo en proceso, Siminiani propone una aguda reflexión sobre la pulsión autobiográfica y el (imposible) proceso de fijación narrativa de la subjetividad, a través de juegos metalingüísticos, la relación contrapuntística entre el *off* y la imagen, y la escisión de su figura en el 'yo' y 'el otro', en una subjetividad emocional y otra racional o, en términos psicoanalíticos, en el 'ello' y el 'superyó'. Ya desde su propio título, *Mapa* ironiza sobre nuestra necesidad de control mediante guías y fronteras que acoten no solo el mundo, sino también nuestra posición en él. Sin olvidar tampoco aquellas fronteras que delimitan los géneros cinematográficas y que aquí se tensan desde la perplejidad. ▲

***This isn't California*, de Marten Persiel**

***Mapa*, de Elías León Siminiani**

MIGUEL BRIEVA
SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO
BUS
SEVILLA IX FESTIVAL DE CINE EUROPEO
SEFF´12 · 2-10 NOVIEMBRE 2012
www.festivalcinesevilla.eu
Un proyecto de:
ICAS
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla
NO8DO
Ayuntamiento de Sevilla
Colaboran:
MEDIA
EUROPE LOVES CINEMA
Empresas patrocinadoras:
Fundación Cajasol
deluxe
Vehículo oficial:
Audi
Sevilla Wagen