NOVIEMBRE 2017 ESPECIAL Nº15 (29)

www.caimanediciones.es

caimán cuadernosdecine

SUPLEMENTO DEL Nº 65 (116) DE *CAIMÁN CUADERNOS DE CINE*. PROHIBIDA SU VENTA

AVANT LA FIN DE L'ÉTÉ
Maryam Goormaghtigh

NUEVAS OLAS EUROPA

SEVILLA 3 / 11 NOVIEMBRE 2017

esto es cine europeo
FESTIVAL DE SEVILLA

MARGARIDA ANTÓNIO

CORDEIRO Y REIS

RENAULT
Passion for life
Gama Renault TALISMAN
Premium by Renault
TALISMAN
TALISMAN
Disfruta la agilidad y la seguridad de conducción del sistema cuatro ruedas directrices 4CONTROL®.
Gama Renault Talisman: consumo mixto (l/100km) desde 3,6 hasta 6,0. Emisiones CO2 (g/km) desde 95 hasta 135.
Renault recomienda elf
renault.es

caimán
cuadernosdecine

Director
Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña:
Àngel Quintana

Consejo de redacción:
Enric Albero, Manuel Asín, Fernando Bernal, Roberto Cueto, Javier H. Estrada, José Antonio Hurtado, Eulàlia Iglesias, Violeta Kovacsics, Carlos Losilla, Beatriz Martínez, José Enrique Monterde, Andrea Morán, Luis E. Parés, 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

Colaboran en este número:
João Bénard da Costa, Joris Ivens, Robert Kramer, José Manuel Mouriño, Jean Rouch

Dirección de arte y maq.:
Itala Spinetti

Publicidad:
Pedro Medina

Coord. y redes sociales:
Juanma Ruiz

REDACCIÓN
C/ Soria, nº 9, 4º / 28005 Madrid (España)
Tel.: (+34) 91 468 58 35
caiman.cdc@caimanediciones.es

caiman

Director General
Pedro Medina

Caimán Ediciones, S.L.
C/ Soria, nº 9, 4º
28005 Madrid
Tel.: (+34) 91 468 58 35
caiman.cdc@caimanediciones.es
www.caimanediciones.es

PUBLICIDAD
medina.cdc@caimanediciones.es
Tel.: 91 468 58 35

SUSCRIPCIONES
suscripciones.cdc@caimanediciones.es
Tel.: 91 468 58 35

DISTRIBUCIÓN: Sociedad General Española de Librería (SGEL).

IMPRESIÓN: www.LITOFINTER.com

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

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

Esta revista ha recibido u na ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

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

arce

FESTIVAL DE SEVILLA

NUEVAS OLAS
EUROPA

6.
SE BUSCA: EUROPA **Andrea Morán Ferrés**

10.
HERMOSA JUVENTUD **Àngel Quintana**

14.
EL CADÁVER NUNCA HALLADO **Carlos Losilla**

MARGARIDA ANTÓNIO
CORDEIRO Y REIS

18.
LLAMÉMOSLO POESÍA **José Manuel Mouriño**

22.
UNA INSUMISA ENERGÍA (Selección de entrevistas) **Manuel Asín**

PELÍCULAS

26.
JAIME **Jaime Pena**

27.
ANA **Joris Ivens / Robert Kramer**

28.
TRÁS-OS-MONTES **Jaime Pena / Jean Rouch / Joris Ivens**

30.
ROSA DE AREIA **João Bénard da Costa**

CICLO CORDEIRO Y REIS, CON LA COLABORACIÓN DE:

cinemateca portuguesa

CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE
INSTITUTO VALENCIANO DEL AUDIOVISUAL Y LA CINEMATOGRAFÍA
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

caimán
cuadernosdecine

SUSCRIPCIÓN

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

SUSCRIPCIÓN ANUAL

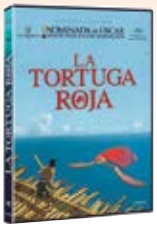
11 NÚMEROS
(uno gratis)

45 euros

REGALO ESPECIAL PARA NUEVAS SUSCRIPCIONES EN PAPEL*

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

A LA PROFESORA
JAN HREBEJK



B LA TORTUGA ROJA
MICHAEL DUDOK DE WIT

CAIMÁN CUADERNOS DE CINE ofrece a los lectores que se suscriban por **un año** a la **edición en papel** la oportunidad de adquirir **una de estas dos grandes películas**: *La profesora*, el retrato de la Checoslovaquia de los ochenta dirigido por Jan Hrebejk; o *La tortuga roja*, obra maestra de animación de Michael Dudok de Wit.

KARMA films

*Oferta válida solo para España hasta el 30/11/2017, para nuevos suscriptores y con el límite de las existencias de DVD disponibles.

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

MÁS EUROPA

CARLOS F. HEREDERO

Ángel Quintana lo dice bien claro al final de su artículo: *"Frente a una creatividad televisiva que ha impuesto el imperio de la causa-efecto en los guiones cerrados, las nuevas olas europeas parecen querer recordarnos que la auténtica modernidad del cine consiste en romper con los universos cerrados para convertir las imágenes del presente en una propuesta de sentido, en unas películas en las que es preciso que el ojo no cese de negociar consigo mismo"*. Y esa es, precisamente, la fuerza con la que irrumpe este año –según certifican también Andrea Morán Ferrés y Carlos Losilla– la sección Nuevas Olas del Festival de Sevilla, siempre atenta a lo más vivo –y frecuentemente también lo más heterodoxo– de cuanto ofrece el continente europeo en el ámbito de la creación cinematográfica.

***Sicilian Ghost Story*, de Fabio Grassadonia y Antonio Piazza**

Frente a toda tentación de repliegue sobre las certezas de lo pequeño y de lo antiguo, estas Nuevas Olas del cine europeo colocan sobre las pantallas una gozosa apertura a la diversidad creativa en busca de lo que Andrea Morán llama *"un nuevo relato para Europa"*, y lo hacen precisamente ahora, cuando *"las identidades parecen haberse replegado sobre sí mismas y [cuando] los miedos del siglo XXI tienden a hacer las vallas más altas"*. Diversidad de sus imágenes y del propio estatuto de éstas, en busca también de lo que Losilla considera *"los restos de aquel cadáver"* [el de la realidad] que se descompuso con la irrupción de la subjetividad entronizada por la posmodernidad. Pluralidad de los creadores y de sus propuestas, lo que nos lleva a preguntarnos, simultáneamente, si acaso *"lo más importante no fuera ese cadáver-realidad, sino el cadáver-ficción aparecido con el hiperrelato posmoderno"* (Losilla, *again*).

Diversas reflexiones, por tanto, que nos acercan a un escogido ramillete de películas en las que otros tantos cineastas bucean a través de rupturas estilísticas que vienen a poner en cuestión, incluso, los más recientes y –como casi siempre– efímeros cánones del cine de autor. Se produce así un nuevo reencuentro con ese cine 'no reconciliado' que se reclamaba a finales de los años sesenta del pasado siglo, ese cine que no se pliega a los cauces de lo ya conocido y que ahora se zambulle en las aguas revueltas de un continente y de una entidad supranacional (la Unión Europea) que sufre en estos momentos los embates de las más viejas fuerzas centrífugas –la xenofobia, la insolidaridad de los poderosos, la exclusión social, el repliegue nacionalista, la crisis de las viejas formas de representación– al mismo tiempo que su cine se abre cada vez más al mundo y a su diversidad contra todo tipo de fronteras y de restricciones.

Nada más coherente, entonces, que reencontrarnos con las profundas raíces locales que anidan en el cine de dos veteranos cineastas portugueses (Margarida Cordeiro y António Reis) para reconciliarnos con la vivísima universalidad de sus películas y para enlazar, a su vez, con la universalidad que los jóvenes de las Nuevas Olas traen impetuosamente consigo. La programación de Sevilla tiende este año un luminoso puente entre ambos. ▲

EL FESTIVAL DE SEVILLA PROPONE EN SU SECCIÓN 'NUEVAS OLAS' UNA SUGERENTE RADIOGRAFÍA DE LO MÁS VIVO DEL CINE EUROPEO CONTEMPORÁNEO Y PONE EL ACENTO EN ALGUNAS DE SUS BÚSQUEDAS ESTÉTICAS MÁS ORIGINALES Y FRUCTÍFERAS.

SE BUSCA: EUROPA

ANDREA MORÁN FERRÉS

Con la intención de investigar si existe alguna encuesta reciente sobre las principales preocupaciones de los jóvenes europeos, empiezo a explorar el Portal Europeo de la Juventud del que antes ni siquiera sabía de su existencia. Entre los apartados más previsibles (Trabajo, Cultura y Creatividad, Inclusión social) destaca uno que viene enmarcado por signos de exclamación: ¡Di lo que piensas! La descripción aclara los objetivos del programa: *"Marca la diferencia y da a los gobernantes y los responsables políticos tu opinión sobre problemas que os afectan a ti y a tu comunidad. Y participa en el diálogo estructurado con los jóvenes de la Unión Europea "*. Ilustra la página una fotografía de estudio de tres jóvenes con megáfono en mano, versión *light* y amable de 'indignados' inofensivos. Junto a ella, un subapartado anuncia otro proyecto: New Narrative for Europe. Oficialmente se busca un nuevo relato para Europa.

Uno tiende a pensar que en estos tiempos, cuando las identidades parecen haberse replegado sobre sí mismas y los miedos del siglo XXI tienden a hacer las vallas más altas, el futuro y lo que significará 'Europa' en él asoma como algo lejano y acaso difuso. Cabe preguntarse si en estas proyecciones el cine tiene algo que decir. Cabe incluso pensar si también se busca un nuevo relato para el cine europeo y, de ser así, ¿cuál será el que ofrecen los jóvenes realizadores? Desde hace ya unos años la sección de Nuevas Olas del Festival de Sevilla se ha consolidado como una muestra abiertamente heterogénea que vendría a representar los caminos y fronteras por los que discurren las nuevas (y no tan nuevas) voces del cine europeo actual.

La tensión entre lo global y lo hiperlocal sigue gestándose en el seno de estas películas, en ocasiones encarnada en personajes desplazados como el norteafricano de *Sotabosc*, el segundo largometraje de David Gutiérrez Camps. El primer plano del film nos proporciona una potente imagen con la que ilustrar uno de los posibles relatos de la Europa contemporánea y su hostilidad: un camino terroso invadido por la niebla del que asoma una silueta anónima y solitaria. El día a día de Musa, el protagonista de origen mauritano, transcurre generalmente atravesando pinedos de los bosques gerundenses y recolectando piñas para venderlas después. La condición de extranjero también se aborda en *Avant la fin de l'été* (Maryam Goormaghtigh), una *road-movie* de tono más des-

The Intruders, de Leonardo di Costanzo

enfadado en la que tres amigos iraquíes celebran sus últimos días juntos viajando por Francia antes de que uno de ellos regrese a Teherán. Lentamente comienzan a hacerse patente los efectos del desarraigo y la capacidad de la cultura como potenciadora de un sentimiento de pertenencia que el protagonista nunca ha llegado a desarrollar en el país galo. Con una capa abiertamente reivindicativa, el documental *Mr. Gay Syria* visibiliza a aquellos refugiados que desde Estambul continúan la lucha contra la homofobia, rememorando lo que han dejado atrás –una sociedad claustrofóbica apoderada por el Estado Islámico– y preguntándose qué les espera frente a ellos.

Parte de esa incertidumbre es un rasgo común que afecta a toda una generación, pues la juventud europea que vemos en este conjunto de películas parece haber asimilado ya la desafección que viene cociéndose desde 2008. En septiembre de 2017, entre los veintiocho países miembros de la UE la tasa de desempleo juvenil (menores de veinticinco años) se situó en el 18,9%, mientras que en España el porcentaje subió hasta el 38,7%. Como si se tratase de personalizar una centésima de estos abstractos porcentajes, Adrián Orr retrata en *Niñato* a un rapero que intenta compaginar su pasión y oficio con las responsabilidades de ser padre. Las exigencias de la etapa adulta parecen chocar con las posibilidades que ofrece la sociedad del bienestar. Lo valioso de *Niñato* es su natural equilibrio a la hora de no perder de vista ese telón de fondo sobre la crisis, pero dejando un reconfortante espacio para asombrarnos de nuevo ante lo que significa crecer. El largo pretende continuar esa 'resistencia' que daba título a un cortometraje anterior (*Buenos días, resistencia*, 2013), venerando la

épica minusvalorada de llegar a tiempo al colegio con tres niños de la mano.

También a mitad de camino entre el planteamiento documental y los esbozos ficcionados encontramos *Southern Belle*. Si al inicio de este texto nos preguntábamos por una supuesta identidad europea, lo que nos permite esta película es lograr una definición por su contrario. Frente a una idea diluida de Europa, en *Southern Belle* el imaginario estadounidense se muestra vigoroso. Nicolas Peduzzi viaja hasta Texas para registrar las noches desenfrenadas de una joven en lo que termina siendo un retrato de la América (blanca y acomodada) de Donald Trump, donde la caza nocturna se asemeja a un videojuego y las relaciones familiares imitan los *reality shows*. ¿Y si la realidad ya ha pasado a ser un simulacro?

Algo muy gordo –dirigida por Carlo Padial, que también interpreta a su álter ego en la ficción– nos presenta un falso *making of* de un film volcado hacia la espectacularidad cinematográfica pero que nunca llegamos a ver. Otro tipo de simulacro. Aquí se trata de imaginar qué le ocurriría a lo que hemos venido en llamar 'el otro cine español' si este tuviera dinero para costearse un buen croma y efectos especiales. ¿En qué términos podría dar el salto a la industria el director curtido en la autofinanciación (la autoproducción, autodistribución, autoexhibición...)? ¿De qué forma alterarían sus ideas estos boyantes medios de producción? A priori, por ejemplo, resultaría difícil imaginar fuera de ese sistema de producción autosuficiente al colectivo Canódromo Abandonado, que esta vez firma junto a César Velasco Broca *Ayudar al ojo humano*, película que suma a trabajos anteriores como *Nuevo altar* (Velasco Broca, 2017) o *Nuestra amiga la Luna* (Velasco Broca, 2016), una colección de *sketches* que presentan una mitología alternativa de los dioses autonómicos de España. El ademán por hacer humor con lo regional termina unido al imaginario religioso de la India en una compilación en la que el amateurismo del audiovisual convive con la lírica del analógico.

***Southern Belle*, de Nicolas Peduzzi**

***Algo muy gordo*, de Carlo Padial**

Junto a Padial, Julian Radlmaier también asume un ejercicio de autoconsciencia colocando frente a él otro espejo un tanto paródico con el que reírse de las ambiciones artísticas y de lo que la tradición ha querido establecer como la imagen del Autor. El protagonista de *Self-Criticism of a Bourgeois Dog* (el propio Radlmaier) ridiculiza muchos de los clichés que se le atribuiría al joven realizador que trata de construirse una reputación de cineasta serio y comprometido cuando, en el fondo, su carrera se ha estancado incluso antes de empezar.

LAS FISURAS DEL REALISMO

La tarea de indagar cuánto de artificio cinematográfico puede acoger el naturalismo es otro de los importantes rasgos a la hora de valorar el discurso –más o menos constreñido– sobre el presente y el futuro europeo. Hablábamos de resistencia y rebeldía unos cuantos párrafos atrás y quien también emprende ese reto es Milla, una joven de diecisiete años que, acompañada de su novio, se independiza en una huida hacia delante confiando en un futuro mejor. Tras *Nana* (2011), Valérie Massadian se permite en *Milla* desactivar el hiperrealismo habitual para concederle al relato una serie de paréntesis estéticos que elevan la subjetividad de esta pareja enamorada. Y en esa decisión emerge la apuesta de una directora por no condenar a la película (y especialmente a sus personajes) a un fondo grisáceo de descontento juvenil, sino por mantener la puerta entreabierta y darle justicia e ímpetu a sus sentimientos.

Siguiendo esa idea de exprimir las licencias que se obtienen cuando uno le da la espalda al realismo más exigente, *Sarah joue a loup-garou* (Katharina Wyss) se adentra en el género fantástico para narrar un relato de iniciación turbulento sobre una adolescente que encuentra en el teatro una vía de escape frente a la opresión familiar y sus dificultades para relacionarse. En el otro extremo de estos pasajes asfixiantes encontramos el universo rosa y repleto de macramé, pero igual de perverso, en el que habitan las protagonistas de *Pin Cushion* (Deborah Haywood). Con algún que otro guiño a *Carrie* (De Palma, 1977), Hay-

***Madame Hyde*, de Serge Bozon**

***Les Garçons sauvages*, de Bertrand Mandico**

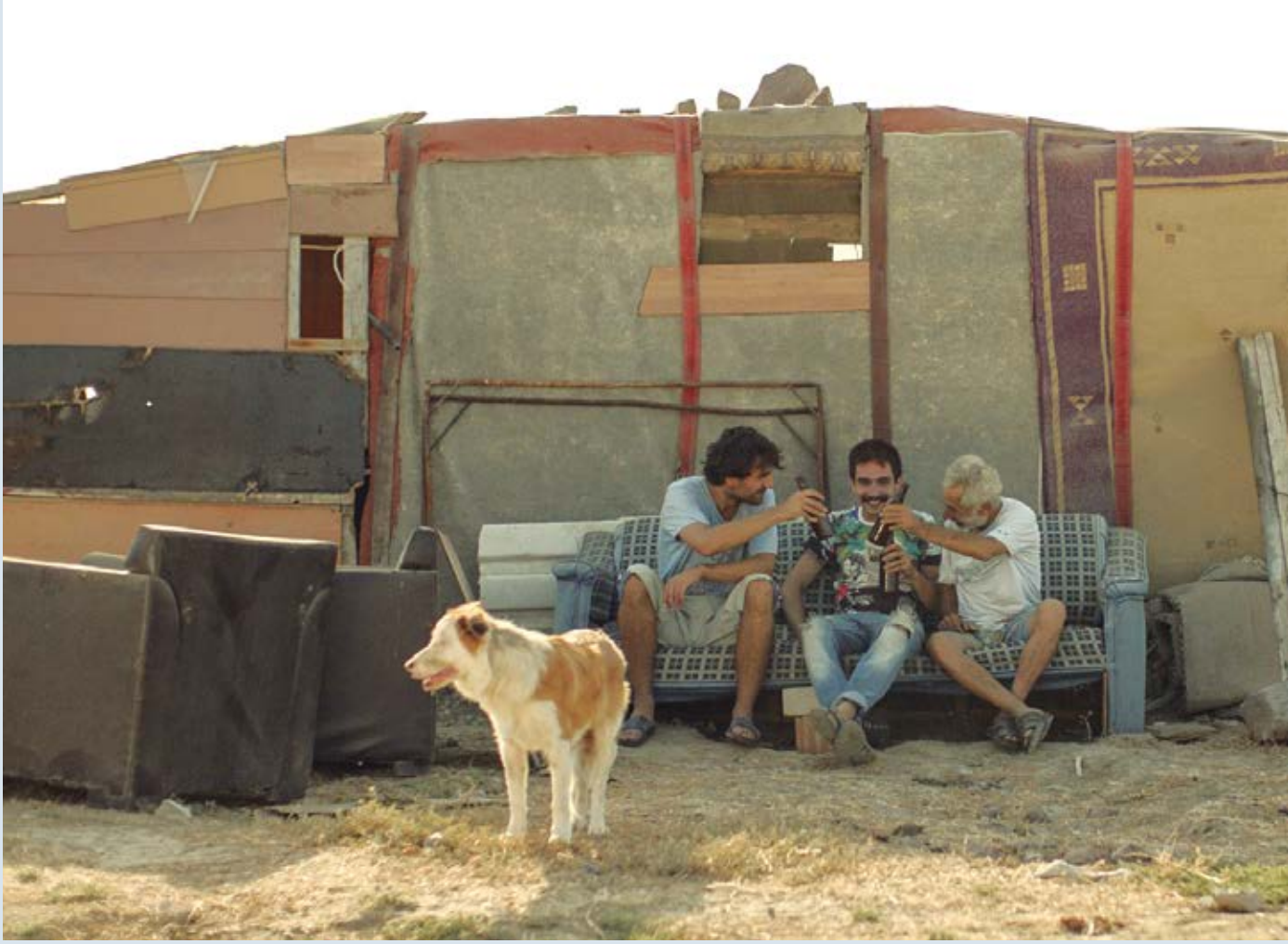
wood desmonta el mito del adulto equiparando la intimidación que madre e hija sufren por igual en sus respectivos entornos. Si en 2015 nos encontrábamos con la imaginación desbordada de la protagonista de *John From* (João Nicolau), en el caso de la adolescente de *Pin Cushion* la fantasía también es un buen refugio para salir indemne de su paso por el colegio.

EL GÉNERO DICTA LAS REGLAS

Mientras que en estas dos películas las incursiones en el fantástico son recursos puntuales, en la sección hay todo un conjunto de filmes que sí se zambullen de lleno en las convenciones genéricas, ya sea para intentar trastocarlas o para comprobar el posible éxito de su integración en el presente. Así, la revisión del género y los mitos es una de las arterias centrales de estas Nuevas Olas y resulta especialmente interesante la coincidencia de varias películas (todas ellas francesas, por cierto) que regresan a la literatura británica del siglo XVIII y XIX como fuente de clásicos susceptibles de actualizar. El peso de la tradición se nota en cada plano y, sin embargo, estos cineastas logran tomar lo verdaderamente imprescindible de los textos originales para que las películas puedan desarrollar sus propias personalidades, empezando por la ocurrente *Madame Hyde*, en la que Serge Bozon se inspira de manera libre en la novela de Robert Louis Stevenson con el fin de narrar la incapacidad de una profesora para ganarse a sus alumnos. En el extremo opuesto del didactismo de *La clase* (Laurent Cantet, 2008), Bozon se permite adentrarse en el mundo de la educación pública y del multiculturalismo con una mirada sediciosa que encuentra una gran cómplice en Isabelle Huppert.

Otro mito que se presta a una relectura contemporánea es el de Frankenstein en la inclasificable *Vitalium, Valentine!*, del francés Jean-Charles Fitoussi, que sitúa a todo un clan de aristócratas en las estancias de un viejo castillo donde una secuencia de ADN permite que muertos y vivos parezcan intercambiables en una gélida puesta en escena. Siguiendo con los clásicos encontramos al Robinson Crusoe en *Les Garçons sauvages*, película en la que Bertrand Mandico recurre al género de aventuras al más puro estilo Julio Verne. En este caso la subversión del género no solo se lleva a cabo en términos cinematográficos, con vetas experimentales (una narración fragmentada con saltos del blanco y negro al color, sin guardarle fidelidad a la lógica de causa y efecto y con guiños a Luis Buñuel), sino también en cuanto al género de sus intérpretes, al emplear actrices para algunos roles masculinos. Por su parte, F. J. Ossang arranca la expresionista *9 Fingers* encomendándose al cine *noir* para más tarde virar al *thriller* paranoico de discurso intelectual.

Un paso más allá en lo experimental se encuentran dos películas de No Ficción que curiosamente circulan por la misma vía, ambas en una apuesta por lo sensorial, pero en direcciones opuestas: *Meteors* (Gürcan Keltek) se dirige hacia la memoria histórica y colectiva; *What I Remember,* hacia la individual. Esta última, dirigida por Antoinette Zwirchmayr, guarda un claro interés por lo pictórico. Los recuerdos familiares se traducen en imágenes estilizadas que tratan de no caer en la ilustración, sino de ampliar las resonancias de lo relatado por la voz en *off*. Al igual que *What I Remember*, *Meteors* también cuenta con una voz femenina que habla desde su experiencia pero en relación a un pueblo. La obra de Gürcan Keltek ofrece un testimonio tan bello como desgarrador acerca de los conflictos del Kurdistán y la operación militar que el gobierno llevó a cabo en la región. La película –documental híbrido en cuya recta final apunta hacia una sutil ciencia ficción– está comandada por la narración de la escritora kurda Ebru Ojen, aunque el punto de vista parece trascender su mirada a través de imágenes de archivo, escenas nocturnas unificadas por un blanco y negro que nos aleja de la textura digital *amateur,* pero que también puede llegar a desintegrarse, tanto estéticamente en píxeles, como en su contenido. *Meteors* viene a recordarnos todo lo que permanece oculto todavía en una sociedad rebosante de información. Con esta película uno entiende que son tantos los frentes abiertos, lo parches puestos aquí y allá, que tal vez Europa esté demasiado ocupada achicando el agua del bote como para pensar hacia qué puerto, hacia qué futuro, se dirige. ▲



HERMOSA JUVENTUD

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS NUEVAS OLAS DEL CINE EUROPEO

ÀNGEL QUINTANA

No importa si las historias que os contaremos son verdaderas o inventadas. Podéis considerarlas inventadas porque se proyectan en una pantalla, pero también son verdaderas porque reflejan sucesos que pasan en la vida cotidiana y están presentes en las crónicas de los periódicos. Estas historias tienen como protagonistas a los jóvenes de la llamada 'generación quemada', los que eran niños cuando estalló la guerra y que cuando abrieron los ojos vieron que el mundo era sobre todo un espectáculo". Estas palabras se escuchan al inicio de

***The Gulf*, de Emre Yeksan**

la película más peculiar y olvidada de Michelangelo Antonioni, *I vinti* (1952). En ella, su director cuenta tres historias violentas protagonizadas por jóvenes que suceden en Roma, París y Londres. Es una crónica sobre el estado de una juventud que se sentía prisionera de un extraño nihilismo y de su confrontación contra un mundo en el que no encontraban ningún paraguas ideológico bajo el que refugiarse. Una juventud que nació con un claro vacío existencial y creció sin poder creer ni en la Humanidad, ni en Dios. Esa generación quemada por la guerra, para la que aún no se habían creado las utopías de los años sesenta, era el resultado de una Europa que estaba curándose de las heridas mediante una serie de claudicaciones morales.

Han pasado muchos años desde que fue rodada aquella película que miraba frontalmente –y en presente– el estado de la juventud europea, pero sus ecos no dejan de estar presentes en el cine europeo actual. Estamos ante una Europa en la que la juventud quizás no pertenece a una 'generación quemada' porque no nació con el horror, sino que forma parte de una nueva generación precarizada, que no encuentra sus puntos de encaje en el nuevo tejido social. La crisis económica de 2007 articuló una serie de políticas de marginación de los jóvenes. No les dio una oportunidad, ni se les ofreció un horizonte mínimamente confortable y estable. Estamos ante una juventud lanzada a la precariedad que podía observar con esceptismo y con marcada indignación la inevidencia de los tiempos. Una juventud que puede vagar a la deriva atrapada en su individualismo o buscar nuevas formas de lucha política asumiendo la orfandad ideológica de referentes.

El retrato de esta juventud se ha convertido en uno de los temas recurrentes de cierto cine europeo actual. Si en los sesenta, las 'nuevas olas' establecieron una cartografía de las conductas juveniles –en cierto modo como una extensión al ejercicio realizado por Antonioni en *I vinti*– resulta curioso preguntarse cómo hoy las nuevas olas del cine europeo son capaces de construir historias inventadas o verdaderas que capturen el aire del tiempo.

Todo buen festival tiene algo de radiografía de un determinado estado de la cuestión. Entre la pluraridad de voces de autores de nacionalidades e identidades diferentes siempre surgen algunos síntomas o indicios de algo que nos hace pensar. La sección Nuevas Olas del festival de Sevilla, que reúne algunas de las propuestas de un cierto nuevo cine europeo actual, tiene algo de síntoma o de catálogo del estado de la cuestión. Un catálogo donde el retrato de la generación precarizada ocupa un lugar central.

En el retrato de esa juventud europea desarraigada surgen visiones contradictorias, fruto de la diversidad europea. En un primer nivel, podríamos situar una juventud de clase acomodada que, a pesar del bienestar en el que ha vivido, busca una salida a la angustia existencial. Sarah, la protagonista de *Sarah joue un loup-garou*, de Katharina Wyss, tiene diecisiete años y vive en la plácida Suiza. Participa en

***Sarah joue un loup-garou*, de Katharina Wyss**

***Colo*, de Teresa Villaverde**

una compañía de teatro y a partir de su trabajo escénico pone de manifiesto las dificultades que mantiene en su vida familiar. Hay algo terriblemente agresivo en la conducta de Sarah y en su relación con el entorno. Un sector de la crítica ha hablado de un retorno a *Family Life* (1971), de Ken Loach, pero con la diferencia de que las psicoterapias y las lobotomías de esa sociedad que castigaba y vigilaba, se han convertido ahora en otra cosa. El problema de Sarah se encuentra en su angustia interior. Su crisis no es social, sino psicológica.

Sarah vive en un mundo deshumanizado. En muchas películas la deshumanización está presente en un entorno urbano degradado por la precariedad, en el que surgen nuevas formas de incomunicación. Marta, la protagonista de *Colo,* de Teresa Villaverde, vive en una familia castigada. Su padre no tiene trabajo y se siente humillado porque su mujer tiene algún empleo esporádico. Marta mantiene una relación incierta con su novio, ayuda a su joven amiga que ha quedado embarazada y supera sus crisis personales autolesionándose. La vida de Colo y de su padre parecen estancadas. Habitan en unos bloques de pisos deshumanizados de la periferia de Lisboa. Junto a los pisos está la naturaleza, algunos recónditos paisajes cercanos al río Tajo. La errancia sin sentido se convierte en un extraño camino. Teresa Villaverde define *Colo* como una historia sobre la perplejidad ante las dificultades que surgen y sobre el aislamiento que rodea nuestro entorno.

La familia portuguesa de *Colo* no está demasiado alejada de la familia protagonista de *Niñato*, de Adrián Orr (ganadora en el BAFICI de este año). En esta ocasión nos encontramos con David, un padre en el paro que debe asumir la manutención de sus tres hijos. Su vida transcurre entre las obligaciones domésticas (despertar a los niños, llevarlos a la escuela) y su afición por el rap. Adrián Orr prolonga el trabajo de su corto *Buenos días, resistenci*a para apostar por la dignidad de los jóvenes desheredados que, a pesar de la precariedad, resisten en el interior de las urbes europeas (Madrid, en esdte caso),

***Niñato*, de Adrián Orr**

mientras luchan por su dignidad perdida. Para resaltar esta dignidad,Adrian Orr utiliza un arma efectiva: filma con amor a sus protagonistas.

En paralelo a estas dos películas ibéricas podríamos situar el relato de *Milla*, segundo largometraje de Valérie Massadian, que tiene como protagonista a Milla, una joven de diecisiete años que acaba de terminar secundaria. Ella se instala a vivir con su novio en una casa junto al Canal de la Mancha. Él trabaja en un carguero pesquero y ella limpia habitaciones de hotel. Su futuro es terriblemente oscuro y su juventud choca con las exigencias de su relación. Massadian introduce cuestiones como el embarazo juvenil o las dificultades de la supervivencia. Su vida es el paradigma de esta generación precaria a la que se le ha prohibido el derecho de poder llegar a poseer una hermosa juventud.

RELATOS DE VIDA Y DE FICCIÓN

Una de las características de buena parte de estas películas reside en que sus protagonistas cuentan su propia historia. Parece como si los relatos de vida alimentaran unas obras que se mueven por esa porosa frontera que separa la ficción de lo real. David, el protagonsita de *Niñato*, se interpreta a sí mismo, de la misma forma que Milla, personaje ficticio inspirado en la experiencia de la joven protagonista. *Sarah*, la chica suiza que intenta descargar su agresividad mediante el teatro, es ella misma y aquello que muestra sobre su experiencia teatral no es más que el espejo de lo que sucede frente a la cámara de Katharine Wyss.

Este juego también está presente en *Avant la fin de l'été*, de M. Goormaghtigh, donde el protagonista es Arash, un joven de origen iraní que no puede adaptarse a su vida en Francia y quiere volver a Iraq. Junto a tres amigos lleva a cabo una especie de curioso *tour* por diferentes ciudades francesas. Esta simpática película recoge la experiencia de los propios actores a partir de un juego de ficción documentalizada en el que la trama se construye de forma improvisada mientras los singulares protagonistas se pasean por unos itinerarios turísticos despersonalizados. La errancia tiene algo de despedida, pero también de manifestación de su propio exilio.

La errancia de un emigrante también es el tema central de *Sotabosc*, de David Gutiérrez. El protagonista es Musa Cámara, un joven mauritano que se refugia en los bosques de ciertos pueblos de la Girona interior, mientras comparte casa con otros emigrantes. La crónica de Musa muestra una tristeza subterránea que marca la existencia de otra juventud: la de aquellos desheredados que han sido obligados a emigrar y no acaban de encontrar su propio refugio.

Como Sarah, Selim (32 años) regresa a casa en *The Gulf,* de Emre Yeksan, después de haber vivido en Europa. Selim vuelve al golfo de Izmir en Turquía para reencontrar su pasado, pero se topa con un universo de carácter distópico. Un extraño olor invade la ciudad portuaria y estalla un curioso estado de emergencia. El protagonista no detecta la acidez del ambiente y se convierte en un héroe local. Ante una Europa que desfallece porque no ha sabido cuidar a su juventud, existen otros países limítrofes en los que la crisis toma dimensiones apocalípticas. Entre Yeksan construye un relato metafórico sobre esa Turquía gobernada por Erdogan que, con su autoritarismo, ha mostrado su lado más oscuro.

LA RUPTURA NEOBARROCA

Los juegos entre la ficción y el documental, o la forma en que buena parte de estas películas reflejan una crisis social e interior, hacen pensar que las nuevas olas del cine europeo se han replegado hacia un cierto realismo. Es cierto que muchas de sus películas remiten a unos rasgos heredados de la modernidad cinematográfica. Vemos historias de personajes errantes, relatos marcados por la incomunicación entre sus personajes, percibimos el silencio como recurso que rompe con todo posible efecto dramático. Todos estos rasgos sitúan una parte de este cine dentro de lo que en el ámbito anglosajón se conoce, con un cierto tono despectivo, como *slow cinema*. Es cierto que algunas obras están dentro de esta órbita, pero en los últimos años se ha producido una cierta ruptura estilística frente a estos parámetros, y las nuevas olas no son ajenas a ella. Frente a la sustracción de los elementos dramáticos, surge un cierto neobarroquismo que se manifiesta en las salidas de tono o en las desviaciones genéricas. Resulta curioso que una película como *Milla* empiece como una obra de los hermanos Dardenne y acabe como una fábula de Bruno Dumont. El tejido realista se rompe para dar paso a números musicales o apariciones fantásticas. También resultan sintomáticos los desvíos de tono de las improvisaciones de *Avant la fin de l'été*, que desembocan hacia la comedia.

Sin embargo, en el retrato de la juventud hay una película que va más allá de todo lo previsible. *Les Garçons sauvages*, de Bertrand Mandico, sitúa su acción a principios del siglo XX. Los protagonistas son unos jóvenes maleantes que empiezan llevando a cabo un asesinato y una violación. Estos jóvenes no están interpretados por chicos, sino por chicas. Una parte del metraje tiene lugar en una isla misteriosa, que parece remitir a Julio Verne, pero en realidad es una especie de isla de los placeres donde las plantas parecen órganos genitales. El film es una metáfora sobre la alteridad sexual, sobre los cambios de rol, sobre las transgresiones de género e identidad. Probablemente es la película más inclasificable que ha realizado el cine europeo esta temporada. Curiosamente, *Les Garçons sauvages* establece una clara simboisis con *9 Fingers*, de F. J. Ossang, otro cineasta inclasificable cuya nueva película se mueve entre la novela gráfica, el relato posapocalíptico y el cine de aventuras. En estas obras parece como si algo del barroquismo de Raúl Ruiz se mezclara con los juegos formales de Guy Maddin.

Las nuevas Olas actuales hablan de la juventud pero buscan sus raíces en ese desarraigo profetizado por Antonioni. El espectro de la modernidad no cesa de afirmarse, ya sea para contradecirlo, para ponerlo en crisis o para revisarlo. Por este motivo resulta sugerente ver la película grupal *Ayudar al ojo humano*, apadrinada por Velasco Broca y el colectivo Canódromo Abandonado. En ella se interioriza la sentencia de Godard en las *Histoire(s) du cinéma*: *"Que cada ojo negocie por sí mismo"*. Frente a una creatividad televisiva que ha impuesto el imperio de la causa-efecto en los guiones cerrados, las nuevas olas europeas querer recordarnos que la auténtica modernidad consiste en romper con los universos cerrados para convertir el cine del presente en una propuesta de sentido, unas propuestas en las que el ojo no cese de negociar consigo mismo. ▲

***Milla*, de Valérie Massadian**

EL CADÁVER NUNCA HALLADO

LA NO FICCIÓN EN EL LÍMITE

CARLOS LOSILLA

En 1996, Jean Baudrillard publicó *El crimen perfecto*, donde declaraba que la posmodernidad había aniquilado a la realidad y ni siquiera resultaba posible encontrar su cadáver. Al mismo tiempo, cineastas como Abbas Kiarostami, Víctor Erice o Nanni Moretti hacían nacer eso que se ha venido en llamar 'no ficción', no para regresar a lo real, sino para negar el derecho del relato a hegemonizar el panorama cinematográfico como hasta entonces. Nació así una cierta subjetividad en ese espacio que compartían lo que había sido la mirada del cine y el mundo que se desplegaba ante él. Y ahí es donde algunos cineastas se pondrían en busca de los restos de aquel cadáver. Si no se podía recuperar el cuerpo en su integridad, se harían cargo de los miembros dispersos de una realidad quebrada. ¿De qué manera?

CAPAS DE REALIDAD

Habrá que fijarse, por ejemplo, en la propuesta que ha delimitado este año el Festival de Sevilla en su sección Las Nuevas Olas No-Ficción, que últimamente ha aportado numerosas ideas para el debate. Veo *Meteors*, de Gürcan Keltek, y puedo decir que se trata de abordar el conflicto turco-kurdo desde una perspectiva que mezcle la realidad filmada y la especulación retórica que es capaz de gestar, aquí unas voces *over* que intentan distanciarse de los hechos y unas imágenes en blanco y negro que recrean su lado mítico, como si la Historia y la Naturaleza pudieran ir de la mano en la interpretación del mundo. Veo, por otro lado, *What I Remember*, de Antoinette Zwirchmayr, y me sumerjo en lo que parece la historia fragmentada de una familia, el padre y el abuelo de la cineasta, pero en el fondo estoy ante el mismo interrogante: si en *Meteors* se trata de una realidad cósmica incognoscible, aquí estoy ante una realidad íntima que solo puede abordarse mediante un aluvión de imágenes reconstruidas. Entre lo máximo y lo mínimo, pues, de lo general a lo particular, hay un momento en el que la mirada del cine ya no puede ir más allá: la realidad, además de indescifrable, deviene insoportable.

***What I Remember*, de Antoinette Zwirchmayr**

Estamos, pues, ante el deseo máximo de aquella subjetividad: penetrar lo impenetrable a través de un ojo íntimo capaz de ir desde los desmanes de la Historia hasta las catástrofes del Yo. Pero la no ficción, ante esos obstáculos, también puede optar por intentar una transformación de esa realidad que se le resiste, por renunciar al conocimiento absoluto en favor de un acercamiento táctico. Veo *Tarrafal*, de Pedro Neves, que aborda en apariencia la compleja continuidad entre una colonia penal de Cabo Verde, durante la dictadura salazarista, y un barrio obrero de Oporto ya desaparecido, y observo que empieza con un noticiario, el grado cero de la escritura documental. Pero luego las consecuencias de los disturbios filmados se astillan hasta corporeizarse en una sucesión de espectros, los testimonios de esa ausencia que ahora vagan por escenarios del país, que a su vez se sitúan ambiguamente entre el realismo y el apocalipsis. El mundo real se convierte así en un paisaje de ciencia ficción. Veo *Distant Constellation*, de Shevaun Mizrahi, y me sucede algo parecido, pues los internos de un geriátrico de Estambul parecen sombras de un pasado remoto que comparecen en un presente en estado de demolición, como atestigua la presencia constante de obreros trabajando

***Distant Constellation*, de Shevaun Mizrahi**

alrededor del edificio, en medio de esa bruma del tiempo. El documental social se transforma así en el espejo de una supuesta realidad –la que cuentan esos ancianos a la espera de la muerte– que nunca sabremos si fue verdad o no.

DE LA ABSTRACCIÓN A LA (NO) FICCIÓN

Muy distintos son los testimonios que convoca Romuald Karmakar, todo un clásico de la no ficción, en *If I Think of Germany at Night*, sobre la música electrónica alemana que alcanzó su apogeo en los alrededores de la caída del Muro. También emergen del pasado, pero remiten a un posible origen, quizá del sonido en estado puro. O quizá de ese momento inaugural en que todo estaba en eclosión, y era posible una nueva música para una nueva realidad. Ahora, sin embargo, se vive el fin de ese gesto original, aquella idea de Europa se viene abajo y con ella sus sueños estéticos. La película de Karmakar es una elegía desapasionada acerca de ese desmoronamiento, pero también una propuesta de continuidad: si la música no lo consiguió, quizá lo haga el cine, pero para ello puede que nos veamos obligados a deshacernos de todo adorno, de cualquier envoltorio. Por eso, *If I Think of Germany at Night* se construye como una investigación tan sobria, que cambia el *fantastique* y la abstracción de *Tarrafal* y *Distant Constellation*, incluso la opacidad de *Meteors* y *What I Remember*, por una demanda humilde, que pide a la realidad algo con lo que negociar y seguir construyendo discursos.

No por ello deja de intervenir la subjetividad en esta estrategia, pues la realidad se convierte ahí en parte de una Historia no clausurada, que no deja de exhibir su condición de enigma. Veo *West of the Jordan River*, donde el prestigioso Amos Gitai se presenta como 'un arqueólogo', alguien que vuelve al pasado y se ve a sí mismo en su anterior *Film Diary* (1982), en el que visitaba por primera vez los territorios palestinos ocupados por Israel. Ahora regresa a ellos, pero no puede evitar que aparezcan su rostro y su cuerpo de entonces, inscritos en aquella película, al tiempo que reivindica un cierto clasicismo de la no ficción en esta última. Así, las entrevistas se suceden, los diferentes puntos de vista se mueven entre la confesión y la opinión personal, cosen un tapiz de diseño laberíntico sobre el modo en que se vive el punto muerto de ese conflicto instalado en

una nebulosa de eternidad. Y de ese modo la realidad construida termina siendo tan inquietante como la de *What I Remember,* pero con un deje distinto: el imaginario colectivo intenta trazar aquí posibles relatos de futuro, por mucho que a veces le resulte del todo imposible.

El choque entre estas dos percepciones se me ofrece, por ejemplo, cuando veo *Mr. Gay Syria*, de Ayse Toprak, pues aquí se trata de insertar algunas células desestabilizadoras en un organismo que tiende al equilibrio conservador, unos pocos homosexuales que se presentan a un concurso para reivindicar, de algún modo, su condición, pero también para demostrar que no componen un grupo aislado, que forman parte de la lucha. En la película de Toprak se mezclan así varias subjetividades que oscilan entre el espectáculo y el activismo, entre la estética explosiva del *reality show* y la austeridad rampante del combate político, para encontrar un punto medio en el que tanto los personajes como la película intentan construir una ficción para la supervivencia. De algún modo, la no ficción empieza a desempeñar el rol terapéutico atribuido hasta hace poco únicamente al relato, y además en dos frentes: hay que reconstruir el mundo, pero también el yo, dándoles un sentido narrativo. En *Southern Belle*, de Nicolas Peduzzi, un equipo de filmación francés se introduce en la vida de la presunta heredera de una gran fortuna texana caída en desgracia y desentraña los entresijos de esa historia épica, en el fondo las bases del melodrama: trifulcas familiares y alcohol y drogas a destajo, el *show business* como refugio y una fantasmagórica cacería nocturna, forman el mapa narrativo de una vida convertida en ficción, en puro *entertainement*, en ese lugar donde la tradición figurativa del cine americano es capaz de invadir el territorio de la no ficción para confundir aún más los límites.

***Meteors*, de Gürcan Keltek**

He ahí, entonces, las posibilidades del 'género' en este instante: del enfrentamiento con una realidad insondable, y por lo tanto en estado puro, a la opción de abismarse en la posibilidad de la ficción para evitar la opacidad, pero también la indefinición del *fantastique* o la abstracción, la respuesta a la provocación de Baudrillard trata de invertir los términos. ¿Y si lo más importante no fuera ese supuesto cadáver-realidad sino el cadáver-ficción aparecido con el hiperrelato posmoderno? ¿Y si el crimen, después de todo, no fue tan perfecto? Y si hubiéramos de ver la 'no ficción' más desde la 'ficción' que desde el 'no'? Son cuestiones que ahora parecen llegar a un punto de no retorno, que quizá acabe aniquilando todo tipo de etiquetas y fronteras. ▲

NUEVAS OLAS

Inauguración:

ALGO MUY GORDO (Carlo Padial)
SELF-CRITICISM OF A BOURGEOUIS DOG (Julian Radlmaier)
BEFORE SUMMER ENDS (Maryam Goormaghtigh)
NIÑATO (Adrián Orr)
COLO (Teresa Villaverde)
SOTABOSC (David Gutiérrez Camps)
MILLA (Valérie Massadian)
MRS HYDE (Serge Bozon)
SICILIAN GHOST STORY (Fabio Grassadonia y Antonio Piazza)
THE INTRUDER (Leonardo di Costanzo)
REQUIEM FOR MRS J (Bojan Vuletic)
SARAH PLAYS A WEREWOLF (Katharina Wyss)
AVA (Léa Mysius)
THE GULF (Emre Yeksan)
VITALIUM, VALENTINE! (Jean-Charles Fitoussi)
9 FINGERS (F. J. Ossang)
AYUDAR AL OJO HUMANO (César Velasco Broca y Canódromo Abandonado)
PIN CUSHION (Deborah Haywood)
THE WILD BOYS (Bertrand Mandico)

NUEVAS OLAS NO-FICCIÓN

WEST OF THE JORDAN RIVER (Amos Gitaï)
TARRAFAL (Pedro Neves)
WHAT I REMEMBER (Antoinette Zwirchmayr)
METEORS (Gürcan Keltek)
IF I THINK OF GERMANY AT NIGHT (Romuald Karmakar)
MR. GAY SYRIA (Ayse Toprak)
DISTANT CONSTELLATION (Shevaun Mizrahi)
SOUTHERN BELLE (Nicolas Peduzzi)
VEDETE, SONO UNO DI VOI (Ermanno Olmi)

OONA CHAPLIN

NATALIA TENA

DAVID VERDAGUER

CON LA COLABORACIÓN ESPECIAL DE GERALDINE CHAPLIN

TIERRA FIRME

EVA QUIERE SER MADRE. KAT NO QUIERE PERDER A EVA. Y ROGER...

OFFICIAL SELECTION BFI LONDON FILM FESTIVAL 2017

FESTIVAL DE SEVILLA sección oficial

UNA PELÍCULA DE
CARLOS MARQUES-MARCET
DIRECTOR DE "10.000 KM"

ESTRENO 24 DE NOVIEMBRE

UNA PRODUCCIÓN DE LASTOR MEDIA EN COPRODUCCIÓN CON VENNERFILMS Y LA PANDA GUIÓN JULES MURNSSI CARLOS MARQUES-MARCET COMPOSITORA MERCHE BLASCO DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA DAGMAR WEAVER-HANSEN DIRECTOR DE ARTE TIM DUCKEL DIRECTOR DE PRODUCCIÓN SOFIE VENNER MONTAJE JULIANA MONTAÑÉS DAVID GALLART CARLOS MARQUES-MARCET DISEÑO DE SONIDO JONATHAN DARCH DANI ZACARÍAS SONIDO DIRECTO DIEGO CASARES VESTUARIO VINET ESCOBAR MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA JESÚS MARTOS DANAE GATELL PRODUCTOR EJECUTIVO AXEL SHALSON PRODUCTORES EJECUTIVOS JANA DÍAZ-JUIL PAU BRUNET DANIELLE SCHLEF PRODUCTORES TONO FOLGUERA SERGI MORENO SOFIE VENNER DIRIGIDA POR CARLOS MARQUES-MARCET

LASTOR VENNERFILMS LA PANDA tve 3 cre A visitfilms

EL RESCATE DE LA OBRA COMPLETA DE LOS CINEASTAS PORTUGUESES ANTÓNIO REIS Y MARGARIDA CORDEIRO CONSTITUYE ESTE AÑO UNO DE LOS ACONTECIMIENTOS CENTRALES DEL FESTIVAL DE SEVILLA. EL CICLO PASARÁ DESPUÉS POR EL CGAI DE A CORUÑA (18/11-14/12), EL MUSEO REINA SOFÍA DE MADRID (ENERO Y FEBRERO, 2018) Y LA FILMOTECA DE VALENCIA (2ª QUINCENA DE FEBRERO, 2018).

ANTÓNIO REIS Y MARGARIDA CORDEIRO

LLAMÉMOSLO POESÍA

JOSÉ MANUEL MOURIÑO

Las palabras del poeta tratan de cosas que no existen sin las palabras» (Wallace Stevens). Esto sí validaría plenamente la definición de 'poético' para el cine de Margarida Cordeiro y António Reis. El problema del término es su ambigüedad o la facilidad con la que puede de dar pie a estereotipos (a falta de mayores explicaciones). Pero ocurre que, efectivamente, las películas de esta pareja de cineastas tratan de cosas que no existen sin su cine. Poco importa –y conocemos bien lo comprometedor de esta afirmación– que hablen tanto y tan bien del ser humano, de la tierra, del habitar, del habla, de lo ancestral y de los ritos, de los recuerdos y de los sueños, de un país como Portugal y de una parte de su pueblo... Poco importa, para el caso, la descarnada autenticidad de su puesta en escena, la honestidad con que recorren los lugares que filman; poco importa la manera tan extraordinaria en que Cordeiro y Reis sintetizan la aparición y observación de un ser humano, ofreciéndolo libre o espurgado de lo accesorio. Poco importa que su cine hable tan bien de (y desde) 'lo real'. Pese a todo ello, su cine habla de cosas que no existen sin su cine.

Cuentan con una escueta filmografía que, significativamente, induce a enumerar (el ejercicio surge con la suficiente insistencia y naturalidad como para que no lo obviemos) una sucesión interminable de familiaridades. Estas, inicialmente, se muestran intensas, pero de manera paulatina y –creemos– sin excepciones, terminan por desvanecerse una tras otra. El resultado, que en realidad no produce decepción o insatisfacción alguna, es aún más evidente para aquellos que entramos en su obra ya advertidos de que tales resonancias existen. Nos asaltan nombres ilustrísimos, tendencias, manifiestos, escuelas... Sin necesidad de orden o jerarquías, algo nos habla de los Straub-Huillet, de Pasolini, Rouquier, del cine directo, de Syberberg, Paradjanov, de Pedro Costa, Oliveira, Pollet, Glauber Rocha, del cine antropológico, de Ivens, Bresson... Todo esto es acertado mencionarlo.

***Jaime* (1974)**

***Ana* (1982)**

Ahora bien, la sensación de 'hermandad' no termina de definirse nunca. El motivo por el que comenzamos a esbozar una posible relación siempre aparece cegado en un extremo. Y es un hecho a destacar que el mayor de estos 'falsos amigos' (entiéndase dicha expresión en relación al equívoco lingüístico al que alude, sin ánimo de descartar o menospreciar tales correspondencias) sea aquí la propia relación de su cine con lo real. No olvidemos que Margarida Corderio rechazaba calificar como 'documental' a *Trás-os-Montes* (1976). Sobre esto, lo mínimo que podríamos decir es que la distancia con lo real en sus películas es ciertamente compleja. De no ser tan mínimos y sutiles los cambios, aseguraríamos incluso que su particular 'realismo' fue enrareciéndose cada vez más conforme avanzaban los años. En *Jaime* (1974) hay algo de contención a ese respecto, pero con *Ana* (1982), y sobre todo con *Rosa de Areia* (1989), la desviación es ya extrema.

No ponemos en duda que aquí pesa lo real y conmueve. Sin embargo, sus películas no forcejean con la realidad. No es lo real una piedra de toque o un hueso medular que se desvela, o que la ficción deja traslucir por momentos. Tampoco despunta la realidad, entre sus narraciones, como un animal agazapado que por su misma aparición vira el sentido del propio relato bajo el que se oculta. Aquí, esta (la realidad) apenas parece servir como el bastidor de otro aspecto que sí llega a leerse como esencial. La savia del cine de Cordeiro y Reis parece estar encerrada en los relatos que delicadamente destila una imagen también tomada de lo real. Se halla en esos relatos y en la sutileza con la que se administran, en cómo las imágenes van concediendo lo narrado, como si las propias historias fuesen fulguraciones que deslumbran por entre lo real y no al revés.

En su introducción al catálogo que el Festival de Cine de Sevilla publica con motivo de la retrospectiva, aconseja Manuel Asín, comisario de la misma, que lo conveniente *«no es preguntarse qué ha aprendido Costa de Reis* [Asín se refiere, en concreto, al vínculo Cordeiro y Resis / Pedro Costa, observando que Costa fue en su momento alumno de Reis en la Escuela Superior de Cine y Teatro de Lisboa], *sino justo lo contrario: en qué medida las películas de Costa iluminan ángulos todavía poco conocidos de las de Reis y Cordeiro»*. La sugerencia es muy útil porque invita, de algún modo, a pensar tales relaciones desde el 'punto ciego' hacia el que, como decíamos, parecen dirigirse una y otra vez esas mismas relaciones. Pongamos por caso un ejemplo que, por distintos motivos (incluido el de una autoría compartida casi simétrica), con mayor insistencia reclama un cotejo con la obra de Cordeiro y Reis: la inevitable mención a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Más allá de lo que los une, su contraste ilumina la ausencia, en la pareja portuguesa, de una preocupación tan marcada por explorar la arqueología de las imágenes, o al menos de la manera en que esa tendencia (tan en boga y tan 'benjaminiana')

***Trás-os-Montes* (1976)**

se produce en los Straub-Hulliet. La resistencia en el encuadre de estos últimos procura una estratificación en la imagen (o bien, se ampara en ella). Así ocurre en opinión de Deleuze, para quien las tierras filmadas por estos autores valen por lo que hay sepultado en ellas, por los filones de argumentos y reivindicaciones que de ese fondo es posible recuperar, por la mención que así es posible entonar sobre lo que ahí (en la tierra filmada) ha sucedido tiempo atrás. Así podría describirse, a grandes rasgos, un aspecto crucial del envite frontal a lo real que se produce en películas de los Straub-Huillet. Para Cordeiro y Reis, por el contrario, el argumento o el motivo, el hecho a recordar, los cuerpos a desenterrar, están ya sobre la tierra. La propia tierra es uno de esos fantasmas, *Trás-os-Montes* es uno de esos fantasmas que no surgen sino que están ahí desde el principio, desde siempre. No hay en ellos planos ni gestos que remuevan cenizas con el fin de encontrar. El signo principal de su dicción es el de una contigüidad o contemporaneidad elemental de todo lo que ellos dicen con sus imágenes. Esto permite (o provoca) la cohabitación de los extremos más inverosímiles que se pueda imaginar.

António Reis en el rodaje de *Rosa de Areia*

De ahí que predomine la sensación de que en sus películas no existen elipsis. Algo lógico, si pensamos en que una elipsis precisa de la confianza en que el objeto temporalmente abandonado se sostenga a su vez en otra parte, independientemente de esos otros hechos o personajes que, en su ausencia, ocupan la pantalla. Aquí no ocurre eso. Cordeiro y Reis no exigen al espectador que considere, o que no olvide, la existencia de un afuera hermanado con lo que la pantalla ofrece. No lo necesitan. Su obra se ciñe a lo imprescindible y en ella lo imprescindible es lo que ocurre en la imagen.

¿Por qué resultan tan arrebatadores los sueños y los recuerdos en las películas de Cordeiro y Reis? Lo son, precisamente, por el tipo de contigüidad que se les concede (a ellos y toda la materia que se combina en cada plano y por cada corte). Los sueños y los recuerdos se recogen allí del mismo modo en que se recibe el resto de vivencias creadas. Pues tampoco se consiente al sueño, como sucede en el surrealismo, que aspire a regular la percepción de la totalidad en la que aparece. La clave está, insistimos, en su tan poco habitual régimen general de simultaneidad. Sueños y recuerdos siguen (sin ser precedidos por transición alguna, pues eso desplazaría su origen, los convertiría en exógenos a lo que en sus imágenes ha de leerse como lo real inmediato, y no es el caso) al giro de un protagonista que sueña o recuerda; apareciendo ahí de inmediato, como un contraplano imprescindible, por corte, gozando del mismo 'grosor fenomenológico' que el resto de lo relatado. Por el mismo motivo, tampoco es oportuno hablar en su cine de escenas de transición o *pillow shots*. No hay razón por la que nuestra atención deba relajarse, los nudos del relato son todo el relato. Nada precisa de una transición porque nada es 'llevado a' o 'traído de' (un afuera).

El lugar, la historia, el personaje en cuestión... ocupan el centro que le corresponde, lo hacen siempre en el momento justo, como si ellos mismos fuesen el tiempo sobre el que avanza su presencia. Lo fundamental es ese cumplimiento exacto de lo que es necesario presentar. Por eso es justo que lo llamemos poesía. ▲

JOSÉ MANUEL MOURIÑO es investigador, ensayista y cineasta. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, en la actualidad dirige un proyecto didáctico para la restauración y el estudio de las grabaciones de audio de las lecciones de cine de Andréi Tarkovski. Entre su producción audiovisual más reciente se encuentran los documentales *Manuel Vilariño. Ser Luz* (2016) o *Pessoa/Lisboa* (2016; dirigido junto a Alberto Ruiz de Samaniego).

Otra idea de cine

Queremos que nuestras salas sean un reflejo de la diversidad del paisaje cinematográfico mundial.

Nuestro compromiso es acercar el mejor cine a todos los públicos. Por eso la programación de mk2-Cine/Sur, se complementa con sesiones en VOSE, ciclos temáticos, sesiones exclusivas, coloquios y debates. Una agenda muy completa que podrás encontrar en nuestra **revista mk2**, junto al repaso de la actualidad cinematográfica más reciente.

UNA INSUMISA ENERGÍA

SELECCIÓN DE ENTREVISTAS CON MARGARIDA CORDEIRO Y ANTÓNIO REIS

MANUEL ASÍN

JAIME (1974)

La construcción de la película entra y sale de los dibujos. Quiero decir, no están los dibujos por un lado y la vida real por otro. Se entra y se sale libremente. Todo forma parte de una unidad que es el film. En la realización hay una estilización de las figuras de Jaime, y en las figuras de Jaime, por la estilización que se operó, la realidad hospitalaria acaba por estar reflejada. **[AR, JCM]**

En toda la secuencia inicial en sepia, las figuras fueron dirigidas, no para ser bonitas (aunque, para mí, era importante conseguirlo), sino con el rigor

MANUEL ASÍN es el comisario de la retrospectiva dedicada por el Festival de Sevilla a Margarida Cordeiro y António Reis.

que un director exige a sus actores profesionales. No tanto por la exigencia de *raccords* o de ritmo, sino por la exigencia de ascesis que las figuras tienen en la nobleza de actitud, ascesis plástica que Jaime también les confirió. Así acabé quizá por crear una atmósfera general, entre la plástica y la realidad, a través de esa interferencia mutua. Las figuras resultan más humanas cuanto más escultóricas. **[AR, JCM]**

Por lo demás, si tuve una preocupación fue de tipo moral: indeterminar y destruir la frontera entre normalidad y anormalidad, sin *parti-pris*, por la simple razón de que es lo que llevo en la sangre y en la inteligencia, y porque estoy convencido de que gran parte de los anormales están aquí fuera y muchos normales, hospitalizados. De hecho, considero esa división racista. Es uno de los grandes problemas de nuestro tiempo, en cualquier parte del mundo, e intentar destruir ese prejuicio era para mí muy importante. Debíamos, por eso, pensar profundamente en el lugar social privilegiado que los llamados enfermos mentales ocupaban en las comunidades estudiadas por los antropólogos. Trabajé con ellos con gran alegría. Fueron admirables en todo lo que les pedí y en todo lo que ayudaron. **[AR, JCM]**

El compromiso fue usar la cámara en mano, representando lo indefenso del ojo humano. Nos pareció que esa era la mejor manera de llegar a una cierta crudeza de observación. La perspectiva nos hería, la profundidad de campo, todo lo que fuera hacer pasajes o modelados. Hay una especie de trabajo en madera, en el plano, que reduce todo a lo esencial. **[AR, JCM]**

Tan importantes como los *raccords* dinámicos de la película son los *raccords* cromáticos que, a la vez, sirven tanto para la dinámica del film como para la dinámica de las artes plásticas. Esos *raccords* son de parentesco y de oposición. A veces parece que la película se descose, pero no. En esos momentos, están igualándose otros valores. [...] Lo que me fascina es sentir que los medios se provocan completamente los unos a los otros, sin que por ello cobren autonomía. La película se nos escapaba siempre. Jaime también parecía huir. **[AR, JCM]**

TRÁS-OS-MONTES (1976)

Lo que será un documental como este nadie lo puede saber de antemano. Implicará una lucha cuerpo a cuerpo con formas ancestrales y modernísimas, entre lobos y Peugeot 504, entre arados neolíticos y bombonas de gas. **[AR, N]**

Una cosa muy importante: ellos podían verificar por nuestro trabajo que nosotros éramos también 'campesinos del cine', porque a veces trabajábamos dieciséis, dieciocho horas por día, y creo que les gustaba vernos trabajar. Y cuando necesitábamos que continuaran trabajando con nosotros, incluso dejando a los animales sin comer o a los niños sin cuidado, no lo sentían, creo, como una obligación. Era admirable. **[AR, SD/JPO]**

Pero cuando la madre cuenta la historia de Blancaflor, ¿estamos en la ficción o en el documental? Estamos en los dos. Puede ocurrir en una aldea que un suceso sea ficción. Lo que es sorprendente en las aldeas es que, cuando se está ahí, uno ve el aire dorado, los animales en la fuente..., pero si podemos pasar de una casa a otra, luego a un río, luego entrar por una puerta, ahí las cosas se vuelven tan complicadas que ya no se puede hablar simplemente de ficción y documental. En esa casa, precisamente, puedes escuchar a la madre contar la historia de Blancaflor mientras trabaja. Y los niños de la Edad Media son como Blancaflor en imágenes. Lo que uno comprende en estas aldeas portuguesas es que es un vicio separar la cultura milenaria, las civilizaciones que han venido después y la vida cotidiana de hoy en día. Es justamente ahí, en ese rechazo a separar, donde encuentro un elemento progresista y revolucionario. **[AR, SD/JPO]**

Hay algo crucial en la película y es el hecho de que lo lírico está siempre amenazado. Incluso cuando los niños se divierten en el río, descubren la muerte con la trucha helada. La gran casa polvorienta o los muertos, o el niño que se divierte con la peonza (que es el que va a la mina) viven siempre en un mundo amenazado. Creo que la película está siempre en metamorfosis. La parte final debe actuar como un bumerán. Es necesario que los espectadores vengan compensados por el espacio y el tiempo lírico de la primera parte para soportar lo que sigue. Cuando el herrero se queja de que la gente se marcha del pueblo, eso se refiere justamente a los niños mutilados y a los muertos de las guerras coloniales: son ellos. Son los que van a venir a Lisboa, a Europa, a los poblados, a las fábricas, etc. Es la razón por la que hemos tratado a esos niños con tanta intensidad. Si vais allí, lo veréis: no hay ningún naturalismo, son un poco ángeles todavía. **[AR, SD/JPO]**

Un campesino me dijo un día: *"¿Cómo? ¿Te vuelves a Lisboa sin haber visto la luz que va de tal kilómetro a tal kilómetro? ¿Cómo eres capaz?"* Difícilmente encuentro en Lisboa gente que me hable de la luz sobre los ladrillos o sobre las aceras. **[AR, SD/JPO]**

La película no es para la ciudad, la película es contra la ciudad. **[AR, JPB]**

La gente de Lisboa debe permanecer humilde frente a esta población. No deben solo comer el pan y beber el vino del Nordeste, sino ser conscientes de que la región tiene otras riquezas que ofrecer, más importantes, más preciosas **[AR, JPB]**

También la sombra de un árbol era, es, estéticamente geopolítica, interviniente y revolucionaria. **[AR, N]** ▲

ANA (1982)

Con nosotros sucede exactamente lo contrario: somos personas profundamente preocupadas por el país, con lo que le está sucediendo. Es en ese sentido en el que debe interpretarse nuestra pasión y nuestra preocupación por Trás-os-Montes, presa de todas las destrucciones y de todo el desprecio posible, pero por donde pasó lo mejor que tiene Europa (y donde se sigue percibiendo esto, de modo subterráneo, en sus pueblos y lugares). Pero la calamitosa destrucción y desprecio al que ha sido condenado Trás-os-Montes llevará a cosas como esta situación: nuestros políticos actuales necesitarán de películas como *Ana* para poder saber en nombre de qué país, de qué pasado, de qué pueblos hablan. **[AR, JMM / JLR]**

Estudiamos las articulaciones cromáticas hasta la extenuación. **[AR, JMM / JLR]**

Habrá quien por la vibración, intensidad y contornos del sonido distinguirá en las imágenes de la película los vientos lunares, puros desplazamientos de masas de aire en el espacio, de aquellos otros que arrancan la vegetación de la tierra. Habrá quien distinga los insectos nocturnos de los diurnos. **[AR, JMM / JLR]**

En el fondo, nunca pienso en un sentido estético. Pero hay cosas que esperábamos. Surgieron problemas y llegamos a cosas tan importantes, tan intensas como aquellas que estaban previstas. Nosotros nunca intentamos tapar un error. Somos terriblemente

ABREVIATURAS EMPLEADAS

[AR] António Reis
[MC] Margarida Cordeiro
[N] António Reis 'Nordeste', *Cinéfilo*, nº 27; 6 de abril, 1974.
[JCM] João César Monteiro. 'Jaime', *Cinéfilo*, nº 29; 20 de abril, 1974.
[SD/JPO] Serge Daney y Jean-Pierre Oudart, 'Trás-os-Montes', *Cahiers du cinéma*, nº 276; 1977.
[JPB] Jean-Pierre Brossard, 'Entretien avec António Reis', *Image et son*; febrero, 1977.
[YL] Yann Lardeau, 'Ana', *Cahiers du cinéma*, nº 350; agosto, 1983.
[JMM / JLR] João M. Mendes y Jorge Leitão Ramos, 'Ana', *Diário de Lisboa*, 14 de mayo de 1985.
[RA] 'Rosa de Areia', *Cinema*, nº 16, octubre, 1989.
[IC] Ida Castro, 'Conversación con Margarida Cordeiro', *Cineastas portuguesas 1874-1956*, 2000.

[La versión completa de todas estas entrevistas puede encontrarse en el excelente blog de António Neves: http://antonioreis.blogspot.com.es/]

exigentes. Lo que nos sorprendía era que a veces las cosas se transformaban, encontrábamos algo tan intenso como lo que esperábamos que podía sustituir aquello. Y nos parecía fantástico, era la vida de las formas, un movimiento espiritual pleno y profundo. Nunca nos hemos cegado, pero nunca nos hemos sentido programáticos tampoco. **[AR, YL]**

Era muy penoso porque rodábamos cosas nuevas, intensas, que habíamos vivido y que en la película debían tener una función de articulación, de construcción, entre la suma de lo que ya habíamos rodado y otras cosas que quizá sabíamos que podíamos rodar aún. Entonces, había que descubrir sobre el terreno una especie de montaje real, que pusiera en relación todas las dimensiones: afectivas, cromáticas, temporales, espaciales, etc. Es difícil encontrar las palabras para resumir, explicar el cine y los momentos creadores que vivimos. **[AR, YL]**

Las elipsis en la película se construyen con simples colores complementarios en el interior de los planos, del que comienza o del que acaba. O bien por saltos extraordinarios en el espacio. Y si la luz es universal, introduce a veces un movimiento elidido. Sabes que es primavera, o verano, o invierno, por la luz que encuentras. **[AR, YL]**

Trás-os-Montes la hicimos con una pasión y una novedad increíbles. *Ana* está más pensada, porque teníamos ya muchos datos, conocíamos estas tierras, teníamos personas conocidas en todas partes y si hacíamos las cosas de una manera equivocada esas personas nos corregían, teníamos el deber de no ser infieles a las cosas que veíamos. *Ana* fue más consciente, dominábamos mejor el instrumento. Por eso la gente la encuentra más seca, pero *Ana* es en realidad más rica, está mucho mejor hecha. Nunca nadie ha analizado bien estas películas. Porque nuestras tres realizaciones son como pedazos de películas que riman más tarde, o que son anunciados antes, como en la música. Nunca nadie ha analizado una sola de estas películas. **[MC, IC]** ▲

ROSA DE AREIA (1989)

Es una película para quien aún pueda ver y oír como si fuera la primera vez; como si fuera la primera película surgida de la tierra y que habla sobre ella. **[MC, RA]**

Hubo una lucha con las formas mucho antes de ser filmadas; la película mental cambió innumerables veces, incluso después de haber estado sujeta a la escritura previa de los guiones. Filmadas, las formas se revelaron muy bellas, extrañas, hostiles e incluso incompatibles (planos que no pudieron incorporarse en el montaje). Se imponían, se rechazaban, se atraían, estaban vivas. **[MC, RA]**

Finalmente, *Rosa de Areia* estaba allí, contra mí (formando parte de mí), en lo oscuro de las salas, palimpsesto complejo y fugitivo en la pantalla, juego de luces y sombras, de sonidos y silencio. **[MC, RA]**

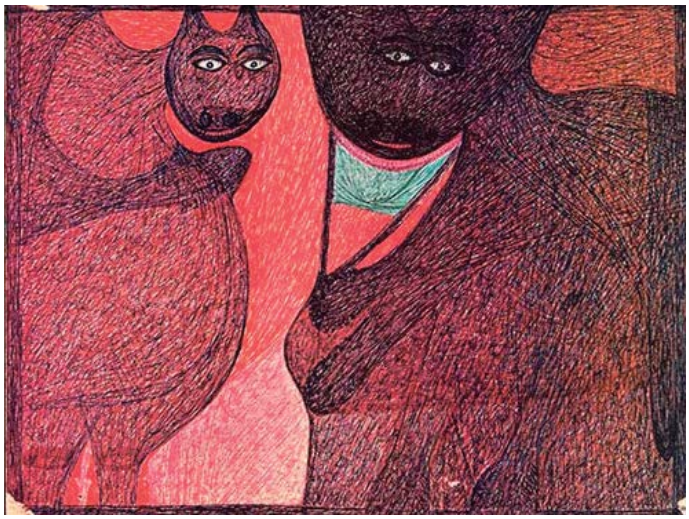
Yo diría que es, del todo, una película de materias. Materias en permanente devenir: el viento natural se vuelve viento de tuba, el vestido de las actrices contrasta con las nubes, la tridimensionalidad cae a los pies de la bidimensionalidad, el plano secuencia está emparedado por el plano fijo, la música es silencio y el color es modulación, la luz más pura pasa a fluctuante y difusa. **[AR, RA]**

El sentido del trabajo sobre las materias (implicándose e implicadas) no puede, pues, delimitarse: es múltiple, se rehace constantemente y, sobre todo, interroga, elabora formas. **[AR, RA]**

Rosa de Areia no pasa como un torrente: se desliza en lenta rotación, en lenta traslación, movida por la insumisa energía de las formas cinematográficas. **[AR, RA].** ▲

JAIME

JAIME PENA



Jaime Fernandes, labrador nacido en 1900 en Covilhã (Portugal), fue internado en el hospital psiquiátrico lisboeta de Miguel Bombarda en 1938, diagnosticado con una esquizofrenia paranoide. Allí permaneció hasta su muerte en 1969. En sus últimos cuatro años de vida se dedicó a dibujar. Este resumen biográfico inicia *Jaime*, la película de poco más de media hora que António Reis rodó en 1973 y que se estrenó en mayo del año siguiente, días después de la Revolución de los Claveles. Tras ese rótulo, la primera y última imágenes de la película serán sendas fotografías de Jaime, sus únicos retratos. João César Monteiro, que entrevistó a Reis en abril de 1974 en torno al film, pero también sobre sus primeras incursiones en el cine (de *O Auto de Floripes* y *Acto da Primavera* a *Mudar de Vida*)[1], colocó asimismo una foto del cadáver de Robert Walser en la nieve al inicio de su adaptación de *Branca de Neve* (2000), el mismo Walser que pasó los últimos veintisiete años de su vida en distintos psiquiátricos.

Reis filma en el primer segmento de la película el espacio del psiquiátrico de Miguel Bombarda, su patio circular entrevisto desde uno de los ventanucos de las habitaciones. En el patio tenemos a los enfermos, pero los interiores están casi siempre vacíos: el comedor, los dormitorios, las puertas y ventanas que comunican los distintos escenarios, hasta que el plano de una bañera nos traslada en el espacio y, de alguna forma, en el tiempo. De repente estamos en la ribera del río Zêzere, lugar de origen de Jaime. Los silencios que dominaban los recorridos por el hospital, solo rotos por la voz de Louis Armstrong, se transforman ahora en una cacofonía en la que el viento y los graznidos de los pájaros se confunden con una composición de Stockhausen. Una voz llama por Jaime. Pronto sabremos que se trata de la voz de Evangelina Gil Delgado, su viuda. Por fin, tras vislumbrar lo que parecen unos cuadernos escolares, entran en escena los dibujos de Jaime, sobre los que panea la cámara de Acácio de Almeida, un bestiario que, dirá Reis, al tiempo que *"un desfile de arquetipos, es uno de los más singulares de la Historia del Arte. Y su estética* fauve *o expresionista, si no fue contemporánea de esos movimientos europeos, tampoco les debe nada."*

Jaime alterna esos tres espacio-tiempos, el hospital, las orillas del Zêzere y los dibujos, estos ordenados en una suerte de taxonomía elaborada a partir de frases entresacadas de las múltiples cartas que Jaime envió a su familia a lo largo de esos 31 años. Efectivamente, el montaje, organizado a partir de *raccords* dinámicos, cromáticos o sentimentales (Reis de nuevo), nos conduce al núcleo originario, la casa de Jaime en Covilhã, el punto central sobre el que gravita toda la película. Allí están los animales, la máquina de coser, el maíz, las cebollas, las manzanas colgadas del techo, algunas imágenes simbólicas (ese paraguas abierto) que nos hacen recordar a Paradjanov, el fuego y una Evangelina con una carta en su mano, quizás el último vestigio de quien fuera su marido y el padre de sus hijos. ▲

(1) João César Monteiro, "*Jaime*, o inesperado no cinema português. Entrevista con António Reis", en João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2005, págs. 171-189. Todas las citas de António Reis proceden de esta entrevista.

ANA

JORIS IVENS

Toda la fuerza de la película está en su sinopsis: *«En aquellos días... / La leyenda de la leche en la casa sombría / Tiempo interior / Casi silencio»*.

Más que una leyenda, es un cuento, un sueño secreto que nos persigue mucho tiempo después.

'Tiempo interior', pero también esa dimensión cósmica que se infiltra en la película: es el *"casi silencio"*, cierto, el silencio que se derrama hasta la sala. El silencio natural de los gestos de los personajes adultos e infantiles, de sus miradas. António Reis y Margarida Cordeiro recrean el tiempo sin alejarse verdaderamente de su realidad, realidad que es siempre la fuente del trabajo artístico, siempre muy próximo de esa fuente.

En el interior de la casa sombría, la luz está allí para dar valor a ciertos lugares oscuros del espacio. Efectos impresionantes, y no es Rembrandt, no es La Tour! Al contrario, en el exterior los colores gritan: amarillo, verde, que dan toda su fuerza al paisaje. Paisaje grandioso, a veces con un personaje que se percibe a lo lejos, corriendo o andando, y que confiere al espacio su desmesura. Esto me recuerda un poco la pintura clásica china, que sitúa al hombre en el universo. La imagen del hombre unida al cosmos es una de las más profundas reflexiones de la filosofía china que dice: *"El cielo da, la tierra recibe, hace crecer, y el hombre consuma"*. Y considero audaz por parte de cineastas como Reis y Cordeiro, muy próximos a la realidad de hoy, a veces próximos al documental, introducir esta noción cósmica.

Hay una proliferación de símbolos en *Ana*, símbolos que son también signos, un código: la historia, la mitología con el discurso erudito del profesor. *Flashbacks* de ¡5.000 años! Y Reis y Cordeiro tienen la valentía de ir hacia atrás en el tiempo y en el espacio, diciéndonos: son las mismas gentes, los mismos movimientos de la humanidad que, finalmente, tienen lugar en esta casa, es el propio ciclo de la vida: las montañas, el agua, el río, y la relación del hombre con la naturaleza, con el animal [...].

Esta película exalta la vida, pero habla también de la muerte. El odre, la balsa, la barca, otras tantas intervenciones humanas a lo largo de los siglos y que, sin embargo, nos conducen a la idea de la muerte.

El símbolo de la barca, fuente de vida y de muerte, establece una relación casi natural con la muerte de Ana. Al final de su vida, como haciendo un recorrido ritual, Ana se dirige a un lago, redondo, inmerso en el paisaje fijo y plano. Es esta especie de visión la que me viene a la mente cuando pienso en cosas pacíficas y serenas. Es esa imagen de Ana subiendo y bajando los mismos peldaños demasiado altos. El ruido de sus zuecos suena como un destino, una fatalidad. Mi edad avanzada me hace también sentir esa fatiga. Siento perfectamente lo que pasa en los movimientos de Ana, que diríamos lentos, pero que son, de hecho, de una extrema justeza, eficaces, precisos y medidos para economizar sus fuerzas. ▲

Fragmento de la crítica publicada en *Diário de Notícias*; 30 de Junio de 1983

Traducción: Belén M. Delgado

TEXTO DE ROBERT KRAMER

***Ana* posee grandeza y belleza. Tiene una gran convicción. Y es una película sorprendentemente saludable. La salud tiene algo que ver con el establecimiento de un equilibrio armonioso en nuestro interior, entre nosotros y nuestro entorno, entre nuestros actos y la historia de todos nuestros actos colectivos. Creo que ese es uno de los temas de la película, está ahí: en el ritmo, en el tiempo, en la imagen, en la propia gente. Y creo que también está en el espíritu del trabajo, el estilo, la paciencia y el respeto que hicieron posible el film. Como sucede con cualquier experiencia poderosa, uno tiene que abandonarse a ella. Tiene que dejarse llevar. No puede solamente sentarse ahí y decir *"pero yo pensé que iba a tratar sobre esto"*, o *"yo quería que pasara aquello"*. Si haces esto, solo acabas contigo mismo. ¿Y por qué molestarse, entonces? Especialmente, porque António Reis y Margarida Cordeiro tienen tantos y tantos secretos que compartir con nosotros.**

(Declaraciones del cineasta en la SEMINCI; Valladolid, 1982, el festival en el que *Ana* ganó la Espiga de Oro)

TRÁS-OS-MONTES

JAIME PENA

CARTA DE JEAN ROUCH

Esta película supone para mí la revelación de un nuevo lenguaje cinematográfico. Hasta donde conozco, nunca un director había emprendido con tal obstinación la expresión fílmica de una región; es decir, la difícil comunión entre los hombres, los paisajes y las estaciones. Solo un poeta insensato podía poner en circulación un objeto tan inquietante. Pese a la barrera de un lenguaje tan áspero como el granito de las montañas, aparece de repente, al doblar la curva de un nuevo camino, los fantasmas de un mito sin duda esencial, ya que lo reconocemos antes incluso de conocerlo. Espero con apasionada curiosidad una versión subtitulada en francés para poder aventurarme en este fabuloso laberinto.

(Extracto de la carta enviada al director del Centro Portugués de Cine, en 1976).

Entre la infinidad de historias que se cuentan en *Trás-os-Montes* hay una que habla de un río que separaba a las ovejas blancas y negras en cada una de sus riberas. Cuando una blanca enfermaba, una negra cruzaba el río y se volvía blanca. Y viceversa, una blanca cruzaba para convertirse en negra cuando una de estas enfermaba. Las relaciones entre el documental y la ficción son como este río, o como estas ovejas: caminan sendas paralelas, pero en caso de necesidad se entrecruzan y retroalimentan. Pocas películas lo han entendido mejor que *Trás-os-Montes*, un film sobre la provincia portuguesa homónima, en el nordeste del país, y lugar de origen de Margarida Cordeiro. Hasta allí volvió en compañía de António Reis para reencontrarse con sus tierras y con sus paisanos, pasando allí varios meses para conocer todos y cada uno de sus lugares, caminos, historias, leyendas y, si eso puede decirse, habitantes. Lejos de cualquier

vocación etnográfica, Cordeiro y Reis entendieron que la única forma de ser fieles a Trás-os-Montes era inventar una nueva forma en la que todos esos elementos cruzasen una y otra vez el río. Ya en su texto de presentación de la entrevista con Reis a propósito de *Jaime*, João César Monteiro nos hablaba de un film en el que *"la severa vigilancia ética nunca se separa de la permanente invención estética."* Y lo que era válido para *Jaime*, lo es si cabe con más razón para *Trás-os-Montes*.

Lo vemos ya al principio, después de que el niño pastor baje de las montañas con sus ovejas (el final de la película volverá sobre él, en un efecto *"boomerang"*, tal y como definió Reis) y una madre cuente a sus hijos la historia de Blanca Flor, que fue vendida como esclava en Babilonia y nunca pudo escapar de la torre en la que había sido hecha prisionera. Como decía, en *Trás-os-Montes* se cuentan muchas historias y en la primera hora de la película casi todas están relatadas o protagonizadas por niños; historias de la emigración, de los abuelos que marcharon a Argentina, de los padres a los que apenas se conoce porque trabajan en Oporto, Lisboa, París o Alemania, de la hermana que se casó y a la que no se ha vuelto a ver. Y, de improviso, esas historias se materializan con un inevitable *"Érase una vez"*. Dos niños, vestidos ahora como si estuviesen en el Medievo, ven sus aldeas desde la lejanía, pero no consiguen reconocer sus casas. Cuando se presentan ante unos adultos y les dan sus nombres, Armando Manuel y Luis Ferreira, ellos les dicen que esas personas son sus ancestros, de siete generaciones atrás. Los niños se preguntan cómo pueden ser ellos sus propios ancestros. La paradoja solo tiene sentido en el sistema de representación que Cordeiro y Reis nos proponen y que parte de la simultaneidad y convivencia de lo real y lo mítico, el presente y el pasado, el documental y la simple e inequívoca representación histórica, como la del episodio que sigue a la de los niños, cuando otra Blanca, Branca Lourenço, recibe del rey de Portugal la villa de Mirandela, en el año 1339.

Trás-os-Montes es una película sobre la lejanía, el aislamiento y el abandono, los de una región fronteriza a la que solo llegan las noticias a través del intercambio de cartas con los padres emigrados. Una voz en marcado dialecto mirandés habla de todo ello (el texto es en realidad una traducción de Kafka) insistiendo precisamente en esa distancia: *"La capital es mucho más desconocida que el resto del mundo"*. Y sobre este discurso vemos los rostros de los adultos, rostros endurecidos y envejecidos. Hay niños, muchos, pero poco les puede deparar el futuro que no sea la misma emigración. En Trás-os-Montes solo quedan las viejas minas abandonadas o las ancianas que manejan los telares. La pobreza y el subdesarrollo son palpables, incluso hasta la exageración buñuelesca, como es el caso de la escena en la que una familia de siete miembros solo tiene bolas de nieve para comer. Retomando a Monteiro y su comentario sobre *Jaime*, el cine de Reis y Cordeiro es un *"cine que solo tolera y reconoce su propia austera y radical intransigencia"*. ▲

TEXTO DE JORIS IVENS

***Trás-os-Montes* continúa persiguiéndome. He visto dos veces esta maravillosa película en la que los cineastas portugueses António Reis y Margarida Cordeiro cantan a su pueblo. En una parte del film, dejan existir simultáneamente el pasado y el futuro de su pueblo mediante las escenas del sueño inmediato en el bosque, sobre las rocas: leyendas celtas del norte de Portugal. La utilización del sonido en el film muestra un gran rigor y a menudo ese sonido se implanta en el silencio de los paisajes, de los peñascos, de los árboles, todos ellos vinculados por una fuerza secreta y poética a los valores elementales y sólidos de la vida cotidiana de sus montañeses aislados, lejos de la capital, lejos de la leyes del país. Los autores consiguen crear el sentimiento del espacio de Trás-os-Montes por la larga duración de los alejamientos. Pienso en Dovjenko, gran poeta de la pantalla.**

El silbido agudo del tren, el grito que rasga el movimiento romántico del humo, es un signo, claro, inmediato, que se comprende bien al final de la película. El espectador permanece alerta sobre el Portugal que se despierta en trance de liberarse.

A todo lo largo del relato, los directores te sumergen en la historia y en la memoria de su pueblo.

(Declaraciones en el Studio Action République, reproducidas en el periódico *Libération*; 27 de marzo, 1978)

ROSA DE AREIA

JOÃO BÉNARD DA COSTA

"Le tempss'en va, le temps s'en va, ma Dame;
Las! Le temps non, mais nous nous en allons"
***Sonnet à Marie* (Pierre de Ronsard)**

[...] en *Rosa de Areia* el tiempo puede ser ninguno (rigurosamente indefinido, como en tantos planos sucede), puede ser la Edad Media, el siglo XV, el siglo XVI, o puede ser el tiempo futuro, el tiempo del que Carl Sagan nos habla en otro plano de la película. Por eso, también, el término 'plano' es pobre y particularmente desajustado. Decir plano-secuencia (y, en verdad, la película es la suma y sumario de 97 planos a los que se acostumbra a llamar así) no me ayuda, ni ayuda a entender la prodigiosa construcción del film. Porque no existe diferencia de significación y de significado entre un plano de segundos de un campo de trigo ondulante, o de un campo de flores a veces sereno, y una secuencia de cuatro o cinco minutos que narra una historia: el cerdo ejecutado al amparo de una prescripción mosaica; el relato de la inmolación a través del fuego de centenares de campesinos hambrientos; la historia del padre que resucitó de los muertos para dar de beber a la hija un vino hecho de sol, de tierra y de lluvia.

Precisamente tras el episodio de la ejecución del cerdo, precisamente después del plano que lo sigue (el más erótico y críptico de la película), donde vemos a los verdugos, de tronco desnudo, moles de músculos arrancados a una revisitación cottafaviana del *peplum* italiano, lavándose la sangre del animal..., precisamente después, decía, volvemos a ver a las Parcas que desde el inicio nos condujeron en esta peregrinación. Están junto a las rocas y montes, como si fueran unos salientes de ellos, y recitan un texto védico que nos pregunta hacia dónde van las medias lunas, hacia dónde se apresuran las vírgenes de diferentes rostros, por qué nunca paran las aguas, por qué nunca descansa el viento, por qué nunca descansa el espíritu.

¿Qué relación oscura existe entre el episodio anterior y ese plano (y ya he explicado lo mal que utilizo esos términos)...? Puede responderse que existe una relación poética, como se puede llamar poema cinematográfico a toda la película. Pero la palabra o la expresión solamente no es reductora si la entendemos etimológicamente (en el sentido de la *poiésis*) y nos olvidamos de cualquier connotación con las definiciones pasolinianas de 'cine-poesía'. No hay cine más directo, menos subjetivo (incluso aunque se piense en la 'subjetividad libre' de Pasolini) que el

cine de Margarida Cordeiro y António Reis. Nunca los autores penetran en el alma de sus personajes (si existen personajes y si tienen alma) adoptando su psicología o su lengua, por seguir la conocida teoría del autor de *Teorema*.

Esa penetración, incluso entre ellos, parece imposible. Al final, una voz en *off* pregunta o insinúa que *"es preciso, tal vez, escoger un hilo, al azar"*. Obtiene como respuesta (o como continuidad) que *"la idea de estas historias es tuya, y no soy yo quien va a interferir en ellas"*. Y las últimas palabras de la película, junto a la tierra desnuda que había sido también (por la pantalla de la pared) su imagen inicial, dicen: *"Y, no obstante, ¿será que hubo, alguna vez, algo en algún lugar, en algún tiempo?"*.

¿Quién es el 'tú' al que se atribuye *"la idea de estas historias"*? ¿Quién es el 'yo' que no va a interferir en ellas?

Como Bachelard escribió un día (en el prefacio a la traducción francesa de *Ichund Du*, de Martin Buber), la cuestión es irrelevante cuando transciende el sustancialismo del primer pronombre personal: *"¿Qué importan las flores y los árboles, el fuego y la piedra, si no amo y no tengo hogar? Es necesario ser dos –o, por lo menos, ay de nosotros, haber sido dos– para comprender un cielo azul, para invocar una aurora. Las cosas infinitas, como el cielo, el bosque y la luz solo encuentran nombre en el corazón de quien ama. La brisa de las planicies, en su dulzura y mansedumbre, es el eco de un suspiro enternecido. Por eso, el alma humana, enriquecida por un amor escogido, anima las grandes cosas entre las pequeñas. Y puede tratar de tú al universo, porque conoce la embriaguez humana del tú"*.

Este texto de Bachelard es, quizás, la mejor explicación 'originaria' de *Rosa de Areia* y de la singularidad, inocente y perversa, de su mirada. Muchos extractos de *L'Air et les songes* (de Bachelard) podían ser citados también. Porque esta es una película *"que trata de tú al universo"*, un film sobre el aire y los sueños, las flores y los árboles, el fuego y la piedra, el cielo y la montaña, la luz y el sonido. Y esa gran cosa que es el cine es precisamente lo que en ella se anima, tan convocado por la mirada más inicial, como por la mirada más crepuscular, en un círculo en el que el tiempo mensurable y el tiempo del destino son concéntricos. Y, en el paso de una terminología bachelardiana a una terminología jüngeriana, *Rosa de Areia* es también la película que nos recuerda que, cuando la noche es más densa, el rocío es más fecundo. Bachelard y Jünger habrían amado esta *Rosa do Deserto*, mañana de crepúsculos, crepúsculo de mañanas.

Se dice aquí lo suficiente, pienso yo, como para haberse dado ya cuenta de que *Rosa de Areia*, al contrario que *Trás-os-Montes* y *Ana*, no tiene un hilo narrativo, por lo menos en la acepción convencional del término. Tenue era ese hilo en las películas anteriores de sus autores, pero existía. En *Trás-os-Montes*, lo transportaban los niños, a través de su maravillosa iniciación a la magia y a los ritos. En *Ana*, lo acarreaba el personaje titular, esa abuela telúrica para quien la visión de un cometa y la llamada de una vaca constituían la misma aura de sacralidad.

Rosa de Areia –a pesar del lugar que en la película tiene el mismo paisaje primero y matricial: Trás-os-Montes, siempre como lugar de origen y lugar de final– no sigue esa estructura guiada o centrada. Los únicos guías en el mundo de esta película, en el tiempo de este film, son los autores, tan expuestos como secretos por usar palabras de ellos. Y expuestos –más expuestos todavía que en sus películas anteriores– porque el orden de las imágenes no obedece a otra lógica que la de su propio imaginario, nunca tan asumido y tan fulgurante como aquí. Secretos –más secretos aún que en sus trabajos precedentes– porque ningún mensajero se introduce entre ellos y el mensaje que cada plano ofrece. En los planos iniciales creemos encontrarlos, sea en el velador del sueño de los niños (aquel que lee un oscuro texto de Kafka que habla de *"una pequeña comedia"*, de *"una inocente ilusión"*) sea en la muchacha ciega a la que sigue un *travelling*, entre campos y vientos, paralelamente a la cámara, en la profundidad de campo, para después girarse hacia ella – y hacia nosotros – desde el plano alejado hasta el plano próximo. ▲

Fragmento de la crítica publicada en *Diário de Notícias;* 26 de febrero de 1989.

Traducción: Belén M. Delgado

JOÃO BÉNARD DA COSTA (1935-2009), historiador, crítico y ensayista de inmenso pretigio mundial, fue el director de la Cinemateca Portuguesa entre 1991 y 2009.

festivalcinesevilla.eu

14 edición / 3 al 11 noviembre 2017

esto es cine europeo

FESTIVAL DE SEVILLA

María Cañas resignificando a Walter Popp

Es un proyecto de:

ICAS Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Ayuntamiento de Sevilla

Con el apoyo de:

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ICAA

Co-funded by the European Union

Creative Europe MEDIA

Patrocinadores principales:

deluxe

RENAULT