caimáncuadernosdecine

NOVIEMBRE 2014 ESPECIAL Nº 6 (20) www.caimanediciones.es

SUPLEMENTO DEL Nº 32 (83) DE *CAIMÁN CUADERNOS DE CINE*. PROHIBIDA SU VENTA

AMOUR FOU
Jessica Hausner

FOCUS EUROPA
AUSTRIA

SEVILLA
7 -15 NOV 2014

SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

ROY ANDERSSON: UN LENGUAJE PARA EL SIGLO XXI

DIGITAL CINEMA
COMMERCIALS
SOUND SERVICES
RESTORATION
VISUAL EFFECTS
MEDIA ACCESS
MOTION GRAPHICS
VOD
CONTENT DELIVERY
COLOR GRADING
DAILIES ON SET

bydeluxespain
bydeluxespain
deluxespainmedia
www.deluxe-spain.com

deluxe

BARCELONA >
PASSATGE MÉNDEZ VIGO, 3 08009 BARCELONA
barcelona@deluxe-spain.com | 93 272 17 10

MADRID >
MIGUEL FLETA, 5 28037 MADRID
madrid@deluxe-spain.com | 91 725 36 07

deluxe103

BARCELONA >
GUITARD, 13 08014 BARCELONA
info@deluxe103.com | 93 409 03 12

MADRID >
RETAMAR, 8 28043 MADRID
info@deluxe103.com | 91 716 01 20

caimán
cuadernosdecine

Director
Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña:
Àngel Quintana

Consejo de redacción: Asier Aranzubia Cob, Fran Benavente, Roberto Cueto, Javier H. Estrada, 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 maq.: Itala Spinetti
Documentación y Prod.: Pedro Medina

Colaboran en este número
Textos: Steve Anker, Dagmar Brunow, Stefan Grisseman, Ursula Lindqvist, Adrian Martin, Sergi Sánchez.

Coord. textos y redes: Juanma Ruiz

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

caiman EDICIONES

Directora General
María José Díez Álvarez

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.e**s

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

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

DISTRIBUCIÓN: Cronodis
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 Educación, Cultura y Deporte.

Actividad subvencionada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

CINE AUSTRÍACO

5 EDITORIAL
LA ESTÉTICA REDENTORA
Carlos F. Heredero

6 TEXTOS
HISTORIAS DEL SÓTANO
DESFILES DE FANTASMAS Y FALSAS REALIDADES
Stefan Grissemann

10. INTENSIDAD Y RIGOR
EXPERIMENTOS CINEMATOGRÁFICOS EN AUSTRIA
Adrian Martin

12. CUANDO TODO COMENZABA
Carlos Losilla

13. EL ECLIPSE DE LA VIEJA CULTURA VIENESA
Àngel Quintana

16. MARTIN ARNOLD
LOS FANTASMAS DEL CINE
Steve Anker

20 LOS DIRECTORES DEL CICLO
BREVE DICCIONARIO CRÍTICO
Javier H. Estrada

ROY ANDERSSON

26 UN NUEVO LENGUAJE PARA EL SIGLO XXI
Ursula Lindqvist

28 LA TRISTE COMEDIA HUMANA
Sergi Sánchez

30 LA ESTÉTICA POLÍTICA DE ROY ANDERSSON
Dagmar Brunow

¡NUEVA OFERTA!

AHORA, la suscripción en papel incluye,
GRATIS, la **EDICIÓN DIGITAL**

EDICIÓN EN PAPEL

+

EDICIÓN DIGITAL

Llévese **GRATIS** una de estas dos **GRANDES EDICIONES EN DVD**

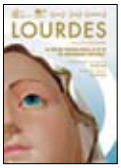
Caimán Cuadernos de Cine ofrece a los lectores que se suscriban a la **edición en papel** la oportunidad de adquirir el mejor cine austríaco. Para quienes se suscriban por **un año**, el film Lourdes, de Jessica Hausner (directora de la más reciente *Amour Fou*); y a los que se suscriban por **dos años**, la trilogía *Paraíso*, de Ulrich Seidl (*In the Basement*).

cameo

SUSCRIPCIÓN 1 AÑO

11 NÚMEROS (uno gratis)

45 euros



LOURDES
JESSICA HAUSNER

SUSCRIPCIÓN 2 AÑOS

22 NÚMEROS (dos gratis)

90 euros

TRILOGÍA PARAÍSO
ULRICH SEIDL

*Oferta válida solo para España hasta el 27/11/2014, para nuevos suscriptores y con el límite de las existencias de DVD disponibles. Resto del mundo: consultar en nuestra web y en Tfno.: 91 468 58 35

¡Y TAMBIÉN!

ENTRADAS PARA EL CICLO DE CINE "METAMORFOSIS" EN
LA CASA ENCENDIDA

PASES PARA L'ALTERNATIVA FESTIVAL DE CINEMA INDEPENDENT DE BARCELONA

Los lectores que se suscriban a **Caimán Cuadernos de Cine** tendrán la oportunidad de conseguir **entradas** para estas actividades, según las condiciones que se comunicarán a los interesados al fomalizar la suscripción.

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

NÚMEROS ANTERIORES EN PAPEL
se pueden adquirir a través de nuestra web
(**www.caimanediciones.es**)
o en el teléfono 91 468 58 35.
C/ Soria, nº 9, 4º. 28005-Madrid.

EDITORIAL

LA ESTÉTICA REDENTORA

CARLOS F. HEREDERO

Se pregunta Àngel Quintana, en su artículo dedicado al eclipse de la vieja cultura vienesa, qué ha podido ocurrir para que el imaginario cultural engendrado –entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX– por creadores como Erich Von Stroheim, Gustav Klimt, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig o Max Ophüls (cineasta alemán, pero responsable de fantasías vienesas tan connotadas como las de *Carta de una desconocida* y *La Ronde*), haya dejado paso –durante la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI– al imaginario literario y cinematográfico, tan distante del anterior, alumbrado por Peter Handke, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Michael Haneke, Ulrich Seidl, Ruth Mader o Michael Glawogger, entre muchos otros.

Se pregunta el crítico qué ha podido suceder para que la suntuosa, romántica y estilizada recreación de una Viena tan hermosa como crepuscular, teñida en ocasiones de añoranza y melancolía, haya sido sustituida por desolados hábitats de pesadilla y enfermizos sótanos de frías y decadentes escenografías, habitados –unos y otros– por una galería de personajes que parece atrapada en los abismos más profundos de la incomunicación y de la degradación de las relaciones humanas, por decirlo suavemente.

Y no es esta, únicamente, una mirada exterior (la de un crítico mediterráneo, que observa con distancia y perplejidad lo que muestran cultivadas expresiones artísticas nacidas recientemente en aquel hermoso corazón de Centroeuropa), porque el diagnóstico trazado desde el interior por un prominente crítico austríaco de la misma generación, Stefan Grissemann, tampoco deja lugar a dudas al reconocer que su país tiene ahora reputación de producir *"obras oscuras, de abrazar sarcásticamente lo atroz y lo horrible"*, de generar *"un cine fascinado por fantasías abismales e imaginería macabra"*, que propone *"excursiones a los campos de batalla de la violencia 'real', del auténtico y más doloroso sufrimiento"*; un cine realizado por directores que tratan *"con el infierno que a menudo yace solo unos centímetros por debajo de las limpias y aburridas realidades a las que llamamos vida diaria"*.

***Whores' Glory*, de Michael Glawogger**

Pues bien, ese es precisamente el reto –y la oportunidad– que nos plantea el ciclo programado por el Festival de Cine Europeo de Sevilla, cuyos títulos articulan una imagen calidoscópica de la creación fílmica austríaca de los últimos años: inquietante sismógrafo de un *mal de vivre*, de una crisis existencial y de una descomposición humanística bajo las que palpita, sin duda, la erosión constante y devastadora provocada por la rendición de la política a los poderes de la economía, con los inevitables corolarios asociados a esa trágica involución: la agresión continua de los poderosos a los débiles, la derrota del estado del bienestar, la xenofobia, la insolidaridad, la exclusión social, el desmoronamiento del sueño político europeo, la crisis de las viejas formas de representación, el relativismo ético, la barbarie del sálvese quién pueda, etc., etc.

No es un diagnóstico apocalíptico, o no debe entenderse así. Es tan solo el subsuelo que vibra bajo una radiografía trazada por poderosas y personalísimas expresiones fílmicas que se esfuerzan en comprender, en dar sentido a lo más aterrador, en buscar nuevas formas para dar cuenta del aquí y ahora de su sociedad y de su tiempo.

En otras palabras: una fascinante aventura de la estética que desafía y redime, sobre la pantalla, la descomposición de sus propias raíces. ▲

EL CINE AUSTRÍACO ACTUAL DESVELA UNA LLAMATIVA VITALIDAD EN TODOS LOS CAMPOS DE LA EXPRESIÓN FÍLMICA, Y EL FESTIVAL DE SEVILLA PONE SU FOCO SOBRE UNA RIGUROSA Y REPRESENTATIVA MUESTRA DE TODO ELLO. DESPLEGAMOS AQUÍ TAMBIÉN ALGUNOS ACERCAMIENTOS A ESE APASIONANTE PAISAJE.

HISTORIAS DEL SÓTANO
DESFILES DE FANTASMAS Y FALSAS REALIDADES
(Notas sobre el cine austríaco contemporáneo)

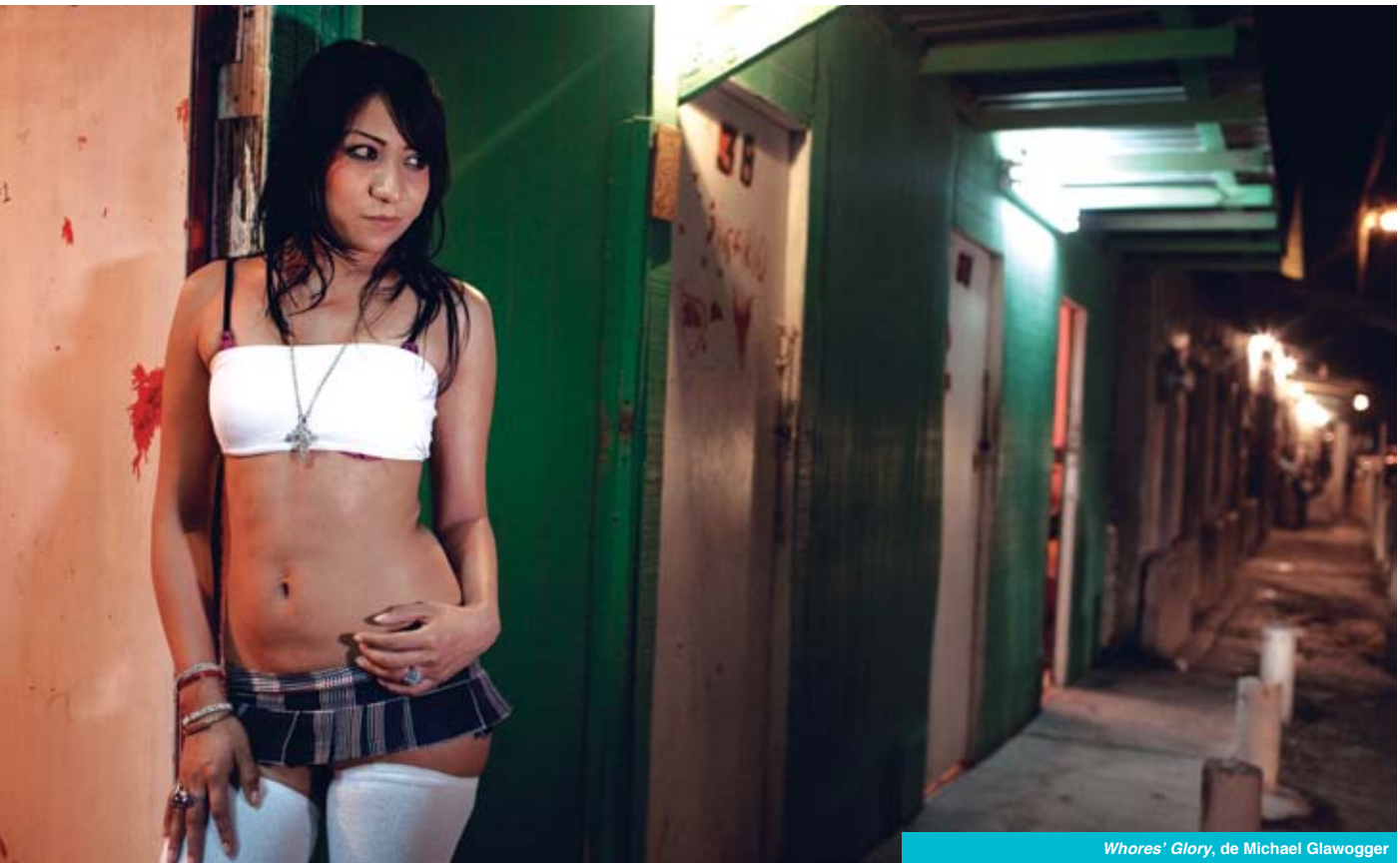
STEFAN GRISSEMANN

Dos mil catorce: un año negro, se mire como se mire. Las prematuras muertes del valiente documentalista global Michael Glawogger en abril, y de su compañero cineasta Florian Flicker, tan solo cuatro meses después, han proyectado una terrible sombra sobre el frágil objeto al que podríamos llamar cine austríaco. Glawogger, fallecido a los 54 años de una malaria mal diagnosticada en Liberia, mientras rodaba el cuarto y último de sus documentales de viaje mundial, dejó unas ochenta horas de material bruto, reunido en los cuatro meses y medio que le quedaban de vida, en un viaje que debía durar un año entero. La película no iba a tener un tema fijo, o a tratar asuntos premeditados, y su título rechazaba incluso la necesidad de tener una etiqueta. Así, *Untitled*, que debía haber sido la apoteosis de su obra, un ejercicio de libre asociación que se tomaría libertad absoluta para retratar el mundo como una cornucopia de atracciones sensoriales aleatorias, se quedará ahora como un fragmento. Junto a la inmensa tristeza de la evitable desaparición de Glawogger, también está la amargura de ver al creador de *Megacities* (1998), *Workingman's Death* (2005) y *Whores' Glory* (2011) fracasar en el empeño de completar su proyectada tetralogía tan cerca ya de su final, lo que le da a esta historia un aire de tragedia arcaica.

Michael, de Markus Schleinzer

En el corazón de la terrible noticia de la pérdida de dos de los más apasionados cineastas de Austria se encuentra una estremecedora (y completamente indeseada) sugestión: parece como si la realidad hubiera dado caza y se hubiera ensañado con algunas de las viejas obsesiones del cine austríaco. La muerte y el existencialismo han sido durante mucho tiempo la marca de fábrica de una cultura específicamente austríaca. Hogar de los Accionistas[1] vieneses, de novelistas excesivos como Thomas Bernhard o Elfriede Jelinek, y de despiadados estilistas del cine como Michael Haneke, Austria tiene una reputación internacional de obras oscuras, de abrazar sarcásticamente lo atroz y lo horrible; de un cine fascinado por narrativas abismales e imaginería macabra, por excursiones a los campos de batalla de la violencia 'real', del 'auténtico' y más doloroso sufrimiento. El *torture porn* de autor de Haneke, *Funny Games*, llevó esta línea

(1) El Accionismo vienés fue un corto y radical movimiento artístico que se desarrolló entre 1960 y 1971, caracterizado por el intento de un grupo de creadores (Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler...) por llevar el arte al terreno de la acción (*fluxus, body art*, etc.).



Whores' Glory, de Michael Glawogger

concreta del cine a un extremo temprano en 1997, y se ha moderado considerablemente desde entonces (incluso aunque insistió en dirigir el *remake* estadounidense de su película en 2007), yendo del gráfico viaje de odio de dos jóvenes sádicos que trabajaban en la extinción sin sentido de una familia rica al acto definitivo de amor de un suicidio asistido en *Amor* (2012).

Pero los discípulos y contemporáneos de Haneke la mayor parte de las veces se adherían a temas pesadillescos, y a las impactantes historias del sótano que alcanzaban los titulares mundiales, historias reales de secuestro, encarcelamiento e incesto subterráneo. Desde el opresivo drama sobre pedofilia *Michael* (2011), un debut de fabulosa escritura y dirección del antiguo agente de *casting*, actor y hombre de confianza de Haneke, Markus Schleinzer, a *In the Basement* (2014), de Ulrich Seidl, un semidocumental episódico y típicamente polémico sobre las diversas excentricidades de sótano (completadas con nostalgia nazi, galerías de tiro y erotismo sadomasoquista), algunos de los cineastas más reputados del país han seguido tratando con el infierno que a menudo yace solo unos centímetros por debajo de las limpias y aburridas realidades a las que llamamos vida diaria.

Así que, mientras los autores austríacos nunca parecen cansarse de describir las crisis morales y psicológicas de personajes rotos en afectuosos detalles, la crisis económica también se deja sentir claramente, y no solo por los autores. Los éxitos caseros son raros estos días; muy pocas de las aproximadamente sesenta películas de este tipo que llegan a la gran pantalla como estrenos regulares consiguieron un buen resultado en taquilla estos últimos dos o tres años: *The Dark Valley*, un *western* histórico apropiadamente estilizado situado en los Alpes tiroleses, demostró ser el único film austríaco capaz de romper la barrera de las 150.000 entradas vendidas desde 2011; dirigido por el especialista en el género Andreas Prochaska, que ostenta un currículum impresionante de comedias y películas de terror populares, *The Dark Valley* ha aportado algo nuevo al paisaje austríaco: la artesanía tradicional del cine popular, ejecutada de un modo claramente no irónico, sino completamente artístico.

El drama de venganza alpina de Prochaska ha viajado a festivales internacionales a pesar de su núcleo de género (y en general no ha sido tan bien tratado allí como merece, pero es una de las estúpidas reglas de la rutina global de los festivales: el no tolerar el cine popular), mientras que el mercado local ha girado alrededor de comedias criminales ligeras y documentales pedagógicos 'bien hechos', como las películas de Erwin Wagenhofer *We Feed the World* (2005; sobre la industria alimentaria global), *Let's Make Money* (2008; sobre el mercado financiero global) y *Alphabet* (2013; sobre los fracasos de los sistemas educativos modernos) durante

MIENTRAS LOS AUTORES AUSTRÍACOS NO PARECEN CANSARSE DE DESCRIBIR LAS CRISIS MORALES Y PSICOLÓGICAS DE PERSONAJES ROTOS, LA CRISIS ECONÓMICA TAMBIÉN SE DEJA SENTIR EN EL PAISAJE FÍLMICO

toda una década. Películas más difíciles para el gran público están destinadas a festivales, parece, donde los programadores tienden a abrazar todas las cosas de (y del tipo de) Haneke y Seidl. Con la celebración de una 'Austria rara', a menudo se pasa por alto convenientemente que existe una variedad mucho más amplia de formas y tendencias: ya solo el nicho del documental y del film ensayístico está poblado por directores sofisticados como Ruth Beckermann (*Those Who Go Those Who Stay*), Michael Palm (*Low Definition Control*), Ivette Löcker (*When it Blinds, Open Your Eyes*), Johannes Holzhausen (*The Great Museum*) o Nikolaus Geyrhalter (*Abendland*), que saben, todos ellos, cómo equilibrar cuidadosamente lo lírico y lo político.

Y hay proyectos bastante espectaculares en el cine de ficción a cargo de directores mucho más jóvenes que Seidl o Haneke: la estilísticamente rigurosa *Amour fou*, de Jessica Hausner, por ejemplo, destila comedia extraseca (y extraoscura) de su bizarro tema, representando los modos duros de un Heinrich von Kleist empollón (interpretado expertamente por el actor alemán Christian Friedel) hacia un suicidio que no quiere cometer él solo, y bajo presión, por tanto, para encontrar a una mujer de ideas similares para morir con él. Comienza así un juego macabro de persuasión. Las composiciones cromáticas surrealmente precisas de *Amour fou* han confirmado a Martin Gschlacht como el director de fotografía más prominente de Austria: entre 2012 y 2014 se estrenaron casi una docena de películas iluminadas por él, entre ellas no solo el último film de Florian Flicker, *Crossing Boundaries*; la adaptación sorprendentemente buena de Julian Pölsler de *The Wall*, de Marlen-Haushofer, y muchos episodios de *In the Basement*, de Ulrich Seidl, sino también el drama familiar muy serio de Götz Spielmann, *October November*, *The Strange Case of Wilhelm Reich*, de Antonin Svoboda, y *Goodnight, Mommy*, una película de terror inteligentemente minimalista a cargo de los colaboradores de Seidl, Veronika Franz y Severin Fiala.

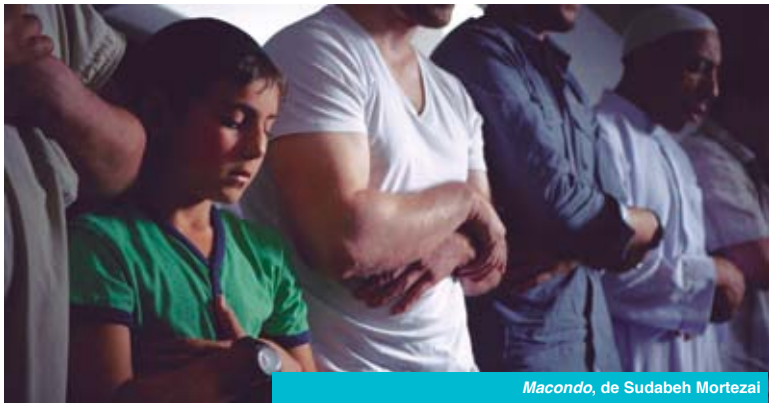
La difuminación de las fronteras entre realidad y ficción en las películas austríacas ha sido durante mucho tiempo un dominio principalmente de Ulrich Seidl. La reinvención estratégica de la realidad en el cine y el uso de actores *amateurs* se ha convertido recientemente en una 'idea fija' del cine austríaco: en su estudio elíptico *What is Love?*, la directora Ruth Mader plantea algunas cuestiones existenciales, escenifica rutinas diarias y debate con personas que interpretan a versiones ligeramente más extrañas de sí mismas. Para su película *The 727 Days Without Karamo*, Anja Salomonowitz hace que parejas binacionales, bajo presión de las autoridades encargadas de las deportaciones, recreen para la cámara escenas de sus atribuladas vidas; y la emotiva *Macondo*, de Sudabeh Mortezai, recrea el relato ficcional de un niño checheno de once años, refugiado en Viena, de manera altamente realista. Finalmente, Tizza Covi y Rainer Frimmel hacen piezas de docuficción consistentemente inteligentes: a su relato circense de suspense, *La Pivellina* (2009), le siguió la aún más refinada y laberíntica *The Shine of Day* (2013), un lúdico estudio sobre la naturaleza de la interpretación, en la zona de sombra entre la vida y el arte, el engaño y la revelación.

EL CINE ESTÁ MIGRANDO, ENVUELTO EN UN MOVIMIENTO PERPETUO: CAMBIA SU FORMA Y SE MUEVE A LUGARES IMPREVISTOS, INVADIENDO LOS ESPACIOS ARTÍSTICOS

MUTACIÓN Y MIGRACIÓN

Por supuesto, mientras tratamos de identificarlo, el cine está migrando, envuelto en un movimiento perpetuo: el cine como lo conocíamos está en proceso de desaparición; pero no se esfuma, solo cambia su forma, se mueve a lugares imprevistos. Reconfigurado como instalaciones o piezas para museos, ha invadido los espacios artísticos, los cubículos blancos de museos y galerías, así como Internet; soñar aún con el 'cine' como nada más que una serie de piezas de largo metraje de ficción, o documentales, diseñadas para ser vistas en salas a la vieja usanza, haría las cosas ridículamente simples. Pero el movimiento también funciona en la otra dirección: artistas como Edgar Honetschläger, que básicamente se gana la vida produciendo pinturas y arte conceptual, continúa su flirteo con el cine; ha representado de manera adorable y nada pretenciosa a una vieja mujer cualquiera (en *Omsch*, 2013), y durante años ha perseguido (y recientemente rodado) una *road movie* fantástica llamada *Billionaire*, fantaseando con una América bosquejada y dibujada a mano en papel continuo.

Añadamos algunas notas sobre la vanguardia austríaca, cubierta con mucho más detalle por Adrian Martin y Steve Anker en este mismo su-



Macondo, de Sudabeh Mortezai

Amour fou, de Jessica Hausner

plemento: el veterano visionario Peter Kubelka, de ochenta años ahora, ha manufacturado, de forma bastante inesperada, una nueva obra llamada *Antiphon* (2012), una versión invertida de su monumental abstracción de luz blanca y ruido blanco *Arnulf Rainer* (1960), mientras que su colega, el maestro analógico Peter Tscherkassky, continúa manufacturando sus extáticos espectáculos de *found footage*, fotograma a fotograma. Kubelka y Tscherkassky han mostrado un creciente interés en crear exposiciones como proyectos paralelos a su cine; Martin Arnold ha decidido ya desde hace años abandonar por completo el espacio del cine para dedicarse al más rentable mundo del arte. Los videoartistas Michaela Grill y Norbert Pfaffenbichler, por otro lado, ignoran inteligentemente los límites entre el viejo cine y el nuevo arte mediático, recomponiendo y recontextualizando imágenes que van desde documentales científicos a películas clásicas de terror. Gustav Deutsch pasó de sus complejas reelaboraciones de material encontrado (y de modo notable, su serie *Film Ist*) al territorio aún sin cartografiar con su inmaculada traslación de trece cuadros de Edward Hopper al espacio falso (y la vida ilusoria) del cine: *Shirley. Visions of Reality* es, a la vez, una pieza de ficción y un documental sobre el arte de Hopper, sus habitaciones imaginarias y geométricamente imposibles. La actriz protagonista de Deutsch, Stephanie Cumming, una bailarina de vanguardia y artista de *performance*, también ha aparecido en numerosos filmes surrealistas que la antigua experta de la animación Mara Mattuschka ha confeccionado con la *troupe* del coreógrafo vienés Chris Haring: la serie de piezas de baile y *performance* de Mattuschka culminó en 2013 con *Perfect Garden*, un inspirado cruce entre David Lynch y los Monty Python.

Es cierto que la mayoría de los directores más prominentes de Austria han cruzado bien la barrera de su cuarenta cumpleaños; sin embargo, hay esperanza para la renovación, ya que un puñado de cineastas de treinta y pocos años han dejado su huella: el antiguo ayudante de Seidl, Daniel Hoesl, ha producido una extraña fábula llamada *Soldate Jeannette* como debut en 2013 (y pronto entregará un nuevo trabajo), demostrándose capaz de proyectar una mirada muy personal sobre los disparates de la vida diaria y los residuos revolucionarios en el interior de dos mujeres muy distintas; Marvin Kren muestra algunos puntos comunes con Andreas Prochaska, con la marcada diferencia de que parece interesado exclusivamente en las películas de terror: su mejor obra hasta la fecha es un mediometraje de zombis muy efectivo llamado *Rammbock* (títulos internacionales: Berlin Undead o Siege of the Dead), de 2009; y Sebastian Brameshuber ha realizado un documental inusualmente sobrio sobre la vida de provincias austríaca: *And There We Are, in the Middle* observa a un grupo de adolescentes sin rumbo enfrentados a (e incapaces de afrontar) la carga histórica del Holocausto.

Y, sin embargo, ninguna película nueva, ningún logro reciente, puede reconciliarse siquiera remotamente con la pérdida de Glawogger y Flicker, de modo que podamos dejar atrás la negrura que tan repentinamente ha dejado de ser solo un modelo narrativo, solo una metáfora pesimista, y se ha convertido en algo completamente real. Así que entramos en dos mil quince recordando con tristeza a los que se fueron. Y nos damos cuenta, una vez más, de lo que es realmente el cine: un perpetuo baile de muertos, un desfile fantasmal de la 'vida real' congelada en unos cuantos bucles cautivadores para siempre. ▲

Traducción: Juanma Ruiz

STEFAN GRISSEMANN es un prestigioso crítico austríaco, autor de libros sobre Michael Haneke, Ulrich Seidl o Peter Kubelka y de varios estudios sobre cineastas de vanguardia de su país. Es profesor de periodismo y ha entrevistado a cineastas como Jonas Mekas, Peter Tscherkassky o Michael Snow.

LA MAYORÍA DE DIRECTORES MÁS PROMINENTES DE AUSTRIA HAN REBASADO BIEN LOS CUARENTA AÑOS. PERO HAY ESPERANZA PARA LA RENOVACIÓN, YA QUE ALGUNOS CINEASTAS DE TREINTA Y POCOS HAN DEJADO SU HUELLA

La Pivellina, de T. Covi y R. Frimmel

INTENSIDAD Y RIGOR: EXPERIMENTOS CINEMATOGRÁFICOS EN AUSTRIA

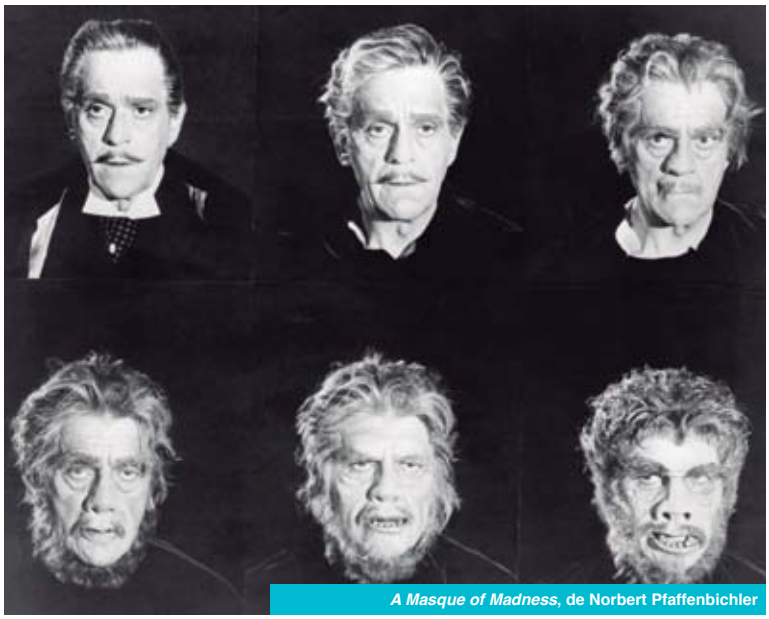
ADRIAN MARTIN

Optical Sound, de Elke Groen y Christian Neubacher

Tuve una introducción inusual a la riqueza del cine austríaco, allá por 1993. Fue a través de la fuerte y vibrante red de actividades (producción, distribución, exhibición, *performance* en vivo, eventos artísticos, publicaciones) dedicada al panorama nacional experimental o de vanguardia. Era algo más que *underground*, y no solo un secreto cultural bien guardado: los eventos de cine experimental estaban en todas partes, en grandes cines un sábado por la mañana (con los cineastas presentes, llegados generosamente de otros países), en sótanos, en galerías.

Es reconfortante darse cuenta de que los artistas que conocí hace más de veinte años, como parte de este panorama cultural progresista, tales como los miembros de *Sixpackfilm*, están todavía hoy en lo más alto de su forma creativa, y que muchos otros de generaciones más jóvenes se han unido a ellos desde entonces.

Esta sana situación de mantenimiento, crecimiento y renovación debe de tener mucho que ver con la vitalidad y la diversidad de la propia cultura cinematográfica austríaca. El cine independiente y experimental austríaco (beneficiado por los juiciosos subsidios gubernamentales) siempre ha representado algo especial. ¿Es el único lugar en el mundo donde el cine de vanguardia del pasado, presente y futuro es tan absolutamente respetado y respaldado por las principales instituciones culturales? En mi experiencia, nunca he visto nada parecido en otro lugar.


A Masque of Madness, de Norbert Pfaffenbichler

Lo que podemos ver en el cine de vanguardia se hace patente también en una producción cinematográfica más convencional y generalista. Debido a que Austria es una escena social pequeña y unida, conocidos directores como Jessica Hausner, Hubert Sauper, Michael Glawogger y Michael Haneke también han absorbido parte del rigor y del propósito concentrado de sus vecinos vanguardistas. De nuevo, es una extraña situación de camaradería cinematográfica.

Pero el cine austríaco no exige nuestro respeto solo como 'milagro cultural'. También en el plano estético, los filmes austríacos que encontré a principios de los noventa me sorprendieron y deslumbraron. Su forma y sus técnicas eran desconocidas, nuevas, sorprendentes... prodigiosamente inventivas.

El cine austríaco que descubrí fue de inmediato un cine de intensidades. No estaba familiarizado con sus peculiares velocidades, sus ritmos, sus flujos. En la obra de Martin Arnold, por ejemplo, el principio de montaje de Dziga Vertov o Dušan Makavejev se veía reemplazado por algo muy distinto: unas idas y venidas minuciosamente controladas, un fotograma hacia atrás y dos hacia delante, recorriendo una pequeña pieza de *found footage*;

una sola tira de celuloide, de hecho, 'tocada' como un DJ de sonido toca música o un *sample* de ruido. Y Arnold sigue hoy explotando esta fértil técnica, incluso mientras varía sus objetos de ataque y sus propiedades formales (blanco y negro o color, silente o sonoro, fotográfico o animado).

Los artistas fílmicos austríacos también han encontrado su propio camino de regreso al impresionismo; del tipo del que hicieron famoso en el cine Jean Epstein, Man Ray y otros en los años veinte. Una 'piel' de imágenes, vinculadas no por corte sino por todo tipo de oníricas sobreimposiciones (disoluciones, capas, pulsaciones de luz, máscaras del encuadre...), señalaba una nueva poética del cine, imitando la lógica asociativa del inconsciente. En la actualidad, uno de los maestros de ese impresionismo es Siegfried A. Fruhauf, cuyo *Exterior Extended* (2013) estudia la relación de lo fotográfico con lo cinematográfico por medio del concepto de cuadros dentro de cuadros, asociado con un tema clásico de la contemplación: una vieja casa en ruinas.

El cine austríaco tiene una ilustre trayectoria de maestros seminales de la vanguardia, incluyendo a Kurt Kren y Peter Kubelka. Han legado a los cineastas de todo el mundo un sentido preciso –a veces matemático– de la forma conceptual, donde, como ocurre a menudo en la producción austríaca, literalmente cada fotograma cuenta. *Optical Sound* (2014), de Elke Groen y Christian Neubacher, goza de este legado conceptual: ordena los fotogramas de apertura de 'cuenta atrás' que aparecen antes de cientos de películas, recordándonos la base industrial y estandarizada del cine.

El cine conceptual se reinventa continuamente en el clima audiovisual actual. Norbert Pfaffenbichler, en su serie *Notes on Film*, descompone los experimentos de *mash-up* de YouTube en su forma más pura: le gusta trabajar con una serie de encarnaciones ficticias diferentes de un solo actor, o de una figura histórica. En una película anterior, unió las imágenes en pantalla de Hitler, como icono mediático o signo cultural, desde el *Ser o no ser* de Lubitsch (1942) a *El hundimiento*, de Olivier Hirschbiegel; de Alec Guinness a Bruno Ganz. En su largometraje más ambicioso, *A Masque of Madness* (2013), Pfaffenbichler cartografía las sucesivas transformaciones de Boris Karloff (como hiciera previamente con Lon Chaney) centrándose en su constante y sorprendente metamorfosis como figura de lo monstruoso y horrendo.

También Eve Heller trabaja de modo lírico con el *found footage*. En *Crème 21* (2013) saquea viejas películas educativas sobre el cosmos, el cuerpo humano, los ciclos de nacimiento y muerte de la naturaleza... Y luego, por medio del montaje, refilmando y acelerando las imágenes originales en grados variables, produce una meditación nueva y fresca sobre el tiempo y la materia, revigorizando lo que ha caído en la papelera del cliché histórico.

***La Pivellina*, de Tizza Covi y Rainer Frimmel**

Los cineastas austríacos también están muy involucrados con la teoría cinematográfica, recurriendo a sus ideas de exploraciones prácticas de la materialidad audiovisual a través de los siglos XX y XXI. *Cityscapes* (2007), de Michaela Grill y Martin Siewert, explora lo que le ocurre a nuestra memoria colectiva y social cuando se digitalizan las imágenes de archivo.

En algún punto entre estas grandes tendencias hacia la intensidad, el impresionismo o el conceptualismo está Gustav Deutsch, autor de la serie épica *Film Ist* (1998-2009). Como sucede a menudo en el cine austríaco, el término 'compilación de *found footage*' no hace justicia al meticuloso trabajo de Deutsch con el color, el ritmo, el sonido y la unión gráfica de formas y movimientos, y especialmente el tipo de significado poético e histórico que puede surgir de su selección y ordenación de varios elementos.

Permítannos terminar con una palabra sobre un largometraje, *La Pivellina*, de Tizza Covi y Rainer Frimmel. Utiliza unas formas aparentemente realistas para explorar lo que significa para la gente (los niños, los desempleados, varios no-ciudadanos de los márgenes) el vivir sin una identidad reconocida, excluidos pero extrañamente libres... al final, la película se convierte en una metáfora de todo el cine progresista austríaco: atrapado en la eterna lucha por el reconocimiento, y sin embargo feliz de tener algún espacio y tiempo libre en el que inventar el arte, y el mundo, del mañana. ▲

Traducción: Juanma Ruiz

***A Girl & a Gun* (*Film Ist*), de G. Deutsch**

EL AUGE QUE VIVE EL CINE INDEPENDIENTE Y EXPERIMENTAL AUSTRÍACO DEBE TENER MUCHO QUE VER CON LA VITALIDAD Y LA DIVERSIDAD QUE MUESTRA HOY EN DÍA LA PROPIA CULTURA CINEMATOGRÁFICA DE SU PAÍS

CUANDO TODO COMENZABA

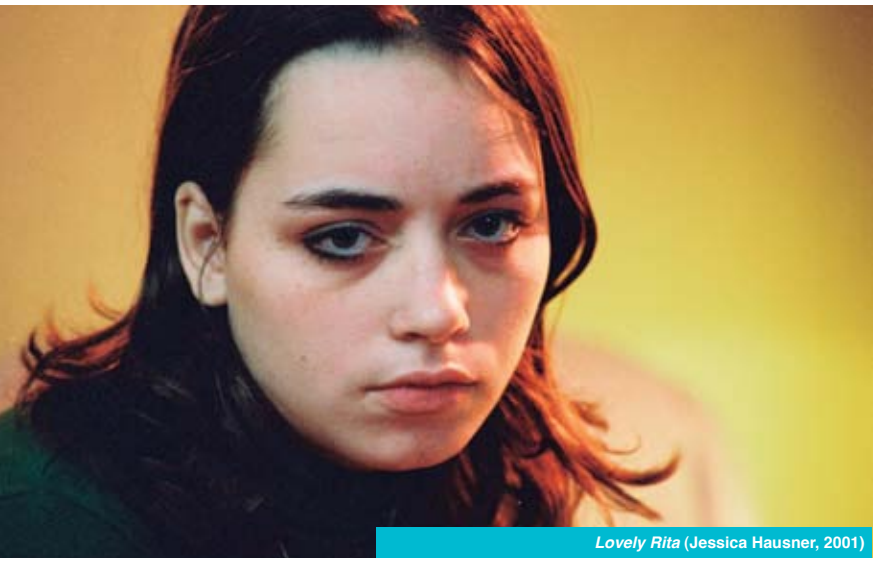
CARLOS LOSILLA

En el inicio del nuevo siglo, Ulrich Seidl realizó *Hundstage* (2001), su primera película de ficción, y ello hizo aumentar la curiosidad cinéfila respecto a sus documentales anteriores. De este caldo de cultivo surgirá *Zur Lage* (2001), sin duda la consagración de lo que algunos llamaron, en aquel momento, 'nuevo cine austríaco'. Es cierto, quizá las cosas no sean tan simples, pero en cualquier caso *Zur Lage* tuvo la virtud de agrupar a cuatro de los cineastas más interesantes del país: el propio Seidl, Barbara Albert, Michael Glawogger y Michael Sturminger. Como una especie de manifiesto, la película se subtitulaba abiertamente *Österreich in sechs Kapiteln* (Austria en seis capítulos) y dejaba bien claro que este grupo de directores estaban dispuestos a hablar de su país en términos nada complacientes, muy poco convencionales, a partir de la observación de sus tipos y costumbres, de su vergonzante pasado y su presente más bien descorazonador. Al año siguiente, otra cineasta que se movía en los ambientes artísticos de Viena, Bady Minck, sacó a la luz un mediometraje que vendría a redundar en ese sentimiento de estupefacción y repulsa. En efecto, *Im Anfang war der Blick* (En el principio fue el ojo) es una propuesta de 45 minutos en la que Minck mezcla animación y vanguardia para hablar de Austria, de la apariencia y la realidad de esa extraña nación que encierra una faz inquietante tras su poderosa maquinaria *kitsch*, todo ello a partir de un artista plástico que se pregunta qué hay detrás de algunas imágenes tópicas. Puede que vanguardistas como Martin Arnold tengan más que ver con Minck que con los demás, pero lo cierto es que ese cine austríaco contemporáneo que entonces empezaba a construirse no tenía muy claras, afortunadamente, las fronteras entre experimentación y relato.

Import/Export **(Ulrich Seidl, 2007)**

Por aquel entonces, Michael Haneke se afianzaba en el cine francés con *Código desconocido* (2000) y *La pianista* (2001). Y Jessica Hausner recorría el circuito de festivales europeos con su primer largo, *Lovely Rita* (2001): Cannes, Karlovy Vary, Toronto, Chicago, Moscú y Gijón fueron algunas de las paradas. ¿Nuevo cine austríaco, entonces? ¿Hay que observar productoras como Lotus Films o Amour Fou, que se dedicaban a financiar los proyectos de estos directores y directoras, como la señal de que algo se estaba gestando en un nivel más general? ¿O más bien se trataba de la confluencia de diversos cineastas, de diferentes edades y condiciones, en el panorama cinematográfico del momento, ávido de nuevas escuelas a las que bendecir tras muchos años sin 'nuevos cines'? Pues, más que 'nuevo', ese cine austríaco que se consolida a principios de este siglo es polimórfico y cambiante, una suma de individualidades que de repente pueden tener cosas en común y al momento mostrar violentas diferencias.

La aparición en 2003 de la primera película de Ruth Mader, *Struggle*, por ejemplo, significa una

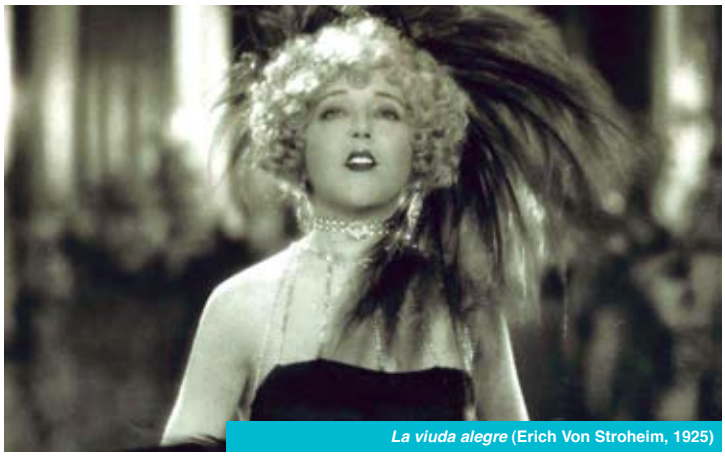


Lovely Rita **(Jessica Hausner, 2001)**

ruptura y a la vez una vuelta a empezar. El objetivo ya no es solo Austria, el refugio de la barbarie heredada del nazismo, sino la Europa surgida de esa semilla, que ha construido una falsa democracia sobre las ruinas de los campos de exterminio. En *Struggle*, la inmigración es un universo infernal hecho de odio y miseria, de intolerancia y racismo, que convierte las relaciones humanas en un simple ejercicio de compraventa. Si se tiene en cuenta que Barbara Albert, algunos años antes, había dirigido *Nordrand* (1999), sobre la frontera norte austríaca y unas cuantas mujeres de distintas nacionalidades que allí sobreviven, y que el propio Seidl estrenará *Import/Export* en 2007, acerca del papel del país en las relaciones con el mundo excomunista, el arco temporal es más amplio y los intereses también. El cine austríaco de finales del siglo XX y principios del XXI encuentra los nexos de unión entre los cineastas cuando se observa a sí mismo como conciencia herida de Europa.

Y para ver eso resulta esencial mirar atrás, a esos momentos en los que el final de las guerras de la exYugoslavia o los primeros síntomas de desencanto tras la caída del muro de Berlín empiezan a dibujar la Europa del presente, esa desde la que luego Michael Glawogger saltará hacia un despiadado examen de la nueva cultura global en *Workingman's Death* (2005), o que Michael Sturminger tomará como punto de partida para una visión sarcástica de sus símbolos culturales en *The Casanova Variations* (2014), producida por Ulrich Seidl y Paulo Branco. Ver las películas más recientes de Hausner o Mader, Seidl o Arnold, da una idea de una cinematografía consagrada en festivales, aupada por la crítica y bendecida por la intelectualidad cinematográfica europea. No vendría mal, sin embargo, retroceder catorce o quince años en el tiempo y detenernos en la época en que todo se estaba construyendo, sin la cual no es posible entender el esplendor actual. ▲

Workingman's Death **(Michael Glawogger, 2005)**



La viuda alegre **(Erich Von Stroheim, 1925)**

EL ECLIPSE DE LA VIEJA CULTURA VIENESA

ÀNGEL QUINTANA

La vieja cultura austríaca enraizada en el corazón de Europa se convirtió en un nudo de cruces intricados entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Mientras el viejo emperador Francisco José asistía al declive de un imperio político, en la capital de Austria surgían una serie de interesantes revoluciones en el pensamiento y el arte. El mundo de la música pasó de las sinfonías de Mahler a la atonalidad de Schönberg. En la filosofía se repensó la idea del lenguaje (Wittgenstein) y se exploró el peso del inconsciente (Freud). En literatura se cambió la idea de relato a partir del juego irónico reflexivo de Robert Musil o la acidez de las obras de Arthur Schnitzler. Pero esa misma Viena que fue ilustrada por la pintura de Klimt y Schiele, es hoy un territorio de tránsito para el mundo de la cultura que encuentra en ella las raíces para entender los grandes cambios que marcaron el devenir del siglo pasado.

Aquella Viena crepuscular también estuvo en el cine clásico. En los años veinte, la compañía UFA tenía unos estudios en Viena, Paula Wessely fue la *vedette* vienesa por excelencia y trabajaba en coproducciones con Francia dirigidas por Jacques Feyder o Germaine Dulac. > **pasa a pág. 14**

Hundstage (Ulrich Seidl, 2001)

Carta de una desconocida (Max Ophüls, 1948)

En esos estudios, los húngaros Michael Curtiz y Alexander Korda rodaron algunas películas antes de viajar a Hollywood. En la nómina de cineastas de origen austriaco se encuentran algunos nombres claves del cine, como Richard Oswald, Karl Grüne, Joe May, Edgar Ulmer, Fritz Lang, G. W. Pabst, Fred Zinnemann, Otto Preminger, Billy Wilder, Erich Von Stroheim y Josef Von Sternberg. Algunos de ellos abandonaron en sus obras sus raíces y otros de origen alemán, como Max Ophüls, las acabaron resucitando. Si nos preguntamos cómo penetró la herencia de esa vieja cultura vienesa en el cine, podemos explorar diversos caminos. Hay quien considera que la tradición de la opereta vienesa es clave para entender a Billy Wilder. Todo el esplendor y decadencia de Viena se proyectó maravillosamente en tres piezas claves de Erich Von Stroheim: *La viuda alegre* (1925), *La marcha nupcia*l (1928) y *La reina Kelly* (1929). Junto al imperio de opereta también estalló la melancolía frente el pasado, filtrada en piezas tan relevantes como *La ronda* (1950), inspirada en una pieza teatral de Schnitzler, y *Carta de una desconocid*a (1948), a partir de un relato de Stefan Zweig, ambas dirigidas por Ophüls.

EL IMAGINARIO DEL CINE AUSTRÍACO ACTUAL ESTÁ MARCADO POR LA INESTABILIDAD, LA INCOMUNICACIÓN Y LA DEGRADACIÓN DE LAS RELACIONES HUMANAS

DE LA OPERETA A LOS ADOSADOS

Si efectuamos un salto en el tiempo veremos que los autores que conforman el llamado Nuevo Cine Austríaco actual viven al margen del peso de esa herencia cultural. El imaginario vienés que se ha tejido en la actualidad se encuentra marcado por cierta idea de la inestabilidad, de la incomunicación y de la degradación de las relaciones humanas. Austria ha pasado de ser un país de ensoñaciones a un país de pesadillas. El elemento que caracteriza la nueva cultura austríaca establece un relato crítico contra las quimeras del bienestar y propone una imagen dura de un mundo en el que detrás del orden aparente se teje algo oscuro. Según este cine, Austria es la sociedad enfermiza por excelencia de una Europa herida. El punto de partida del nuevo imaginario austríaco debemos encontrarlo en el peso que, desde mediados de los años setenta, ha tenido la literatura. Los textos literarios de Peter Handke, Thomas Bernhard o de la premio nobel Elfriede Jelinek, han alimentado este mundo.

Para comprender cómo el nuevo imaginario austríaco sacude el viejo imaginario podemos partir de las primeras películas de Michael Haneke, como *Benny's Video* (1991) o *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994). En ellas se filtra el malestar de las clases medias y muestran cómo se construye el reflejo de un país marcado por la inestabilidad moral. Tampoco es ajena a esta perspectiva el trabajo de Ulrich Seidl, tanto en el documental como en la ficción. En su primer largometraje ficcional, *Hundstage* (2001), observamos cómo la Viena suburbial, con sus casas adosadas, sustituye el peso que antaño tenía la Viena imperial. La muerte y decadencia de la clase media parece eclipsar tanto la Viena aristocrática, como la Viena intelectual y artística actual. Seidl nos muestra en sus películas una sociedad enferma, en la que los personajes van a hacer turismo sexual a África, buscan refugios delirantes en la religión o viven atrapados en su propia inestabilidad vital.

A su vez, Jessica Hausner nos muestra en su primer largo, *Lovely Rita* (2001), cómo la banalidad de la vida cotidiana genera desesperación y violencia. En todas estas películas el viejo legado parece haberse disuelto para poner en evidencia que la cultura austríaca del presente muestra un claro desapego frente a las soluciones psicológicas, morales y sociales. La preocupación ya no es la de representar la eterna opereta vienesa en torno a una corte agonizante, sino la de mostrar ese teatro del horror que envuelve a unas clases medias perdidas en un horizonte sin expectativas. ▲

ANDRÉS GERTRUDIX ITSASO ARANA DIANA GÓMEZ MARTA PAZOS
HUGO TORRES IVÁN MARCOS JUAN BLANCO XABIER DEIVE FERNANDO EPELDE
Y la colaboración de UNICORNIBOT

LAS ALTAS PRESIONES

Una película de ÁNGEL SANTOS

productor DANIEL FROIZ · jefe de producción JOSÉ SALGUEIRO · ayudante de dirección ALICIA DÍAZ · casting MARTA PAZOS
montaje ALBERTO DÍAZ BERTITXI · sonido XAVIER SOUTO · arte JAIONE CAMBORDA · vestuario EVA CAMINO · maquillaje y peluquería CHICHA BLANCO
jefe de electricos DAVID MELERO · fotografía FERNANDO FRANCO · mezclas de sonido XAVIER SOUTO · postproducción FERNANDO ALFONSÍN
guión ÁNGEL SANTOS Y MIGUEL GIL · dirección ÁNGEL SANTOS · una producción de MATRIUSKA FILMS

PREMIERE EUROPEA: 10 DE NOVIEMBRE EN SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

EL PROGRAMA DE SEVILLA DEDICADO A LA OBRA DE MARTIN ARNOLD NOS PERMITE ACERCARNOS POR PRIMERA VEZ A UNO DE LOS CREADORES DE *FOUND FOOTAGE* MÁS ORIGINALES Y CON MAYOR INFLUENCIA. SU PERSONAL RELECTURA DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD ALUMBRA INESPERADOS SENTIDOS QUE NOS ABREN NUEVOS Y ESTIMULANTES CAMINOS.

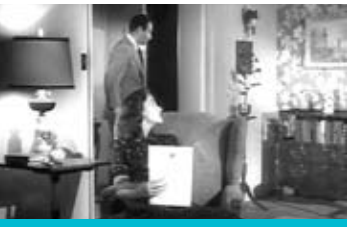
LOS FANTASMAS DEL CINE **MARTIN ARNOLD**

STEVE ANKER

El cine de Martin Arnold es un mundo de paradoja y contradicción, misterios ocultos y revelaciones, deleite sensual entremezclado con provocadoras implicaciones psicológicas y culturales. Las películas e instalaciones realizadas por Arnold entre 1989 y 2011 constituyen un corpus que une el cine de vanguardia y la cultura popular. Se extiende sobre la teoría y el arte a la vez que redescubre un sentido de la magia que nos devuelve a las maravillas del primer cine.

Nacido en 1959, Arnold creció durante los últimos años del movimiento de vanguardia modernista cinematográfica en Austria. En los años ochenta, las obras maestras esencialmente formales, a menudo abstractas y antinarrativas, de Kubelka y Kren, entre otros, eran ya bien conocidas en los círculos del arte contemporáneo. Mientras tanto, la propia historia del cine había inspirado un acercamiento al cine de vanguardia que recontextualizaba el *found footage* (metraje encontrado) narrativo, tal como ejemplificaba el trabajo de artistas como Joseph Cornell, Len Lye, Bruce Conner y Ken Jacobs. Estas dos direcciones artísticas (las exploraciones formales, específicas del medio, y las narrativas reinventadas basadas en el *found footage*) siguen siendo practicadas tanto por cineastas asentados como por jóvenes. Lo que comenzó como aproximaciones puras de pioneros como Kubelka y Conner en los cincuenta y sesenta, llevó a una apertura y una combinación cada vez más frecuente de esas preocupaciones con nuevas estrategias artísticas en el cine experimental de los ochenta y noventa.

"Cuando miras una tira de celuloide, primero ves una secuencia regular de cuadros rectangulares que representan un espacio tridimensional", dice Arnold. *"Son las huellas que dejó la cámara; el aparato inscrito en el material. Si miras de cerca 'dentro' del fotograma, verás huellas de gente y objetos que estaban frente a la cámara en el momento de la grabación."*[1]



***Pièce touchée* (1989)**

El mundo de imágenes y sonidos de Arnold lleva un intrincado formalismo a un material extraído casi exclusivamente de filmes de Hollywood (algunos muy conocidos, otros largo tiempo olvidados). Sin embargo, su elección de la forma no está predeterminada por una estrategia general conceptual. En vez de eso, la forma se desarrolla de manera orgánica a partir de la investigación del contenido de cada película y, como los primeros formalistas, también él crea partituras precisas. El enfoque de Arnold difiere del de Bruce Conner, en el que el cineasta combina retazos de material de fuentes dispares en un nuevo flujo lineal, resaltando acciones sugerentes y el sabor auténtico de las películas originales. Por contraste, Arnold se limita a una fuente, ya sea un film concreto o una serie interrelacionada para cada una de sus obras, y la explora microscópicamente. En ese sentido, su obra está más cercana a la de Ken Jacobs, pero su particular sentido del humor, su sentido lúdico de lo formal y su atención al significado psicológico oculto hacen su enfoque del material preexistente algo propio.

Para Arnold, descubrir oscuros subtextos de significado que están implícitos pero no expresados puede ser liberador, sobre todo cuando este

(1) Scott MacDonald, "Sp… Sp… Spaces of Inscription: An Interview with Martin Arnold", *Film Quarterly*, vol. 48, nº 1; otoño, 1994; pág. 5.

proceso crea un cabaré de desarmante hilaridad e invita a nuevas formas de experimentar el material original. *"El cine de Hollywood es un cine de la exclusión, de la reducción y la negación, un cine de la represión"*, dice Arnold. *"Por tanto, no deberíamos considerar solo lo que se ve, sino también lo que no se muestra"*[2]. El cine de Arnold se convierte en una forma de crítica que trasciende el análisis didáctico e invita a repetidos visionados con múltiples interpretaciones y revelaciones.

LA SUBVERSIÓN Y EL PLACER

Los primeros tres filmes de Arnold, *Pièce touchée* (1989), *Passage à l'acte* (1993) y *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998), causaron un poderoso impacto más allá del público del cine de vanguardia, y plantearon temas que rara vez se encuentran en el cine hecho por un artista. Cada uno se centra en situaciones domésticas, íntimas y ordinarias, que implican modos complejos de intercambio interpersonal. Aunque limitados a una acción mínima detallada minuciosamente, ofrecen experiencias subversivas que son apasionantes y visceralmente placenteras. Los dos primeros, si no los tres, son, como resalta Scott MacDonald, *"cortometrajes estimulantes, que a menudo provocan la carcajada, y que demuestran que la obra de vanguardia puede ser tan divertida (para muchos espectadores, en cualquier caso) como cualquier otra forma de cine."*[3]

Pièce touchée es un film de dieciséis minutos basado en un plano de dieciocho segundos del melodrama detectivesco *The Human Jungle* (Joseph M. Newman, 1954). En la escena, una mujer está sentada en primer término, leyendo una revista, cuando un hombre abre una puerta tras ella, apaga la luz del recibidor, entra y se mueve hacia ella y hacia la cámara. Él se agacha, ella mira hacia arriba y se besan. Entonces ella se levanta y le sigue por el salón. La iluminación y el decorado son genéricos, de segunda, con la sensación de espacio apenas desarrollada. Todos los elementos visuales quedan aún más aplanados por el bajo contraste y la escasamente detallada calidad en blanco y negro de las imágenes creadas por la impresora óptica casera que utilizó Arnold para refotografiar el metraje original. Habiendo asistido de joven a las clases de Peter Kubelka sobre la esencia de fotograma único del cine, y entendiendo la excitante combustión que puede ocurrir cuando la secuencia de fotogramas se altera de modo inesperado, Arnold memorizó cada combinación de movimiento y cambios de forma que tenían lugar entre los miles de fotogramas de la secuencia.

Alone. Life Wastes Andy Hardy (1998)

Aunque *Passage à l'acte* dura solo doce minutos, es tan denso como *Pièce touchée* y expande el territorio artístico de Arnold. *Passage...* se centra también en un evento doméstico, y utiliza material tomado de un film de Hollywood. Pero hay diferencias importantes: aquí se disecciona una escena completa en lugar de un solo plano. La escena, de una de las representaciones más celebradas del racismo en Hollywood, *Matar un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962), es estática. Implica a cuatro personajes en la mesa de una cocina, y la banda sonora original sincronizada de la película sirve como herramienta organizativa. De nuevo refotografiadas con su impresora óptica casera, las imágenes se mueven hacia atrás y hacia adelante, fotograma a fotograma, creando interacciones rítmicas minuciosamente estudiadas que se ven reforzadas y puntuadas por sonidos percutivos, que se reproducen en bucle con distintas longitudes. Arnold ha reconocido la influencia del arte sonoro, en especial el *scratching* de *hip-hop* y los *collages* de John Zorn y Christian Marclay, y es destacable cómo esta sucesión de *loops* de imagen y sonido revela significados inintencionados dentro de una porción relativamente menor de la película original.

En *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, Arnold tomó material de tres películas de la serie de Andy Hardy, producida entre finales de los años treinta y la década de los cuarenta, protagonizada por Mickey Rooney como encarnación del adolescente americano. Inmensamente popular en aquel momento, aunque ahora prácticamente olvidada, la serie encarnaba los ideales de la clase media durante el final de la Depresión, y fue precursora de dramas familiares y telecomedias que pronto saturarían la primera televisión. Las tres películas estaban coprotagonizadas por la joven Judy Garland, quien,

EN EL CINE DE ARNOLD LA FORMA SE DESARROLLA DE MANERA ORGÁNICA A PARTIR DEL CONTENIDO DE CADA PELÍCULA Y, COMO LOS PRIMEROS FORMALISTAS, ÉL TAMBIÉN CREA PARTITURAS PRECISAS

(2) Op. cit, pág. 7.

(3) Op. cit, pág. 2.

junto a Rooney, fue un icono de la salubridad juvenil. Como en sus películas anteriores, Arnold revela momentos llenos de significados inintencionados, pero aquí con una complejidad psicológica que revela con más profundidad preocupantes ataduras emocionales. Aquí, de nuevo, el cine se convierte en un acto de liberación y reclamación. Aunque usa tres fuentes distintas, Arnold crea un tapiz visual unificado que también mezcla el canto de Garland, música genérica de fondo y diálogo dramático en la nueva amalgama de un musical bizarro.

Negras ironías subyacen en todo el trabajo de Martin Arnold y, en un grupo reciente de cortometrajes, el cineasta descubre siniestros contenidos en el entretenimiento de masas más popular, la animación, y en su personaje Disney más icónico, Mickey Mouse. *Shadow Cuts* (2010), *Soft Palate* (2011) y *Self Control* (2011) están limitados a una pequeña cantidad de material, pero emplean implacables repeticiones y detalles aislados para crear horrendas versiones alternativas de dibujos animados de comedia *slapstick*. En *Shadow Cuts*, un parpadeo continuo y una apertura y cierre de iris revelan a Mickey y a su perro Pluto en la cama, abrazados de un modo que oscila entre lo homoerótico y el apego desvalido. Mickey lleva una sonrisa idiota clavada en el rostro, su lengua roja lascivamente fuera, mientras Pluto le mira con una sonrisa igualmente inmutable. Hay una cierta futilidad mortal en la repetición espasmódica de gestos parciales con la cabeza o el brazo, aún más pronunciada porque unas bandas negras sustituyen a los ojos. Los ojos aparecen de repente, pero quedan aislados y en un campo negro, y parpadean de forma alterna con las figuras encerradas. Se desata un baile rítmicamente complejo y obsceno, y la banda sonora de jadeos, gritos y tonos agudos está unida a cada movimiento. Los otros dos filmes abstraen aún más el material original, y crean desgarradores descensos al infierno de la animación. *Soft Palate* aísla la mano enguantada de Mickey, su boca abierta y sus zapatos en movimiento dentro de encuadres de absoluta negrura; su rostro es una máscara de muerte que se alterna de manera hipnótica con su torso abstraído. *Self Control* toma elementos fragmentarios de acciones violentas (manos que aferran un espacio negro donde estaría una cabeza, una lengua que cuelga en un gesto de agonía, y un ladrillo rojo que golpea un cráneo) y los reproduce en bucle, en combinaciones de repetición febril. Como en toda la obra de Arnold, lo que podrían ser tediosos ejercicios de deconstrucción de la animación, son aquí fascinantes experiencias de animación, alternativamente aterradoras e hilarantes, que eran por completo inintencionadas en el original. Detalles cinematográficos fácilmente pasados por alto han sido eliminados quirúrgicamente y reimaginados por completo.

MARTIN ARNOLD ES UN ARTISTA QUE SE APROPIA DE LO QUE YA EXISTE Y LE DA NUEVA VIDA, Y QUE NO TEME ENFRENTARSE A OSCUROS SUBTEXTOS ALLÍ DONDE MÁS INESPERADOS RESULTAN

***Passage à l'acte* (1993)**

El cine es un mundo en sí mismo, uno con su propia historia, prácticas muy variadas y personalidades *larger than life*. Como medio de masas, es un profundo reflejo de la cultura que lo ha producido, y se ha convertido en una fuente primaria para la creación artística y la investigación social. Las películas de Martin Arnold unen un análisis profundo con la experiencia estética, deleite sensorial con inmersión caústica, y el humor estridente con la revelación inquietante. Arnold es un artista quintaesencial del momento, alguien que se apropia de lo que ya existe y lo da nueva vida, y que no teme enfrentarse a oscuros subtextos donde más inesperados son. En el mundo de Arnold, una pipa puede ser una pipa, pero su uso y su medio de representación se descomponen y reconfiguran de maneras que solo se pueden alcanzar por medio del cine. ▲

***Shadow Cuts* (2010)**

El presente texto es una síntesis, reelaborada por el propio autor, de su artículo "Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema", publicado en: Peter Tscherkassky (ed.), *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. Ed. Sixpackfilm y Filmmuseum Synema Publikationen; Viena, 2012.

Traducción: Juanma Ruiz

STEVE ANKER es el decano de la Escuela de Cine y Vídeo en California Institute of the Arts. Fue director de la Cinemateca de San Francisco y es experto en el cine austriaco de vanguardia.

FESTIVAL DE SEVILLA
SECCIÓN OFICIAL
UNA PELÍCULA DEL COLECTIVO NIU D'INDI
EL CAMINO MÁS LARGO PARA VOLVER A CASA
NIU D'INDI PRESENTA UNA PELÍCULA DIRIGIDA POR SERGI PÉREZ EN PRODUCCIÓN ASOCIADA CON NO HAY BANDA PROTAGONIZADA POR BORJA ESPINOSA
CON MIKI ESPARBÉ · MARIA RIBERA · POL LÓPEZ · SARA ESPÍGUL · SILVIA ESQUIVEL · MIREIA GUBIANAS
MONTAJE LIANA ARTIGAL MÚSICA ÀLEX SARDÀ VESTUARIO ESTER PALAUDÀRIES ARTE TERESA CABALLERO MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA MARY JO · DANAE GATELL · IRIS MAIRAL
AYUDANTE DE DIRECCIÓN ANNA CAPDEVILA DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN CARLOS PEQUERUL · XESC ESTAPÉ DISEÑO DE SONIDO AGOST ALUSTIZA SONIDO DIRECTO ANNA HARRINGTON
FOTOGRAFÍA JULIÁN ELIZALDE (A.E.C.) · BET ROURICH PRODUCCIÓN EJECUTIVA ARITZ CIRBIÁN PRODUCCIÓN ASOCIADA MARTÍN SAMPER PRODUCIDA POR EDUARD BROTO · SERGI PÉREZ · ARITZ CIRBIÁN
GUIÓN SERGI PÉREZ · ERIC NAVARRO · ROGER PADILLA DIRECCIÓN SERGI PÉREZ
NIU D'INDI
NO HAY BANDA
verkami
deluxe
figtree
DOLBY PREMIER STUDIO
esAc
WWW.NIUDINDI.COM/ELCAMIMESLLARG
/ELCAMIMESLLARG
/NIUDINDI

LOS DIRECTORES DEL CICLO

BREVE DICCIONARIO CRÍTICO DE **JAVIER H. ESTRADA**

ARNOLD, Martin (1959)
Si hubiera que subrayar a un creador especialmente obsesionado por la partícula elemental del cine (el fotograma), ese sería Martin Arnold, máximo exponente de la vertiente más virtuosa y lúdica del *found footage*. En *Pièce touchée* (1989), la pieza que le dio a conocer, un plano de dieciocho segundos del *noir* de serie B *The Human Jungle* (Joseph M. Newman, 1954) se expandía hasta llegar a quince minutos en un delirante juego de repeticiones, avances y retrocesos. Cada fotograma se reproducía en todas las direcciones imaginables dentro de un montaje de ritmo endiablado. El carácter intensamente cómico y la intuición musical del cineasta se acentuaban en *Passage à l'acte* (1993), transformación de una escena familiar de *Matar un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962) en surrealismo desatado. Para Arnold, el de Hollywood es *"un cine de exclusión, reducción y negación. Un cine de represión"*. Su alternativa pasa por voltear, mediante una meticulosa labor artesanal, el sentido de esos filmes industriales, como en *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998), en la que una inocente relación madre-hijo adquiría poderosas cargas eróticas. En tiempos recientes, Arnold ha deconstruido imágenes de Disney liberándolas de su apariencia inofensiva hasta descubrir el abismo de tinieblas y crueldad que albergan en su interior. ■

Alone. Life Wastes Andy Hardy (1998)

COVI, Tizza (1971)
FRIMMEL, Rainer (1971)
Desde 1996 colaboran en proyectos fotográficos, cinematográficos y teatrales. Frimmel dirige en solitario *Notes From the Basement* (2000), un magnífico ensayo realizado con los vídeos caseros de un estrambótico y reaccionario enfermero vienés, que deja entrever con una clarividencia inusitada los prejuicios y las miserias enquistadas en el alma austríaca. Ya en conjunto, Covi y Frimmel firman *That's All* (2001) y la apreciable *Babooska* (2005), balance de la inestable forma de vida de una joven artista circense con la que los realizadores definen las líneas que marcarán su cine futuro: rodaje en celuloide, imágenes crudas y aproximaciones cálidas a gentes del mundo del espectáculo en continuo tránsito. En *La Pivellina* (2009), su primera incursión en el cine narrativo, una niña abandonada a las afueras de Roma es rescatada por una mujer de circo que vive en un *parking* desolado. De sensibilidad marcadamente humanista y construcción cercana al neorrealismo, la película se apoya en actores no profesionales filmados en 16 mm para establecer con notable credibilidad los vínculos emocionales de unos personajes definidos por sus carencias. Los realizadores siguieron estrategias similares –aunque con un resultado más endeble– en su último y más reciente trabajo: *The Shine Of Day* (2012). ■

La Pivellina (2009)

DEUTSCH, Gustav (1952)
En 1996 Deutsch realizó un tráiler para la Viennale llamado *Film is More than Film*. Ese título funciona como un resumen exacto de su trayectoria, la más rotunda y apasionada afirmación sobre la inmensidad del cine, un medio cuya historia puede (y debe) reinterpretarse sin descanso, transformando y expandiendo su significado. Arquitecto de formación, en los años ochenta Deutsch pasó del documental en vídeo al cine conceptual hasta hacer del *found footage* su

gran campo de batalla. Su proyecto cumbre es la serie en tres partes *Film ist.*, una épica investigación sobre la fenomenología del cine que trabaja esencialmente con imágenes de los orígenes. La primera entrega *Film ist. 1-6* (1998), profundiza en la relación entre el cine primitivo y la ciencia. A continuación llegó *Film ist. 7-12* (2002) –atenta a la fascinación de la magia y el humor físico– y finalmente *Film ist. A Girl & a Gun* (2009) que, siguiendo la máxima godardiana de que *"todo lo que necesitas para hacer una película es una chica y una pistola"*, está dedicada a las pulsiones más viscerales: el erotismo y la violencia como puntos de origen y destino. Deutsch ha ampliado extraordinariamente su territorio creativo con *Shirley: Visions of Reality* (2013), puesta en escena de trece pinturas de Edward Hopper que supera la concepción habitual del *tableau vivant* al repasar la turbulenta historia social de los Estados Unidos desde la Gran Depresión hasta el Movimiento por los Derechos Civiles de los años sesenta. ■

Film ist. A Girl & a Gun (2009)

FRANZ, Veronika (1965)
FIALA, Severin (1985)
Pareja sentimental y cómplice creativa de Ulrich Seidl (colaborando en la escritura de todos sus guiones desde *Hundstage*, 2001), Franz debuta en la realización con *Kern* (2012), largo documental codirigido con el joven Severin Fiala. Se trata de una valiosa semblanza de Peter Kern, uno de los autores más geniales –y sin duda el más excéntrico– del cine austríaco contemporáneo. Franz y Fiala se unen de nuevo en *Goodnight Mommy* (2014), estilizado, silencioso y atmosférico drama con penetrantes tintes de terror, deudor del Haneke de *Funny Games* y de las ficciones de Seidl (quien además figura como productor de la cinta). La barrera entre ilusión y realidad se difumina en este film sobre una familia desestructurada, formada por una madre que oculta su rostro tras someterse a una operación estética y sus furiosos y más bien antisociales descendientes. ■

Goodnight Mommy (2014)

GLAWOGGER, Michael (1959-2014)
Cineasta de audacia incansable y horizontes ilimitados, genial e innovador tanto en el documental como en la ficción, Michael Glawogger falleció el pasado 22 de abril tras contraer malaria mientras rodaba en Liberia su nuevo proyecto. En su Trilogía de la Globalización trazó un itinerario conceptual y geográficamente descomunal. *Megacities* (1998) describía los bajos fondos de Bombay, México DF, Nueva York y Moscú, llevando a la máxima expresión el uso de la recreación y la intervención en el documental. La serie continuó con *Workingman's Death* (2005), una mirada a las condiciones laborales más extremas del planeta, y concluyó con la que podría considerarse su obra maestra, *Whores' Glory* (2011). Rodado en Tailandia, Bangladesh y México, el film mostraba una insólita incursión en el negocio del sexo desde un enfoque punzante y desprejuiciado que derribaba los mitos alimentados por el imaginario occidental. En sus ficciones, Glawogger también optó por una construcción fragmentaria y por identificar el viaje como solución para llegar a la verdad. Viena se identifica como el origen del conflicto, una jaula dorada en la que todavía se perciben los rescoldos del fascismo. Por ello, el clímax de *Kill Daddy Good Night* (2009) tiene lugar en Nueva York, los personajes de la comedia psicodélica *Contact High* (2009) trasladan su desfase a Polonia, y el deleznable protagonista de la maravillosa *Slumming* (2006) vive por primera vez una experiencia transcendental en un humilde barrio de Jakarta. ■

Whores' Glory (2011)

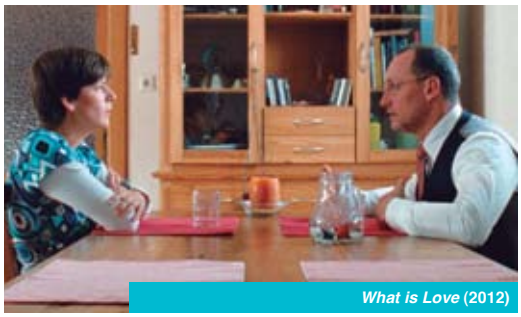
HANEKE, Michael (1942)
Autor de un estilo extremadamente preciso e impactante, lúcido analista de los aspectos más sombríos e inquietantes de la sociedad europea, enemigo acérrimo del psicologismo, Haneke es indiscutiblemente el cineasta más célebre que ha dado Austria. Sus dos últimas películas, *La cinta blanca* (2009) y *Amor* (2012), le reportaron sendas Palmas de Oro de Cannes, elevándole a los altares del olimpo fílmico. Sin embargo, podría argumentarse que sus obras más populares –con las dos versiones de *Funny Games* (1997 y 2007) a la cabeza– son también las más simples, rígidas y discutibles de su carrera. El Haneke más complejo y desafiante se encuentra en su trilogía inicial –la bressoniana, meticulosa disección de la alienación de la clase media de *El séptimo continente* (1989), la reflexión sobre las consecuencias del consumo de la violencia de *El vídeo de Benny* (1992) y el estudio sobre la incomunicación y la frustración humanas en la era de la tecnología de *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994). Así mismo, *El tiempo del lobo* (2003) –arriesgada, magistral y lamentablemente infravalorada inmersión en el caos y la oscuridad– y su nutrida producción televisiva (ante todo las excelentes *Lemmings*, 1979, y *Die Rebellion*, 1993, su adaptación de la novela homónima de Joseph Roth) necesitan urgentemente una revalorización. ■

***La pianista* (2001)**

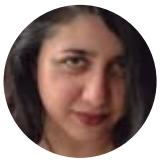
HAUSNER, Jessica (1972)
Gran esperanza del cine austríaco desde finales de los años noventa, Hausner enmarca sus obras en interiores opresivos donde sus personajes experimentan una desesperación gozosa. Su carrera se dispara con *Lourdes* (2009), relato de una joven postrada en una silla de ruedas que visita el mítico santuario francés buscando una curación milagrosa. Hausner indaga en el sentido de la creencia y en el negocio de la fe, rondando las inquietudes de Dreyer con la sensibilidad de Jacques Tati. Su nuevo film, *Amour fou* (2014), es un recuento de los últimos días de Heinrich von Kleist, emblema máximo del romanticismo. Desconcertante en su aproximación al personaje, mermada quizás por una frialdad desmedida, la película arma sin embargo un soberbio dispositivo visual, exultante en su composición de los encuadres y en su tratamiento del color. Pese a compartir estilo y preocupaciones con sus compatriotas más veteranos, Hausner es poseedora de una voz única, la más vigorosa de su generación. ■

***Amour fou* (2014)**

MADER, Ruth (1974)
Tras una década dedicada a la realización de cortometrajes documentales, Mader debutó en el largo con *Struggle* (2003), ficción sobre una joven inmigrante polaca que se desplaza ilegalmente hasta Austria junto con su hija. Honesta y rigurosa, dotada de una enérgica dimensión ética, la película aborda la explotación laboral y la intrincada lucha por alcanzar la dignidad. La realizadora permaneció nueve años en silencio hasta regresar con el admirable documental *What is Love* (2012), una colección de miniaturas, serenas y precisas observaciones sobre la búsqueda del equilibrio emocional. A diferencia de Seidl o Glawogger, Mader toma a gente corriente como objeto de estudio, haciendo de la normalidad una herramienta efectiva para la profundización en el significado del estado más excepcional del ser humano: la felicidad. ■



***What is Love* (2012)**



MORTEZAI, Sudabeh (1968)
Nacida en Alemania de padres iraníes y criada en Teherán y Viena, Sudabeh Mortezai debuta con *Children of the Prophet* (2006), documental que observa el rito chií del Muharram para radiografiar las diferentes caras del Irán contemporáneo. Tras *In the Bazaar of Sexes* (2009), crítica a las políticas sexuales del chiísmo, realiza *Macondo* (2014), su primer largometraje de ficción. Seleccionada en la Competición Oficial de la Berlinale, la película se introduce en un gueto de refugiados ubicado a las afueras de Viena llamado Macondo. Adoptando un realismo cargado de buenos propósitos pero exento de magia (lejos, en todo caso, de García Márquez), el film toma como protagonista a un niño checheno que habita esta tierra de nadie integrada en el corazón de Europa, una inquietante burbuja vedada al sueño de prosperidad. ■

Macondo (2014)

PFAFFENBICHLER, Norbert (1967)
Formidable conocedor de los rincones más turbios de la psique humana, Pfaffenbichler explota la vertiente morbosa del espectador proporcionándole lo que más desea aunque se niegue a confesarlo: una dilatada exposición a los rostros del mal. Desde 2002 se dedica a la serie 'Notes on Film', proyecto monumental que analiza de manera sistemática distintos episodios de la historia del cine a partir de la asociación y transformación de imágenes. Sus mejores piezas tienen como elemento esencial el primer plano. *Conference (Notes on Film 05)* (2011) es una sucesión de fragmentos de filmes dedicados a Hitler, 65 representaciones del dictador interpretadas por actores de épocas y procedencias diversas. Pfaffenbichler alcanza a vislumbrar el verdadero aspecto del horror cuando, tras mostrar un extraordinario catálogo de gestos histriónicos, se aproxima al territorio de la abstracción. Siguiendo un procedimiento similar y logrando los mismos hallazgos (aunque multiplicados por la ampliación de su ambición y duración), *A Messenger From The Shadows (Notes on Film 06 A/Monologue 01)* (2012) y *A Masque of Madness (Notes on Film 06-B, Monologue 02)* (2013) son sendos estudios de actores camaleónicos y malditos, Lon Chaney y Boris Karloff, respectivamente. Con ellas, Norbert Pfaffenbichler se consolida como el cineasta experimental austríaco más estimulante de su generación. ■

A Masque of Madness (2013)

SAUPER, Hubert (1966)
Acérrimo agitador de la conciencia occidental, Sauper comienza a ser reconocido a partir de *Kisangani Diary* (1998), documental sobre el exilio en Zaire de refugiados hutus ruandeses que sería elogiado por Jean Rouch. Su consagración llega con *La pesadilla de Darwin* (2004). Desenmascaramiento de la hipocresía y de la perversidad del Primer Mundo respecto a África, este documental se convirtió en un referente del cine sobre las relaciones Norte-Sur. En *We Come as Friends* (2014), Sauper toma el recién constituido estado de Sudán del Sur para denunciar las fórmulas del neocolonialismo, ahora regidas por China y Estados Unidos, señalando que las estrategias han cambiado, así como sus protagonistas, pero que el expolio y la utilización de África siguen plenamente vigentes. ■

We Come as Friends (2014)

SCHLEINZER, Markus (1971)
Desde finales de los noventa trabaja como director de *casting* para cineastas esenciales del país: Seidl, Haneke, Glawogger y Hausner, entre otros. Inevitablemente, la influencia de estos autores será visible en su debut como realizador, *Michael* (2011), film que participa en la Competición Oficial de Cannes, centrado en la relación entre un pedófilo y su víctima, un niño de diez años. Gélida y distanciada, *Michael* construye una atmósfera altamente perturbadora, pero esquiva el morbo gratuito. En la línea del cine austríaco de las últimas décadas, Schleinzer indica que su nación sigue engendrando horrores y que para divisar ese demonio intrínseco hay que adentrarse en estancias ocultas que permanecen cerradas bajo llave. ■

Michael (2011)

SEIDL, Ulrich (1952)
Ya sea desde el documental o la ficción, Seidl produce siempre imágenes incómodas compuestas milimétricamente, representa situaciones de una agresividad interior al límite de la explosión y, aún así, el humor (en su forma más perversa) es un componente inherente a su cine. Aunque el director llevaba dos décadas asomándose a lo cruel y lo grotesco –con resultados tan contundentes como los exhibidos en *Animal Love* (1995) o *Models* (1999)– la cinefilia internacional no fue realmente consciente de su mundo hasta *Hundstage* (2001), recorrido implacable por una Viena periférica y desesperada, una asfixiante bomba fílmica. Seidl indaga siempre en la frustración topándose con los mismos temas: la obsesión con las apariencias, la animalización del ser humano, el frágil hilo de aliento que ofrece la religión, la remota posibilidad del amor; el vacío y las tinieblas de Austria. Si la trilogía 'Paraíso' –compuesta por *Amor* (2012), *Fe* (2012) y *Esperanza* (2013) – podía verse como el compendio ordenado, casi final, de esas preocupaciones, con el documental *In the Basement* (2014) Seidl emprende una renovada búsqueda de dimensiones metafóricas y literales: la inmersión en el espacio más recóndito de la sociedad austríaca a través de los sótanos de un variado espectro de compatriotas. En este viaje a las profundidades el director halla una plétora de fantasías y pasiones que van de la inocencia al fascismo, de la violencia sexual a la más enternecedora expresión de la empatía. ■

In the Basement (2014)

CINE AUSTRÍACO EN EL SEFF

FOCUS EUROPA: AUSTRIA

AMOUR FOU, de Jessica Hausner
Austria, Luxemburgo, Alemania, 2014 / 96 min. **Sección Oficial**
WE COME AS FRIENDS, de Hubert Sauper
Austria, Francia, 2014 / 115 min. **Sección Nuevas Olas / No Ficción**
MACONDO, de Sudabeh Mortezai, 2014 / 98 min. **Sección EFA**
WHORES' GLORY, de Michael Glawogger
Austria, Alemania, 2011 / 119 min.
A MASQUE OF MADNESS (Notes on Film 06-B, Monologue 02), de Norbert Pfaffenbichler, 2013 / 80 min.
MICHAEL, de Markus Schleinzer, 2011 / 96 min.
FILM IST. A GIRL & A GUN, de Gustav Deutsch, 2009 / 93 min.
WHAT IS LOVE, de Ruth Mader, 2012 / 80 min.
LA PIVELLINA, de Tizza Covi y Rainer Frimmel
Austria, Italia. 2009 / 100 min.
IN THE BASEMENT, de Ulrich Seidl, 2014 / 80 min.
GOODNIGHT MOMMY, de Veronika Franz y Severin Fiala, 2014
LA PIANISTA de Michael Haneke, 2001

AUSTRIAN TRIP PROGRAMA. CINE EXPERIMENTAL

ENDEAVOUR de Johann Lurf, 2010 / 16 min.
CITYSCAPES de Michaela Grill y Martin Siewert, 2007 / 16 min.
CREME 21 de Eve Heller, 2013 / 10 min.
EXTERIOR EXTENDED de Siegfried A. Fruhauf, 2013 / 9 min.
OPTICAL SOUND de Christian Neubacher y E. Groen, 2014 / 12 min.
COMING ATTRACTIONS de Peter Tscherkassky, 2010 / 25 min.

FOCO MARTIN ARNOLD

PIÈCE TOUCHÉE, 1989; b/w, sound, 16 min.
PASSAGE À L'ACTE, 1992; b/w, sound, 12 min.
ALONE. LIFE WASTES ANDY HARDY, 1998; b/w, sound, 15 min.
DEANIMATED, 1998; b/w, sound, Extracto de 10 min. de un total de 60 min loop. 2002
SHADOW CUTS, 2010; color, sound, 4:20 loop.
SOFT PALATE, 2010; color, sound, 3:10 loop.
SELF CONTROL, 2011; color, sound, 2:00 loop.
HAUNTED HOUSE, 2011; color, sound, 3:00 loop.

"…Asimismo, si la Viena de 1900 pudo llegar a ser la cuna de la modernidad europea y sentar algunas de las bases sobre las que se construyó el siglo XX, impregnando decisivamente todos los ámbitos del arte y del pensamiento, fue debido entre otras cosas a su capacidad de integrar y acoger a una multitud de nacionalidades del Centro y del Este de Europa."

Del mismo modo, **la Austria de hoy no sería pensable sin Europa**, el marco común en el que se incluyen todos nuestros esfuerzos para fomentar el intercambio cultural y la comprensión y el respeto mutuo entre los pueblos.

Nuestro objetivo es la **difusión de la cultura austríaca en todas sus manifestaciones**, promoviendo los contactos culturales entre instituciones e individuos de Austria y España / Andorra, y presentando su imagen actual.

foro / cultural de austria mad

SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

ROY ANDERSSON

EL FESTIVAL DE SEVILLA ESTRENA EN ESPAÑA *UNA PALOMA SENTADA EN UNA RAMA PREGUNTÁNDOSE SOBRE LA EXISTENCIA*, CON LA QUE EL CINEASTA SUECO ROY ANDERSSON GANÓ EL LEÓN DE ORO EN EL PASADO FESTIVAL DE VENECIA. UNA EXCELENTE OPORTUNIDAD PARA ACERCANOS A LA OBRA ORIGINALÍSIMA DE UN CREADOR QUE HA ROTO CON EL LENGUAJE TRADICIONAL DEL CINE Y QUE SE ATREVE A EXPLORAR CAMINOS TAN INSÓLITOS COMO NOVEDOSOS.

UN NUEVO LENGUAJE PARA EL SIGLO XXI

URSULA LINDQVIST

En los años cincuenta, cuando el cine solo tenía medio siglo, la revista francesa *Cahiers du cinéma* convenció al mundo de que el cine no solo se había convertido en una forma de arte, sino que también tenía su propio lenguaje: un lenguaje de imágenes que trascendía los límites nacionales y lingüísticos. Durante las siguientes décadas, esta premisa llevó a la promoción de una élite de directores mundiales cuyo dominio de ese lenguaje (en particular, por medio de la puesta en escena cinematográfica) los cualificaba como autores. Estos incluían a Jean Renoir, Luis Buñuel, Federico Fellini, Andrei Tarkovski e Ingmar Bergman, entre otros muchos. Al alba del siglo XXI, sin embargo, las innovaciones técnicas en el cine (en particular, el CGI) parecían haber robado la atención de los cineastas/autores visionarios. Fue en este punto de la historia cinematográfica cuando el cineasta sueco Roy Andersson (1943), que había conseguido reconocimiento mundial con su ópera prima *Una historia sueca de amor*, de 1970, regresó a la gran pantalla con su primer largometraje en veinticinco años. *Songs from the Second Floor*, que se estrenó en el festival de Cannes en 2000, ganó el Premio Especial del Jurado y la aclamación universal de los críticos. Un nuevo y poderoso lenguaje fílmico había nacido, y comenzaba una nueva fase en la carrera de uno de los más notables cineastas suecos.

Con *Songs...*, la primera película de una trilogía que reflexiona sobre la condición humana, la intención de Andersson era llevar los límites del lenguaje cinematográfico hacia una nueva dimensión. Catorce años después, ha concluido esta trilogía con *Una paloma sentada en una rama preguntándose sobre la existencia*, que se estrenó en el pasado Festival de Venecia. Este nuevo film, el primero que Andersson ha rodado en digital, ganó el León de Oro, el más alto galardón del certamen y uno de los más distinguidos del cine mundial (el segundo film de la trilogía, *La comedia de la vida*, se proyectó en Un Certain Régard, en el festival de Cannes de 2007). Las tres películas de la trilogía engloban el lenguaje fílmico particular de Andersson, que desarrolló, irónicamente, durante su alejamiento autoimpuesto del largometraje entre 1985 y 2000.

Cuando Andersson era un joven director recién salido de la escuela de cine, su ópera prima, *Una historia sueca de amor* ganó cuatro premios en el Festival de Berlín y se hizo con el principal galardón cinematográfico de Suecia, estableciendo a su autor como una estrella emergente y como aparente heredero de Ingmar Bergman. Este primer film, un sutil tratamiento del amor de juventud y la desilusión de la generación de los años sesenta, se aseguró rápidamente un lugar en la historia del cine. Pero la siguiente película de Andersson, *Giliap* (1975), un film distópico que captura la vida sombría y sin propósito de un joven trabajador de hotel, fue rechazada por críticos y espectadores, aunque en años recientes los críticos suecos han reevaluado positivamente algunas de las técnicas experimentales de la película, tales como la cámara fija y el paso letárgico, evidencias de que Andersson estaba experimentando ya con lo que se convertiría en su propio lenguaje. *Giliap* dejó a Andersson en bancarrota, y el director ha dicho posteriormente en entrevistas que se sintió constreñido artísticamente por las condiciones de producción al realizarlo.

Pronto comenzó a aceptar ofertas para hacer pequeñas películas publicitarias para empresas que iban desde el fabricante de caramelos Fazer hasta la compañía de seguros Trygg-Hansa pasando por el Partido Socialdemócrata sueco. Consiguió un enorme éxito, no solo obteniendo clientes fieles y adinerados, sino también asegurándose los más altos galardones mundiales por sus filmes publicitarios, que el propio Bergman consideró los mejores del mundo. Con el dinero que obtuvo, Andersson fundó su propia productora, Studio 24, en el lujoso vecindario de Östermalm, en 1980, un movimiento que le ha proporcionado control creativo sobre sus producciones.

Con su reputación como cineasta completamente restaurada, la Socialstyrelsen (la junta nacional sueca de salud y bienestar) contactó con Andersson para hacer un documental de servicio público sobre el SIDA.

***La comedia de la vida* (2007)**

***Una paloma sentada en una rama preguntándose sobre la existencia* (2014)**

Andersson se sumergió en la investigación sobre el origen y el desarrollo de la enfermedad, y las conclusiones que presenta en su cortometraje *Någonting har hänt* desconcertó tanto a la junta cuando hicieron un previsionado del film que cancelaron el encargo. Sin desalentarse, Andersson presentó la película inacabada a festivales de cortos, donde consiguió varios premios. Poco después, fue invitado a participar en la sección '90 minutos de los noventa', en el Festival de Goteburg. La idea era que diez directores hicieran películas de nueve minutos que hablasen de algún modo sobre los años noventa. La aportación de Andersson, proyectada en el festival en 1990, fue *World of Glory*, que toma su título de un himno luterano. Ganó los mayores premios en siete festivales internacionales, y en estilo, temas y contenido sirve como preludio para sus largometrajes posteriores.

UNA SUCESIÓN DE VIÑETAS

Aunque todos sus largometrajes han recibido subvenciones del gobierno y de juntas artísticas privadas, Andersson ha invertido también una considerable cantidad de su propio dinero. Mientras trataba de asegurar la financiación de *Songs from the Second Floor*, que rompió todas las reglas del cine convencional, recurrió a la autofinanciación de un fragmento de quince minutos, que podía proyectarse para potenciales inversores a fin de que pudieran comprender su visión y propósito. Los tres filmes de su trilogía humanista exhiben el lenguaje propio que Andersson ha desarrollado a lo largo de los años. Primero, prescindió de una narrativa cinematográfica convencional, de la necesidad de un protagonista y un antagonista, de giros de la trama y de resolución. En su lugar, como Andersson explicó en una descripción del proyecto a principios de los noventa, con la que buscaba financiación, *"nos encontramos con una existencia que no puede ser aprehendida ni examinada, poblada por destinos humanos, algunos de los cuales llegamos a conocer un* > **pasa a pág. 28**

poco más, y se convierten en los protagonistas de la película. Pero tendremos la experiencia, no de seguir a esos personajes, sino más bien de toparnos con ellos, perderlos de vista durante un tiempo, y luego tropezar con ellos otra vez. Y otra vez. Y otra".

Para crear esa experiencia de 'tropezar' con los personajes inesperadamente, Andersson prescinde de una de las técnicas fílmicas habituales: montar planos y escenas. En vez de eso, utiliza una sola cámara situada en el ángulo y distancia justos, y hace que los personajes entren y salgan de cuadro. Los decorados están laboriosamente construidos desde cero, muchos de ellos inspirados por obras famosas de la historia del arte o por fotografías icónicas, y Andersson utiliza una técnica de los primeros días del cine (el *trompe de l'oeil*) para crear la ilusión de una profundidad de campo mucho mayor de la que realmente existe. Cada decorado y escena sirve como una viñeta autocontenida, que se entreteje con otras viñetas, lo que significa que el espectador nunca sabe adónde será guiado después, o quién estará allí. Andersson escribe todos sus guiones, y el diálogo funde las trivialidades sin sentido de la vida diaria con escuetas afirmaciones filosóficas, convirtiendo en no-natural el discurso 'natural'.

***Songs from the Second Floor* (2000)**

El elemento final del estilo propio de Andersson es su utilización de actores casi exclusivamente *amateurs*, pues cree que los actores profesionales están demasiado pulidos o son demasiado autoconscientes en sus genstos y en la pronunciación de sus frases. Para

UNA PALOMA SENTADA EN UNA RAMA PREGUNTÁNDOSE POR LA EXISTENCIA

LA TRISTE COMEDIA HUMANA

SERGI SÁNCHEZ

"Un cuarto sin muebles. Luz cenicienta" (*Fin de partida*). Las indicaciones escenográficas de las obras de Samuel Beckett son tan elocuentes como sus frases de arranque. *"No hay nada que hacer"* (*Esperando a Godot*), dice Estragón tras intentar descalzarse sin éxito. No hay Clov sin Hamm, como no hay Estragón sin Vladimir. No existe el uno sin el otro, porque el principal objetivo de la vida de ambos –si es que ese tiempo coagulado en un horizonte oscuro puede llamarse vida– es comunicarse, aunque, al final, nadie pueda hacerlo realmente, por mucho que hablen al vacío, expectantes. Lo mismo puede decirse de la pareja protagonista de *Una paloma sentada en una rama preguntándose sobre la existencia*, Sam y Jonathan, dos vendedores de artículos de broma que se pasean intermitentemente por las 39 secuencias de una película que es a la vez austera y generosa, y que en su apariencia de colección de viñetas crípticas y/o banales, se revela como la perfecta descripción de la comedia humana en toda su absurda, hilarante y perturbadora magnitud.

Y la comedia, claro, es una cuestión de perspectiva. En *Una paloma…*, la posición de la cámara articula de manera más que diáfana el montaje interno al plano, dejando que la comicidad de cada secuencia se desarrolle en tiempo real, relacionando los distintos espacios que integran el encuadre de un modo completamente nuevo y proyectándolos en diagonal hacia un punto de fuga que transforma la sonrisa en melancolía. Puede sonar muy cerebral o programático y, sin embargo, de la rítmica de las repeticiones (frases recurrentes que, guadianescas, conectan episodios sin que podamos preverlo) o de la imprevisible semántica de la profundidad de campo (la aparición del rey Carlos XII de Suecia, que puede colarse desde el siglo XVIII en un bar de hoy mismo para saciar su sed y hacerle proposiciones deshonestas al barman de turno) nace una musicalidad muy singular, en la que el minimalismo de algunas situaciones, en su mayor parte gags diseñados con escuadra y cartabón, pone de relieve la insensatez de nuestra manera de entender el mundo, de paliar la soledad o enfrentarnos a la muerte, a la vez que nos conmueve. No es casual, pues, que los personajes estén maquillados de un blanco hueso, porque son a la vez fantasmas y payasos, apariciones espectrales y cómicos de gesto augusto y lágrimas pintadas en la mejilla.

Beckett era un gran amante del cine cómico. El Gordo y el Flaco, Buster Keaton y los hermanos Marx eran sus ídolos. Cabe preguntarse si también admiraba a Jacques Tati, con su humor de línea clara y su impecable dominio sobre el espacio fílmico y sus capas de

reducir las diferencias entre presonajes, indicando que están unidos colectivamente como humanidad en una masa, los actores visten ropas de colores similares y llevan maquillaje blanco sobre sus rostros. La mezcla resultante de una meticulosa *mise en scène*, diálogo torpe e interpretaciones casi naífs da como resultado en pantalla un efecto de espontaneidad, juego e inolvidables momentos de ironía dramática.

HOMENAJE A CERVANTES

Filosóficamente hablando, hay un hilo común que une todos los filmes de Andersson. Le preocupa el estado de la humanidad, la capacidad de los humanos para la guerra y el genocidio, la avaricia y la indiferencia, la fragilidad humana. Como muestran sus películas, incluso aquellos que intentan hacer lo correcto se ven superados por la crueldad insensible y la estupidez del mundo que los rodea. *Viridiana*, de Luis Buñuel, contiene una escena seminal para Andersson, en la que un hombre compra un perro para evitar que tenga que correr bajo el carruaje de su amo, solo para encontrarse con incontables carruajes con perros que sufren del mismo modo. Las películas de su trilogía humanista extraen inspiración visual de los grandes artistas mundiales, entre ellos Francisco de Goya, Honoré Daumier y Otto Dix, y las estanterías en su estudio están llenas de libros de arte. Pero Andersson acude también a la gran literatura para el *ethos* humanista de sus películas. *Songs...* estaba inspirada por el poema de César Vallejo *Traspié entre dos estrellas*; de hecho, según su propia filmografía, Andersson comenzó en 1978 una película que tituló provisionalmente *Älskade vare de som sätter sig* (traducción sueca de 'Amadas las personas que se sientan', un verso del poema de Vallejo), pero lo apartó solo para que evolucionara y se convirtiera en *Songs...* dos décadas después. *La comedia de la vida* estaba inspirada por las *Elegías romanas* de Goethe, de 1790. Y *Una paloma sentada...* es, en cierto modo, un homenaje al gran novelista Miguel de Cervantes; la película nos lleva a un viaje de momentos triviales con dos desventurados personajes a los que Andersson se refiere como *"unos Don Quijote y Sancho Panza de los tiempos modernos"*. El director lo describe como *"un film que nos muestra la belleza de los momentos únicos, la mezquindad de los otros, el humor y la tragedia que están en nosotros, la grandeza de la vida y la fragilidad de la humanidad"*. Es precisamente esa tragicomedia por la que Andersson se ha hecho conocido. Mientras que Chaplin era posiblemente el más hábil practicante de este arte a principios del siglo XX, Roy Andersson ha insuflado nueva vida para él en el siglo XXI. ▲

Traducción: Juanma Ruiz

significado. Es bien sabido que Beckett describía el atrezo de sus obras con precisión maníaca, como si no confiara en sus futuros directores de escena. Esa necesidad de controlar el mundo, o de diseñarlo con tal minuciosidad que todo, desde la luz hasta el ángulo de cámara pasando por el fuera de campo, importa para la constitución del sentido, es algo que también comparten Tati y Andersson, que, precisamente, tienen una obra tan escasa en títulos gracias a un perfeccionismo que raya en la neurosis. Controlar el mundo es una manera de entenderlo, de sentirse parte de él. *Una paloma…*, que cierra la trilogía que completan *Songs of the Second Floor* y *La comedia de la vida*, es la más optimista de las tres, si optimismo significa lo que decía George Bernard Shaw: *"Algunas personas miran al mundo y dicen: "¿Por qué?". Otras lo miran y dicen: "¿Por qué no?"*. ¿Hace falta decir a qué grupo pertenece Andersson? ▲

URSULA LINDQVIST es profesora de Estudios Escandinavos en el Gustavus Adolphus College de St. Peters (Minnesota; EE UU). Actualmente está terminando el libro *Roy Andersson's Songs from the Second Floor: Meditating on the Art of Existence*, que publicará en 2015 la University of Washington Press.

Un boceto de Andersson para su film *Una paloma sentada en una rama....*, y el correspondiente fotograma de la película

Word of Glory
(Roy Andersson, 1991)

El lenguaje de la imagen compleja

LA ESTÉTICA POLÍTICA DE ROY ANDERSSON

DAGMAR BRUNOW

El plano inicial del cortometraje del cineasta sueco Roy Andersson *Härlig är jorden* (World of Glory, 1991) es casi con seguridad una de las escenas más crueles de la historia del cine. Un grupo de hombres, mujeres y niños desnudos es introducido a empujones en una furgoneta vacía para ser lentamente gaseados bajo la imperturbable mirada de los presentes. Y, sin embargo, mientras otros directores intentarían causar un efecto de *shock* mediante el uso de primeros planos en montaje, Andersson presenta la escena como un retablo estático en un solo plano general. Diría que esta escena encapsula la estética política de Andersson.

En el sentido del famoso dicho de Godard según el cual todo ángulo de cámara es una declaración moral, Andersson explica su estética (y ética) política en su libro *Vår tids rädsla för allvar*[1] describiendo su idea de lo que llama *"el lenguaje de la imagen compleja"*. Siguiendo a André Bazin, Andersson defiende el plano general como un medio para objetivar la imagen. En *World of Glory* no hay primeros planos que evoquen una identificación o empatía con las víctimas, y no hay montaje o ángulos de cámara que guíen; en vez de eso, los espectadores mismos son quienes tienen que analizar críticamente la imagen. Durante el gaseado, uno de los testigos de la escena se gira y mira oblicuamente tras él, donde la cámara está situada al nivel de la vista, como si fuera otro espectador. Se podría decir que su mirada se dirige al público, como si preguntara por su responsabilidad moral y la de los demás como testigos de la matanza. A uno le viene a la memoria la crítica de Gillian Rose[2] (1996) de *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), cuyo sentimentalismo también suscitó el escepticismo de Roy Andersson[3]. Rose sugiere que una película debería luchar por hacer que el público no solo se identificara con las víctimas, sino también con los autores. Los espectadores deberían preguntarse: *"¿Qué habría hecho yo en su lugar?"* La puesta en escena empleada en *World of Glory*, así como su falta de sentimentalismo, activa a la audiencia e invita a reflexionar desde su propio punto de vista. O, según dice Andersson en *Vår tids rädsla för allvar*:

"¿Cómo deberíamos tratar con este conocimiento de lo que los humanos son capaces de hacer? ¿Es posible escapar a este conocimiento? ¿Es posible evitar que vuelva a ocurrir? ¿Cómo pudo pasar? ¿Podemos entender por qué? ¿Por qué la historia se repite?"[4]

Otro medio empleado por Andersson para provocar estas preguntas es la condensación del tiempo y del espacio. El modo de matar alude al Holocausto, connotando la ocupación alemana de Europa del este, en los años cuarenta, cuando los nazis usaban furgones

(1) Andersson, Roy. *Vår tids rädsla för allvar*, edición revisada; Studio 24 Distribution/Filmkonst; Estocolmo, 2009.

(2) Rose, Gillian. *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation*, Cambridge University Press; Cambridge, 1996.

(3) Andersson, Roy. 'The Complex Image', en: Larsson, Mariah / Marklund, Anders (eds), *Swedish Film: An Introduction and Reader*, Nordic Academic Press; Lund (Suecia), 2010; pág. 277.

(4) Ibídem; pág. 276.

La lista de Schindler
(Steven Spielberg, 1993)

con gas para matar gente en Polonia y la Unión Soviética. Sin embargo, los que presencian la escena están vestidos con trajes contemporáneos, más bien intemporales (si los actores hubieran vestido de uniforme, eso, según Andersson, habría hecho más fácil a los espectadores distanciarse de ellos), y se pueden ver edificios de muchos pisos al fondo. Este anacronismo condensa distintas capas de tiempo en una sola imagen. El espacio fílmico se ha convertido en un espacio social, impregnado por discursos políticos y sociales. Y, sin embargo, en contraste con el neorrealismo, por ejemplo, los espacios en las películas posteriores de Andersson están muy estilizados y desafían toda noción de realismo social.

Diría que el uso del espacio de Andersson se puede definir como una herramienta brechtiana de distanciamiento para oponerse al ilusionismo y activar al espectador. El cineasta utiliza esta técnica para representar su crítica a la pasividad sueca, el antiintelectualismo y la falta de conciencia histórica que impregna la sociedad sueca actual. Consecuentemente, Andersson se convirtió en uno de los organizadores de la exposición 'Suecia y el Holocausto' (2005-06), que examinaba críticamente la pasividad sueca frente al Holocausto[5]. Según él, la actitud que llevó al Holocausto (la ideología del *Übermensch*, de no afrontar la responsabilidad de las propias decisiones, el miedo a la seriedad, el desprecio por la gente) aún vive en nuestro tiempo, con la retirada del estado de bienestar y sus ideales de solidaridad y soporte mutuo. Al tiempo que se hace eco de la afirmación de Elie Wiesel de que lo opuesto al amor no es el odio, sino la indiferencia, la estética de Andersson también está inspirada por la filosofía del diálogo de Martin Buber. Especialmente, su obra *Ich und Du* (1923) detalla cómo nos podemos relacionar con nuestros compañeros humanos de dos formas, bien tratándolos como objetos (un enfoque utilitarista que encontramos en los sistemas sociales más variados, ya sea el nacionalsocialismo o el último capitalismo) o como sujetos, como iguales. La escena también personifica la filosofía existencialista de acuerdo a la cual todo individuo tiene una responsabilidad por sus decisiones[6]. Así, la crueldad de la escena no se deriva del impactante efecto de un montaje de atracciones, sino por la extrañeza del sentimiento del público cuando se hace evidente que el film no ofrece instrucciones sobre qué pensar. La película no explica o resuelve su tema: *"Y es exactamente esa complejidad lo que la gente moderna parece temer: la experiencia persiste, uno no la puede dejar atrás"*[7].

De este modo, *World of Glory* continúa el proyecto de desarrollo de su estética política que Andersson lanzó en 1987 con *Something Happened* (1993). Esta estética, con su elaborado uso del sonido, el esquema de color desvaído y la estilización del escenario se puede hallar en los filmes de Andersson *Songs from the Second Floor* (2000) y *La comedia de la vida* (Du levande, 2007), y no menos (quizá paradójicamente) en sus trabajos publicitarios, muchos de los cuales se han convertido ya en clásicos de culto. ▲

© *Journal of Scandinavian Cinema,* vol. 1, nº 1; 2010
Traducción: Juanma Ruiz

DAGMAR BRUNOW es profesora de Estudios Fílmicos en Halmstad University (Suecia) y ha dado clases también en las universidades de Lund (Suecia) y Hamburgo (Alemania).

(5) Forum för Levande Historia.'Sverige och Förintelsen', 2010. http://www.levandehistoria.se/projekt/sverigeochforintelsen

(6) Sartre, Jean-Paul (1946), *El existencialismo es un humanismo.* Edhasa; Barcelona, 2007.

(7) Andersson (2010), op. cit; pág. 277.

11 FESTIVAL CINE EUROPEO

SEVILLA

del 7 al 15 de noviembre de 2014

Es un proyecto de:

ICAS

Con el apoyo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales

Patrocinadores principales:

Fundación Cajasol

deluxe

Vehículo oficial:

RENAULT