NOVIEMBRE 2016 ESPECIAL Nº12 (26)

www.caimanediciones.es

caimán cuadernosdecine

SUPLEMENTO DEL Nº 54 (105) DE CAIMÁN CUADERNOS DE CINE. PROHIBIDA SU VENTA

LA MUERTE DE LUIS XIV
Albert Serra

RESISTENCIAS

EL 'OTRO CINE ESPAÑOL' EN EL SEFF

SEVILLA 4 / 12 NOVIEMBRE 2016

SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

deluxe

TODAS TUS NECESIDADES
DE POSTPRODUCCIÓN CABEN
DENTRO DE ESTE CÍRCULO

MADRID | BARCELONA | www.deluxe-spain.com

RESISTENCIAS EL 'OTRO CINE ESPAÑOL' EN EL SEFF

5. EDITORIAL
APOSTAR, RESISTIR...
CARLOS F. HEREDERO

6. A MODO DE RECUENTO
VARIACIONES EN TORNO A LA 'RESISTENCIA'
SERGIO COBO-DURÁN, SAMUEL NEFTALÍ FERNÁNDEZ PICHEL, ALBERTO HERMIDA

10. ENTREVISTA ALBERT SERRA
EL PODER ABSOLUTO FRENTE A LA IMPOTENCIA TOTAL
ÀNGEL QUINTANA

13. ENTREVISTA OLIVER LAXE
ENTRE EL RELATO ÉPICO Y EL VIAJE ESOTÉRICO
JARA YÁÑEZ
La odisea hacia Oriente
JAVIER H. ESTRADA

16. EL 'OTRO' CINE ESPAÑOL: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN
NUESTROS CONTEMPORÁNEOS
CARLOS LOSILLA

20. LARGOMETRAJES
Belle dormant
Jaime Pena
Días color naranja
Antonio Santamarina
La mano invisible
Beatriz Martínez
La película de nuestra vida
Rubén de la Prida
Nacido en Siria
Daniel Reigosa
Vida vaquera
Jonay Armas
Análisis de sangre azul
José Félix Collazos
Bictor Ugo
Javier Rueda
Marisa en los bosques
Carlos Fernández Castro
El misterio de Aaron
Cristina Aparicio
Los mutantes
Juanma Ruiz
Los objetos amorosos
Enric Albero
Pasaia bitartean
Gerard Alonso i Cassadó
La substància
José Luis Álvarez Cedena
El último verano
Carlos Losilla

29. CORTOMETRAJES

caimancuadernosdecine

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
Publicidad: Pedro Medina

Colaboran en este número
Textos: Enric Albero, Gerard Alonso i Cassadó, José Luis Álvarez Cedena, Cristina Aparicio, Jonay Armas, Sergio Cobo-Durán, José Félix Collazos, Carlos Fernández Castro, Samuel Neftalí Fernández Pichel, Alberto Hermida, Beatriz Mártínez, Andrea Morán Ferrés, Rubén de la Prida, Daniel Reigosa, Javier Rueda,

Coord. y redes sociales: Juanma Ruiz

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

Director General
Pedro Medina

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

Una película de
BLANCA TORRES Y GABRIEL VELÁZQUEZ

ANÁLISIS DE SANGRE AZUL

ACTOR PRINCIPAL: **ANDERS LINDSTROM** • IDEA ORIGINAL: **BLANCA TORRES** • DIRECCIÓN: **BLANCA TORRES Y GABRIEL VELÁZQUEZ**
GUIÓN Y EDICIÓN: **BLANCA TORRES Y ORENCIO BOIX** • PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **GABRIEL VELÁZQUEZ** • DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: **SEBASTIÁN VANEUVILLE**
DIRECTOR DE ARTE: **ENRIQUE RADIGALES** • DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: **ARANTXA ECHEVARRÍA** • SONIDO DIRECTO: **SERGIO MUÑOZ**
EDICIÓN DE SONIDO: **DANI PEÑA** • DECORACIÓN: **ALEJANDRO SANTOLARIA** • MÚSICA: **JAVIER AQUILUÉ** • POSTPRODUCCIÓN: **EVASIÓN.**

Ayuntamiento de Salamanca
Junta de Castilla y León
Diputación de Salamanca
Diputación de Zaragoza
Diputación de Huesca
Gobierno de Aragón
Zaragoza
Corporación Aragonesa de Radio y Televisión
Simones
escorado
Pirámide

APOSTAR, RESISTIR...

CARLOS F. HEREDERO

Se pregunta Carlos Losilla si *"de verdad nos hemos creído alguna vez eso del 'novísimo cine español' o como quiera llamarse"*, si acaso *"no hemos sido un tanto condescendientes con películas y cineastas que nos han caído simpáticos por el simple hecho de llevar la contraria, de navegar a contracorriente..."* Y no son preguntas ociosas, porque estos son siempre peligros ciertos cuando el trabajo de la crítica se ejerce con militante voluntad de distinguir y jerarquizar, de intervenir sobre el conjunto de la producción para poner en valor aquello que realmente merece la pena, el cine que ofrece algo en verdad novedoso, que avanza –aunque sea a ciegas y a trompicones– por derroteros que van abriendo surcos y conquistando nuevas libertades expresivas.

Y sería ilusorio pensar que no hayamos caído algunas veces en esas trampas. Desde nuestro nacimiento en 2007, en *Cahiers du cinéma. España* y en *Caimán Cuadernos de Cine* venimos llamando la atención insistentemente sobre la existencia de prácticas alternativas en el cine español que vienen abriéndose paso desde entonces y que ofrecen un paisaje tan heterogéneo como estimulante. Hemos hablado de 'Nuevos desafíos', de 'Gestos de rebeldía', de 'Otro cine español', de 'Un impulso colectivo', de 'ZonaZine' y ahora de 'Resistencias', y hemos intentado –en todos estos casos– abrir caminos y trazar itinerarios para poder distinguir los árboles más esbeltos entre la frondosa vegetación del bosque.

Raro sería que en ocasiones no hayamos sobrevalorado determinadas películas o infravalorado otras, que no nos hayamos dejado deslumbrar a veces por lo prolífico de estas producciones, por el contagioso entusiasmo de sus impulsores o por el legítimo impulso de teorizar un conjunto tan desafiante de manifestaciones creativas que, año tras año, siguen dando muestras de envidiable vitalidad, como pone de relieve la amplia cosecha que este año ofrece el Festival de Sevilla en sus diferentes escaparates (Sección Oficial, Nuevas Olas, Resistencias). Pero la única manera de distinguir nuestros errores de apreciación, y de rectificar en la medida de lo posible, no es otra que la de ganar perspectiva y, simultáneamente, persistir en nuestra reflexión crítica.

Tomar distancia para recapitular y cartografiar: una tarea necesaria que abordan aquí Sergio Cobo-Durá, Samuel Neftalí Fernández Pichel y Alberto Hermida en el texto que abre este cuadernillo. Y persistir para seguir intentado arrojar algo de luz en torno a los nuevos trabajos que se presentan en el festival (como hacen los críticos que comentan las películas programadas). Se trata, en definitiva, de ser fieles a nuestra vocación de intervenir –con nuestro humilde granito de arena– en los derroteros del cine actual, y más aún en esta ocasión, cuando además de estar ante un amplio ramillete de cineastas que *"parecen felices de ser nuestros contemporáneos"* (Losilla *dixit*), parece legítimo también que nosotros podamos sentirnos contemporáneos suyos. ▲

El paisaje del cine español que ofrece este año el festival de Sevilla, compuesto por los títulos programados tanto en la Sección Oficial como en Nuevas Olas y Resistencias, nos devuelve a la viva efervescencia que desde hace ya varios años registra ese espacio heterogénero que viene identificándose con múltiples conceptos de común sentido alternativo: el 'Otro cine', cine periférico, nuevo cine español, cine de guerrilla, cine resistente, cine heterodocso, etc.

Abrimos este cuadernillo especial con una propuesta de recapitulación que trata de arrojar luz sobre los caminos seguidos hasta ahora y por las diferentes tendencias de este fenómeno: una panorámica trazada por los autores del libro *Imágenes resistentes*, que el festival publica en colaboración con el ICAS (Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla).

A MODO DE RECUENTO

VARIACIONES

SERGIO COBO-DURÁN / SAMUEL NEFTALÍ FERNÁNDEZ PICHEL / ALBERTO HERMIDA

Diríase que el término resistencia se ha erigido en tiempos recientes en una suerte de concepto omnicomprensivo con el que aludir a toda una serie de actitudes y prácticas (del urbanismo a la política, del arte a la vida cotidiana) enmarcadas en un patente contexto de crisis. De esta coyuntura brota la demanda de una alteridad, un movimiento capaz, al mismo tiempo, de preservar y renovar, de recoger un sentido de la tradición y avanzar la posibilidad de un futuro provisto de cierto componente utópico. Esta alteridad se elabora a partir de escisiones y 're-filiaciones', como un (ir) más allá, mitad impugnación, mitad necesidad de arraigo. Trasladado al devenir del cine español en el nuevo siglo, este afán de resistencia se conjuga en la transformación progresiva y creciente de las alternativas fílmicas que han ampliado las miras del séptimo arte en nuestro país. Con este ímpetu, el modelo normativo, legitimado desde instituciones y estamentos públicos como el ICAA o la Academia, es sometido a cuestionamiento y a revisión a manos de cineastas que, desde diferentes periferias industriales y creativas, apuestan con firmeza por un cine diferente.

Dicho cine, desacomplejado y sin ataduras, se expresa en libertad a través de obras dispares, resultado de un 'impulso colectivo' (en palabras de Carlos Losilla) al que contribuyen no solo los directores, sino también el resto de agentes implicados por el fenómeno cinematográfico en España.

El cielo gira, de Mercedes Álvarez

Magical Girl, de Carlos Vermut

EN TORNO A LA 'RESISTENCIA'

Como respuesta a un percibido estado de estancamiento, surge este cúmulo de manifestaciones (el 'otro' cine) cuya naturaleza puede definirse fundamentalmente a partir de tres dimensiones complementarias e interrelacionadas. Por un lado, en cuanto a su distanciamiento –voluntario o impuesto– respecto a la industria cinematográfica, se trata de unos trabajos materializados en parte en la frecuente autoproducción, en las dinámicas *low cost*, y con el respaldo de circuitos que discurren en paralelo a lo estrictamente comercial. Inserto en una precariedad que, de perpetuarse, amenaza su existencia prolongada en el tiempo, este cine se beneficia de su propia condición para sumergirse en temáticas, narrativas y estéticas que se alejan de cánones y esquemas estandarizados, subrayando así su independencia desde la versatilidad de sus planteamientos creativos.

Por otro lado, la autonomía que abanderan estas propuestas cinematográficas se traduce muchas veces en una dimensión artística de marcado carácter experimental. Con ello, los rasgos expresivos y estilísticos de este nuevo cine se identifican con un espíritu de neovanguardia de múltiples aristas. En él, las formas quedan expuestas a procesos de reformulación y búsqueda continuos; de mestizajes, hibridaciones y desarrollos representativos de una condición en los márgenes, donde las revisiones de las tendencias experimentales previas cohabitan con los recursos y las estéticas más actuales, incluso en el interior del mismo plano. Dentro de este cine, el film-ensayo y la no-ficción adquieren un peso significativo, las apuestas intimistas y los diarios personales desprovistos de artificio coexisten con complejos ejercicios de transgresión y densificación visual, todos ellos con la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico como columna vertebral de su discurso.

La muerte de Luis XIV, de Albert Serra

Por último, el posicionamiento político e ideológico que adopta este cine nace a partir de la disociación entre forma y contenido y de la apelación a un nuevo tipo de espectador. Lejos de construir relatos asépticos y conformistas, muchas de estas obras adquieren un carácter combativo, resistente, abordando en ocasiones temáticas incómodas o exponiendo, en otras, una fragilidad que demanda una activa dialéctica entre cineastas, audiencia y crítica. De este modo, la dimensión política del otro cine queda vinculada a la necesidad de (re)construir la mirada espectatorial, entendida como antesala de una conciencia inédita.

Estamos ante un ámbito artístico que encara su propio debate desde la irrupción de la digitalización. Un cine que dirige su mirada el mundo, entendido este como enigma, desde un marco geográfico para el que propone una memoria futura

La herida, de Fernando Franco

HACIA LA INSTITUCIONALIZACIÓN

El 'otro cine' ha evolucionado en mitad de una encrucijada histórica propensa a la creación de nuevas legitimaciones políticas, ideológicas y culturales. En primer término, esta visión cinematográfica se consolida institucionalmente gracias al lógico relevo generacional entre programadores, gestores culturales y cineastas. Desde la perspectiva de la programación, este cambio de paradigma se produce, de forma simultánea, en núcleos geográficos repartidos por diferentes regiones nacionales. Cabe citar, en Galicia, la labor del Centro Galego de Artes da Imaxe (A Coruña), de la sala Numax y de los festivales Cortocirtuito, la Mostra de Cinema Periférico de A Coruña, el festival de documentales Play-Doc de Tuy (Pontevedra) o el recién estrenado Novos Cinemas; en la Comunidad Valenciana, la programación de la Filmoteca Culturarts IVAC, o en Pamplona, la iniciativa Heterodocsias del Festival Internacional Punto de Vista desde 2007. Debe reseñarse, además, la apuesta programática por este cine llevada a cabo por José Luis Cienfuegos, primero en Asturias, con la sección Llendes (Lindes) del Festival Internacional de Cine de Gijón (FICX), y en Sevilla, desde 2012, con Nuevas Olas y con Resistencias un año más tarde. Han de señalarse, de igual manera, otras secciones y festivales que se nutren de este 'otro cine', como son los casos de 'Un impulso colectivo' del D'A Festival Internacional de Cinema D'Autor, o L'Alternativa-Festival de Cinema Independent, ambos en Barcelona; el proyecto Pasajes en el reciente Filmadrid y el ciclo sobre 'Cine de guerrilla' en Cinemad (2012), o la ZonaZine del Festival de Málaga Cine Español. Los premios obtenidos por representantes del 'otro cine' en festivales europeos de prestigio como Cannes (Oliver Laxe por *Todos vós sodes capitáns* en 2010 y *Mimosas* en 2016), Locarno (Lois Patiño por *Costa da Morte* y Albert Serra por *Historia de mi muerte*, ambas en 2013), Rotterdam (Mercedes Álvarez por *El cielo gira*, 2005), Karlovy Vary (Agustí Vila por *La mosquitera*, 2010), Moscú (Alberto Morais, por *La madre,* 2001) o San Sebastián (con dos Conchas de Oro: *Los pasos dobles*, de I. Lacuesta, en 2001, y *Magical Girl*, de C. Vermut en 2014; más los Premios Especiales del Jurado para *Blancanieves*, de Pablo Berger, y *La herida*, de Fernando Franco), ha impulsado la consolidación internacional y la legitimación interna de este cine de los márgenes. Ello, a su vez, ha posibilitado la celebración de retrospectivas en países como Argentina, Uruguay o Estados Unidos para afianzar su proyección transatlántica.

Adicionalmente, la presencia del 'otro cine' queda patente a través de ciclos, seminarios y encuentros en museos como el Reina Sofía, o espacios como el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), el Centro Niemeyer de Avilés (Asturias) o la Cineteca del Matadero, en Madrid, entre otros. Junto a estos, las acciones formativas y programas de grado y posgrado propulsados por diversos centros educativos –públicos y privados– del Estado han favorecido la apertura de un marco de discusión teórico-práctica en torno al otro cine español del que han participado docentes y alumnos/as. Valga aquí el ejemplo de Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter, quienes han compaginado su labor didáctica e investigadora con la programación de secciones específicas como la conocida 'D-Generación. Experiencias subterráneas de la no-ficción española' o 'Panorama España', en Las Palmas.

A lo anterior debe añadirse la función catalizadora de la crítica en el instante cinematográfico presente, a través de publicaciones como la propia *Caimán Cuadernos de Cine* (que ha dedicado varios números al 'otro cine'), *Transit*, *Otros Cines Europa*, *Blogs & Docs*, o el suplemento cultural de *La Vanguardia*. En último lugar, es necesario enfatizar el impacto de la definitiva democratización del acceso cultural a Internet en su relación con la difusión e institucionalización parcial del cine resistente. Se abre así una nueva vía de propagación del 'otro cine', que se expande hacia nichos de

Los pasos dobles, de Isaki Lacuesta

***Blancanieves*, de Pablo Berger**

mercado más extensos. Ejemplos de esto lo constituyen el Festival Europeo de Cine Invisible *online* de la plataforma Filmotech (2011 y 2012), o la coexistencia física y virtual del festival Márgenes desde 2012, a los que se añaden Filmin con el proyecto Atlántida Film Fest desde el año 2010; u otras iniciativas –físicas y virtuales– como PLAT, Hamaca, Zumzeig Cinema o Playtime Audiovisuales.

LAS GENEALOGÍAS DEL OTRO CINE

El incremento sostenido de la legitimidad cultural referida hasta aquí permite indicar, de manera inequívoca, una otredad cinematográfica designada a través de diferentes nombres (otro cine, cine en los márgenes, cine periférico, nuevo cine español, cine de guerrilla, cine resistente, cine heterodoxo...). En contraste con las inercias de la Institución Cine en el Estado español, el 'otro cine' se manifiesta, entonces, como un punto 'ex-céntrico' de encuentro, recapitulación y partida.

Ante el reto de radiografiar un magma creativo de límites inciertos, las primeras cartografías críticas del otro cine se han detenido, hasta ahora, en señalar unas líneas de fuerza íntimamente interconectadas y destinadas a propiciar una comprensión aproximada del fenómeno. Se ha vislumbrado así la existencia de algunos cineastas que buscan un lugar dentro de la Institución (Fernando Franco, Manuel Martín Cuenca, Pablo Berger...) y responsables de una obra fílmica que vendría a materializar la aspiración a un 'tercer espacio' posible para la producción cinematográfica en España. Por otro lado, se ha insistido en la senda nutricia abierta por los modos de la no-ficción contemporánea; terreno en sí abonado a múltiples mudanzas y variantes. Sobre este eje se edifica la amalgama de propuestas que basculan entre la instauración de una nueva memoria personal y colectiva, la reflexión sobre los espacios donde acontece dicho proceso de (re)identificación comunal y personal, y la fabulación a partir de 'las evidencias del mundo'. Aquí reside la fuente de sinergias y contrastes transitada por algunos de los autores del 'otro cine', de Ramón Lluís Bande y/o Carla Subirana, a Oskar Alegría, Eloy Enciso o Isaki Lacuesta, pasando por los ya mencionados Oliver Laxe o Albert Serra (presentes en la Sección Oficial del festival de Sevilla de este año). De este mismo eje se desdobla una vía de diálogo hacia el territorio del cine experimental, dando lugar a iniciativas cuyos lindes resultan imprecisos. En un camino de ida y vuelta constante entre la tesis exploratoria y la libre asociación plástica y formal, nacen, por citar apenas algunos ejemplos heterogéneos, las piezas 'histórico-mediáticas' de Kikol Grau o los desvíos metafílmicos de los colectivos Los Hijos y lacasinegra. Aún habría que añadir otro entorno de anclajes para el cine resistente, gestado en las revisiones, entre lúdicas e irónicas, acerca de modelos de la cultura popular autóctona en inevitable interacción con modelos foráneos. Tal es el caso en las obras hasta la fecha de Daniel Castro, Juan Cavestany, Pablo Hernando, Carlo Padial o Carlos Vermut, cineastas que han dado forma a un imaginario (pos)humorístico con cabida tanto para una versión distorsionada de la tradición costumbrista y lo sainetesco, como para el universo icónico de la ciencia ficción o el terror de serie B.

Si algo comparten todas estas variaciones del otro cine es un determinado planteamiento respecto a dos dicotomías nodales: lo viejo y lo nuevo, lo local (nacional) y lo global (transfronterizo). El cine periférico hace suya la sugerencia de aquel verso de César Vallejo (*"Jamás tan cerca arremetió lo lejos"*) y propone la (re)habilitación de un entorno de memoria (cultural, histórica y cinematográfica). En él convergen visiones 'des-centradas', ímpetus y proyectos casi siempre incomunicados y tradicionalmente esquivos para la historiografía del cine en nuestro país. En esta línea, el 'otro cine' propone, por un lado, la comunión entre los cineastas de hoy y aquellos a los que Santos Zunzunegui denominó *"los extraterritoriales"*: la nómina de viejos 'francotiradores' vanguardistas, de Luis Buñuel a Pere Portabella pasando por Val del Omar.

La idea de proximidad y encuentro se relaciona, de igual forma, con un rebasamiento de fronteras. Si bien el 'otro cine' se encuentra expuesto al riesgo del excesivo ensimismamiento en sus usos y funciones sociales, muestra, por el contrario, una amplitud de miradas abiertas a influjos múltiples, más allá de las corrientes histórico-artísticas locales. Se trata, sin duda, de una generación global, la de cineastas-nómadas (Eloy Domínguez Serén, Lluís Escartín, Virginia García del Pino, Sergio Oksman, Miquel Llansó...) y/o 'cineastas-entomólogos' (con algunos de los autores del *Novo Cinema Galego* como ejemplo paradigmático). Todos ellos han propiciado una fluida conjunción de escalas e itinerarios para (re)focalizar lo cercano y aproximar lo externo. Estamos, en suma, ante la nueva configuración de un ámbito artístico que no ha dejado de encarar su propio debate ontológico desde la irrupción, con pompa y estruendo, de la digitalización. Un cine que dirige su mirada al mundo, entendido este como enigma. Y todo ello desde un marco geográfico, material e imaginario –eso que llamamos España– para el que propone, más allá del paradigma de la crisis, una memoria futura. ▲

El estreno en Sevilla de **La muerte de Luis XIV** nos brinda la oportunidad de conversar con un cineasta que parece imprimir un nuevo giro a su filmografía con una pieza de cámara bajo cuyos fotogramas resuenan, sin embargo, algunas de sus más reconocibles inquietudes.

ENTREVISTA

ALBERT SERRA

EL PODER ABSOLUTO FRENTE A LA IMPOTENCIA TOTAL

ÀNGEL QUINTANA

CRÍTICA DE
LA MUERTE DE LUIS XIV
EN *CAIMÁN CDC*, Nº 54; NOVIEMBRE 2016
PÁG. **28**

Usted empezó su filmografía rodando dos películas en exteriores y ahora ha rodado un film en un único espacio, en la habitación del rey. ¿Por qué este deseo permanente de transformar y modificar sus propios retos?
Al principio me interesaba rodar en exteriores debido a los imponderables que podían surgir durante el rodaje. Tenía un espíritu más aventurero, sobre todo cuando buscábamos localizaciones con temperaturas extremas. En *El cant dels ocells*, por ejemplo, pasamos de un calor extremo en Lanzarote a un frío polar en Islandia. En *Historia de mi muerte* rodé en Rumanía, en un paraje inhóspito en el que todo era posible. Con el tiempo me empezaron a interesar los interiores, y he descubierto que si buscas una relación

orgánica entre el actor y un aspecto del decorado es casi lo mismo. En *La muerte de Luis XIV* esta relación se establece entre Jean-Pierre Léaud y la cama.

Se ha dicho muchas veces que en sus rodajes es necesario crear el caos para que puedan revelarse las imágenes; en cambio, en *La muerte de Luis XIV* parece reinar el orden. ¿A qué es debido?
Parece más ordenada, pero no lo es. Quizás teníamos más tranquilidad porque jugábamos siempre con la misma iluminación, con tres cámaras fijas en la habitación y con la posibilidad de que los actores se maquillaran y vistieran en el mismo set del rodaje. En cambio, el rodaje fue caótico y tenso por los horarios. Los actores franceses eran muy escrupulosos con los horarios que marcaban los sindicatos y esto me resultaba extraño. También tuvimos muchos problemas con el decorado.

¿El espacio existía o tuvieron que construirlo?
Tuvimos que crear la habitación del rey desde la nada. Estábamos en el ala quemada de un viejo castillo, donde solo se conservaban las paredes en mal estado. Lo construimos todo, desde la cama hasta los tejidos de la habitación.

¿Partió de fotografías de las estancias de Versalles?
Nos inspiramos ligeramente en Versalles. El reto era cómo poder hacer presente el pasado. Debíamos jugar con una iconografía que el público francés tiene muy interiorizada pero, sobre todo, era necesario construir una habitación en la que las cosas tuvieran vida, que no fuera el decorado de la clásica serie académica. Era preciso crear una organicidad entre el cuerpo de Jean-Pierre Léaud y el espacio. Visto con cierta perspectiva, me parece más real mi Versalles que el Versalles real, por el que los turistas parecen pasearse como si fuera Disneylandia.

En *Historia de mi muerte* podía inventar su Casanova y su Drácula, pero en *La muerte de Luis XIV* necesitaba tener una gran precisión histórica, con el riesgo de que en Francia determinados sectores pudieran considerarlo como un intruso en un mundo que, culturalmente, no es el suyo...
Partí del respeto hacia las crónicas de la época y eso me daba seguridad. El principal riesgo inicial era conseguir que la interpretación de Jean-Pierre Léaud fuera la apropiada. También era muy importante ser precisos en el uso de la lengua francesa, sin resultar arcaicos. Si utilizaba el lenguaje de la época corría el riesgo de asustar al espectador, pero si no utilizaba algunas expresiones que fueran capaces de remitir al imaginario de la época, podía generar una falta de credibilidad. Era preciso mantener un frágil equilibrio entre lo arcaico y lo actual. Esto no solo afectaba al lenguaje, sino también a la actitud de los actores. Es cierto que Versalles fue el universo de la representación, pero la película transcurre en el espacio de la intimidad. Persiste la retórica de la corte, pero también surgen otras cosas más íntimas y espontáneas. En la cama, Luis XIV ya había dejado de representar.

Este aspecto es una de las claves de la película, porque nos situamos en un territorio ambiguo entre el ornamento de la representación y la desolación que genera la muerte.
Al principio, el monarca está ante la corte realizando sus rituales, pero cuando llegamos a lo íntimo todo cambia. Entonces es cuando me pregunto: ¿Qué es la intimidad? Para mí es una gran cuestión. Si pensamos que en la intimidad actuamos sin preocuparnos por lo que pensarán los demás, concentrados en nosotros mismos, la cosa cambia. Frente al dolor, una persona del siglo XVIII no es demasiado diferente a una persona actual.

¿No podemos considerar la película como la crónica de un poderoso que se despoja de la máscara del poder para enfrentarse a la angustia de la muerte?
La idea central es confrontar el poder absoluto con la impotencia absoluta. Era una manera de acercarme hacia lo humano.

"Si Luis XIV era el centro del mundo, era preciso respetar dicha centralidad. A partir del momento en que el rey agoniza, el tiempo entra en un bucle extraño: por eso en el montaje debía dar fuerza a la fisicidad de la agonía pura y dura"

¿Cómo trabajó el tema de la composición de Luis XIV con Jean-Pierre Léaud? ¿Realizó ensayos previos a partir del guion o le colocó la peluca y empezó a improvisar durante el rodaje?
Antes del rodaje, lo único que le expliqué fue mi metodología. Le dije que la película se filmaba con tres cámaras, que muchas veces encadenaría escenas y que constantemente haría variaciones en torno a una serie de motivos centrales. Al principio le costaba situarse. Está acostumbrado a un tipo de rodaje con una sola cámara y le gusta ser consciente del encuadre. Al encontrarse ante tres cámaras se ponía nervioso. Ha rodado muy pocas películas con tecnología digital y a veces exclamaba: motor, queriendo marcar el inicio de una toma. Sin embargo, yo empiezo a rodar sin marcar el inicio para dar más libertad a la improvisación. Jean-Pierre Léaud siempre ha sido un actor muy marcado, tiene unos gestos muy característicos y una forma muy determinada de hablar. La mayoría de estos gestos son modernos, y eso me obligaba a filtrarlos, de alguna manera.

¿La destrucción de estos gestos implica la destrucción del mito Jean-Pierre Léaud como actor mítico de la *Nouvelle Vague*...?
No creo que destruya el mito, porque nunca marcó mi imaginario. La mayoría de las películas en que ha intervenido como actor no me han influenciado. El problema era que dejara de ser Jean-Pierre Léaud y fuera Luis XIV. De su personalidad lo que más me interesaba eran sus aires altivos. Es muy celoso de sí mismo y no soporta que los actores le roben el protagonismo de la escena.

¿En el montaje dispuso de menos metraje rodado que en sus películas anteriores?
Rodé cerca de sesenta horas, más o menos lo mismo que con *Honor de cavalleria* y *El cant dels ocells*. Sesenta horas de material dan para mucho. Hay muy pocas películas profesionales con tanto material. Al transcurrir toda la acción en un mismo espacio, tenía muchas escenas similares y esto me permitía hacer múltiples combinaciones. Podía utilizar un plano rodado en una escena y ponerle un contraplano sacado de otro momento. Para entender la estructura de la película era fundamental partir de la idea de que estaba enteramente focalizada en el personaje del monarca. Rodamos algunos momentos sobre las conspiraciones políticas de la corte, pero si los incluíamos nos apartábamos del punto de vista del rey. Si Luis XIV era el centro del mundo, era preciso respetar dicha centralidad. A partir del momento en que el rey agoniza, el tiempo entra en un bucle extraño. Por esto, en el montaje debía dar fuerza a la fisicidad de la agonía pura y dura.

¿Por qué ha convertido el tema de la muerte en el título y tema de dos de sus películas?
Me interesa revelar la interioridad de unos seres históricos o míticos frente a unas circunstancias que sean muy extremas. El camino hacia la muerte crea una dramaturgia natural, porque la muerte ya de por sí es dramática. Al ver la película, Jean Douchet dijo una cosa muy precisa, dijo que era un cineasta que trabajaba la dramaturgia de la presencia. Creo que mi forma de trabajar está basada en la presencia de los personajes, en conseguir que reverberen sus gestos mientras la situación avanza, casi de forma ritual, hacia el drama de la muerte.

Al comparar sus trabajos para el cine con los realizados para el mundo del arte, veo que pervierte lo que la gente espera de cada institución. En *La muerte de Luis XIV* está la *performance* y la plasticidad, mientras que en la instalación para la Biennale de Venecia de 2015, *Singularity*, impera la idea de un gran folletón deconstruido. ¿A qué es debido este cambio de expectativas?
La fascinación de *La muerte de Luis XIV* no reside tanto en sus valores plásticos como en la posibilidad de que todo un mundo sea creíble. Esto es concreto en la primera parte, pero cuando nos situamos al pie de la cama, vamos hacia una abstracción. En cambio, en *Singularity* me interesaba desplegar un amplio abanico de situaciones, de relatos folletinescos en torno al capitalismo y la codicia humana. Al estar en un ámbito como el arte contemporáneo, en el que durante muchos años lo narrativo había sido descartado, me gusta probar qué pasa cuando se explica un largo relato inabarcable, por el que el espectador transita a partir de los fragmentos que contempla en el momento de visitar la instalación. ▲

Entrevista realizada en Houston, Texas, el 26 de septiembre de 2016

ENTREVISTA

OLIVER LAXE

ENTRE EL RELATO ÉPICO Y EL VIAJE ESOTÉRICO

Mimosas llega al SEFF después de haber obtenido el Gran Premio de la Semana de la crítica en Cannes y de haberse estrenado en varios países. Hablamos con su director para arrojar luz sobre algunas de las intenciones de este film que nos conduce al universo del misterio y lo inefable.

JARA YÁÑEZ

En varias ocasiones ha presentado *Mimosas* como un *western* religioso que juega con referentes populares...
Sí..., me refiero a películas como *Mad Max, Regreso al futuro* o *El oso,* que vi de adolescente y que aún me habitan. Creo que el cine popular ha sabido a veces expresar muy bien esa dualidad entre el relato épico y el relato iniciático que a mí me interesa. Buscaba recuperar de aquellas películas precisamente el trabajo en ese doble plano: por un lado el aspecto épico, la aventura, el mundo sensible, pero también, por otro, un relato iniciático que resulta más simbólico.

Una dualidad que se expresa a través de la confluencia de mundos que provienen de distintos tiempos.
Bueno..., antes de interpretar me gustaría explicar que mi voluntad como cineasta es bastante gnóstica: quiero utilizar la herramienta cinematográfica para invocar algo. Busco, en definitiva, que el film me supere para acabar siendo algo que no soy yo, ni mis intenciones ni mis ideas. Porque creo que es ahí donde está la magia del cine, donde se convierte en una plataforma para relacionarnos con lo inefable. Por eso, hay gente que entiende que hay saltos en el tiempo... Para mí se trata más bien de mundos paralelos. Y es así porque he buscado plantear un equilibrio entre exoterismo y esoterismo, entre literalidad narrativa y misterio. De tratar, en definitiva de trascender la idea del espacio-tiempo para, a partir de este equilibrio, no hablar de pasado o de futuro, sino de relacionarnos con una idea de eternidad. No es el mundo histórico, cronológico, sino el universo del alma que no tiene espacio ni tiempo, que es eterno e inmortal.

El film parece proponer en este sentido una reflexión en torno a la fe y la falta de ella.
No era mi intención, pero de alguna manera es cierto que, frente a Ahmed, que es el personaje escéptico, el que tiene el corazón decepcionado, se contraponen las figuras de Shakib, Ikram y Saïd, que hacen que se acuerde de quién es y que abra de nuevo el corazón. Y esto es muy simple y parece prosaico, pero creo que es la respuesta a sobre si es una película sobre la fe. Obviamente me aprovecho también del estatus de sabio loco de Shakib para hablar de un

tema que de otro modo podría caer en el *new age* o en el esoterismo vacuo, y que podría molestar a los cínicos. A través de su inocencia me legitimo para hablar de la fe. Pero, de nuevo aquí, lo que realmente me interesaba era capturar lo invisible, proponer un viaje más allá de lo geográfico.

¿Y acercar de este modo el film a esa parte esotérica de la que hablaba?

Exactamente. Más que la reflexión, busco la estupefacción a partir de la paradoja formal. Creo que el espectador actual es muy cartesiano, busca un sentido a todo: ideología aquí, psicología allá, historia por otro lado... Pero, a pesar del propio espectador y del propio cineasta, la imagen se impone y penetra. Me refiero, por ejemplo a las secuencias de los taxis, que son imágenes estructurales que ha tenido el proyecto desde el inicio y que son, precisamente, las que invitan al viaje en varios planos: los taxis no se zoomorfizan ni se antropomorfizan sino que se espiritualizan. Son entidades espirituales. Y es a través de ellas que nos damos cuenta del poder profundo de la imagen. El cine, en tanto que arte, se relaciona con el mundo de la sombra, de lo no dicho, del misterio. Yo he optado, sin embargo, por buscar un equilibrio también con la parte exotérica, como en la vida: hay que tener un equilibrio entre la conciencia de las formas espirituales en suspensión, del mundo sutil, y de lo que ocurre en el mundo de las formas sensibles, en el mundo de la manifestación. De alguna manera mi universo personal se conforma por esos mundos paralelos.

Con todo esto se corre el riesgo, sin embargo, de convertir el film en algo abstracto, críptico…

Es un riesgo inevitable. De alguna manera le cojo de la mano al espectador, voy con él, pero hay momentos en los que lo dejo suelto, le quito la mano. ¡Ojo!, sin paternalismo. Pero obviamente soy yo el que invita, el mayordomo de la película. El espectador que más confía en sí y en las imágenes, el que se deja llevar, encuentra un hilo que hace que no se pierda del todo, que no se rinda. Y no digo que no haya sentido en las cosas, sino que no hay que interpretarlas con la razón cartesiana superficial que tenemos hoy como hijos de la modernidad securalizada, sino con una 'suprarazón' más clarividente. *Mimosas* es un animal extraño que se relaciona con una idea que me gusta mucho que es la de 'revelar', una palabra muy cinematográfica y que habla de poner dos velos, de volver a velar, en definitiva, de poner sombra. El místico murciano Ibn Arabi, una de mis mayores influencias para este film, dice: *"La luz es velo"*. Vivimos en el imperio de la luz: solo existe lo visible. Pero en realidad el exceso de claridad nos ciega; cuando hay mucha luz, no se ve nada. Para revelar hay que poner oscuridad. Y entonces me doy cuenta de que, para ser verdaderamente claro con lo que quiero transmitir, me tengo que volver oscuro. Para ser verdaderamente responsable con el espectador tengo que confiar en él y en la práctica cinematográfica como misterio paranormal.

El film propone asimismo una confrontación entre la tradición y la vanguardia a muchos niveles. En esto Marruecos juega un papel esencial...

Hablas de paradoja y creo que es cierto que es a través de ella como es posible capturar lo inefable. Pero yendo al grano de la pregunta, las vanguardias, a lo largo de la historia, siempre han partido precisamente de la tradición para hacerla presente. Creo además que, de alguna manera, nuestro escepticismo ha llegado a un punto tal que ha acabado con su esencia misma y eso provoca un acercamiento a la tradición más desacomplejado. Yo participo de ello. Por otra parte, con respecto a mi interés por Marruecos, éste se produce en varios planos: desde luego me interesa el choque entre tradición y vanguardia que allí se encuentra, pero además me parece que geológicamente es un sitio muy mítico. Las montañas permiten una abstracción que evoca la génesis del propio planeta, nuestros orígenes. Porque uno

de los problemas de este mundo que vivimos es que se ha cortado el linaje con los maestros de toda índole y me parece que dirigirse a ellos para honrarlos es indispensable.

¿Por qué optó por una estructura organizada en tres segmentos marcados, cada uno de ellos, por una fase del rezo musulmán?

Por varios niveles. Primero porque para mí, que relaciono el arte con lo sagrado, todo el proceso creativo es una invocación. Esta película es un rezo, una celebración de la manifestación. Segundo porque narrativamente las tres posiciones del rezo tienen una relación con ciertos momentos dramatúrgicos clásicos. La postración, por ejemplo, es equivalente al *climax* de la tragedia griega: es el momento en el que el personaje toca fondo. Y cuando hablo de *western* religioso me refiero a la etimología de la palabra religión: religar, unir. Y en este sentido me gusta pensar en una cierta promiscuidad cultural por la cual las partes del rezo son como partes dramatúrgicas. El tercer nivel es de puro montaje: son cartelas que nos sirven para marcar elipsis, para dar la sensación de paso del tiempo... Fueron imprescindibles en este sentido porque nos faltaba metraje, rodamos apenas un 60% del guion, y las cartelas salvaron esta falta.

¿Cómo fue el trabajo con el sonido y la música?

Primero tuve el privilegio de trabajar con Amanda Villavieja, que es capáz de poner sonido a la piel en la línea de eso que dicen los orientales de que 'el alma está en la piel'. Después, respecto a la música, optamos por un tema de Om, un grupo *postrock* americano que, curiosamente, es agnóstico. Para mí el peligro aquí era hacer, como hacen muchas películas pseudoespirituales muy tramposas, que el *drone* diera trascendencia a la imagen. Para evitarlo utilizamos la música con un sentido narrativo: acompaña momentos en los que hay revelaciones, epifanías, apariciones... De este modo, como la película llega a la trascendencia a través de otros canales, como es la imagen y la narración, creo que la música *drone* se legitima. Al final se introduce además un mantra que es lo que canta el musulman alrededor de la Kaaba cuando hace la peregrinación a la Meca. Es una canción con la que el creyente se da a Dios, se abandona y se desintegra en el todo. Y eso es lo que le ocurre a la propia película, que en ese momento se desintegra: le hacemos un KO a la razón, abandonamos la narración, lo exotérico, y entramos en el esotérico a través de esa coreografía paranormal de los taxis en el desierto. El final supone una suerte de abandono de los personajes al tiempo que una entrega de la propia película que explota: hay una catarsis mental que provoca una catarsis física. Y eso es lo que a mí me interesa hacer en el cine: darle un KO a la razón para quedarnos en la experiencia de la imagen. ▲

Entrevista realizada por teléfono, Madrid-Barcelona, el 9 de octubre de 2016.

LA ODISEA HACIA ORIENTE

JAVIER H. ESTRADA

En el epicentro de *Mimosas,* segundo largometraje de Oliver Laxe, escuchamos que *"Oriente nos espera".* La búsqueda de Oriente es uno de los motivos esenciales de la filosofía sufí, pero la clave no reside tanto en un viaje hacia el Oriente de los mapas como al encuentro con la luz. El film arranca en un pasado indeterminado. Una caravana avanza por el paisaje pedregoso, prácticamente inabordable, del Atlas destino a Sijilmasa, ciudad medieval de la que hoy solo quedan ruinas. Los miembros de la expedición empiezan a desconfiar de su Sheik, anciano líder del grupo cuya obstinación amenaza con precipitar a todos al desastre. Esta pequeña sociedad, regida por un orden ancestral, se resquebraja. En una ciudad del Marruecos actual, los hombres se preparan para arrancar su jornada laboral. El jefe rememora aquel episodio de tintes legendarios y encarga a su trabajador más inexperto la misión de rescatar a la expedición abandonada. Cuando este llega, trascendiendo el tiempo y el espacio, el Sheik ha muerto. Se abre entonces una nueva odisea, un nuevo dilema: ¿qué hacer con su cuerpo, llevarlo hasta Sijilmasa, su tierra natal, o enterrarlo allí mismo?

Insólito film de aventuras que recupera y reformula algunos códigos esenciales del *western, Mimosas* habla del paso del tiempo en su más amplio sentido. Observamos dos velocidades: las de aquellos que avanzaban a duras penas por un espacio intransitable y la de nuestra era. Del burro al coche, de las cadenas del rito tradicional a la ruptura –a veces dramática y cruel– hacia adelante. Laxe expone el agotamiento de una forma de vida, pero también los peligros que se encuentran al transformarla. La estructura está formada por tres segmentos, cada uno marcado por una fase del *salat* (rezo musulmán). Uno de los temas esenciales de la película es la fe: sus límites, su perdurabilidad ante las dificultades, las consecuencias que supone llevarla hasta el extremo. Empleando el tiempo y el espacio con una libertad extrema, *Mimosas* plasma con una originalidad prodigiosa el choque entre la interpretación literal de la tradición y su subversión. ▲

EL 'OTRO' CINE ESPAÑOL: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

NUESTROS CONTEMPORÁNEOS

CARLOS LOSILLA

De verdad nos hemos creído alguna vez eso del 'novísimo cine español' o como quiera llamarse? ¿No hemos sido un tanto condescendientes con películas y cineastas que nos han caído simpáticos por el simple hecho de llevar la contraria, de navegar a contracorriente? Puede que críticos y programadores, y quizá otros profesionales, hayamos construido ese 'otro cine' a base de fe y voluntad, de querer que exista otra cosa distinta a lo que vemos habitualmente en el cine de aquí. ¿O no se trata de eso...?

Sea como fuere, hay que comenzar a mirar ese fenómeno con nuevos ojos. Y nada mejor para ello que fijarse en sus muestras más recientes, en lo que está dando de sí años después de sus primeras apariciones en público. Mirarlo todo con el rigor que se merece, pasadas ya las primeras alegrías. ¿Sobreviven quienes empezaron a abrir fuego? ¿Existe un núcleo duro que mantenga encendida la llama? ¿Qué tal son las nuevas incorporaciones? Se trata de localizar una tradición, un sistema de herencias, incluso una trama de relaciones entre todas ellas. Pero ahí empiezan más preguntas, más dudas. Esas relaciones, ¿deben ser estéticas? ¿Quizá ideológicas? ¿Ambas cosas y aún más, como por ejemplo parecidos en los procedimientos, en el modo de hacer? Pues bien, si examinamos con un cierto cuidado la propuesta que realiza este año el Festival de Sevilla respecto al cine español de los últimos meses, un par de cosas quedan claras. Primero, esos parentescos se han fortalecido. Y segundo, la imagen final que se nos ofrece a la retina es de una impecable coherencia interna.

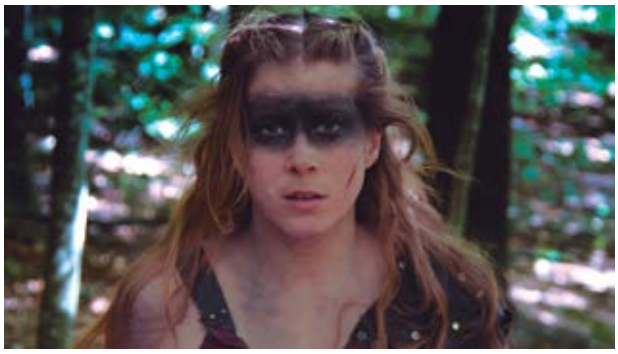
Mimosas, de Oliver Laxe

Días color naranja, de Pablo Llorca

EN EL ORIGEN

Para empezar, el festival nos propone las últimas obras de cineastas ya veteranos, de generaciones y edades distintas, pero que a su manera están relacionados con una cierta prehistoria del movimiento. A primera vista, Pablo Llorca no tiene nada que ver con Ramón Lluís Bande, Oliver Laxe está muy alejado de Albert Serra y Velasco Broca, aunque no tanto de este último, y ninguno de ellos mantiene lazo alguno con Ado Arrietta, quizá más conocido como Adolfo Arrieta, o a lo mejor como Udolfo Arrieta, o puede que como Adorfo Arrietta, da lo mismo, aunque en cualquier caso es uno de los 'antepasados' de la tendencia en cuestión. Pero el minimalismo realista de *Días color naranja*, de Llorca, no está lejos de la fabulación surreal que campa a sus anchas en *Belle Dormant*, de Arrietta. Las une un cierto control de la imagen, del encuadre, que a partir de ahí sugiere mucho más de lo que muestra, como si todo se desbordara más allá del

La substància, de Lluís Galter



Atma, de Carla Subirana

Campo de sueños, de María Cañas

marco y del relato. Y si Arrietta empezó a hacer cine en 1965, no es de extrañar que Laxe, que debutó 35 años más tarde, recurra igualmente al cuento tradicional para construir *Mimosas*, a la vez una película de aventuras y una metáfora espiritual, una pieza de género y una *nouvelle* reflexiva, casi un ensayo en forma de relato de iniciación. Del mismo modo –habrá que añadir– en que Velasco Broca, en *Nuestra amiga la luna*, parte de una narración gnóstica del siglo III para entrecruzar relatos que se reflejan en el espacio y el tiempo, un film *noir* y de aventuras que corre por los pasadizos secretos de lo que semeja una gran narración cósmica.

¿Qué hacer con una imagen para que no sea únicamente narrativa, una de las obsesiones de Serra que sin duda debe de repetirse en su última película? Eso es también lo que obsesiona a Bande, que con *Vida vaquera* recurre al documental como fuente originaria para lanzarse a una bellísima experimentación con el plano fijo como forma contemplativa y a la vez evocativa, para construir una crónica y también una elegía sobre ciertas formas de vida en decadencia. En cualquier caso, estos 'primitivos' del nuevo cine español –por distintas razones y en diferentes grados, claro está– todavía se están planteando cuestiones como esa –el plano y sus vicisitudes, por ejemplo– y ello los sitúa en la copa del árbol genealógico que propone este año Sevilla.

OTRA VUELTA DE TUERCA

Por otro lado, los cineastas jóvenes también cambian. Quizá nunca hubiéramos creído que Lluís Galter, tras la mineral *Caracremada* (2010), se atreviera a hacer algo como *La substància*, donde una réplica de Cadaqués se materializa en China para que una muchacha del país conozca allí la soledad y el extrañamiento a los que quizá no accedería en otro lugar más lejano. Tampoco de Gabriel Azorín, que con el colectivo lacasinegra ya estuvo en Sevilla para presentar *Pas à Génève* (2014), era de esperar *Los mutantes*, por mucho que esta visión fragmentada de la vocación cinematográfica –y su contrapartida: la enseñanza– comparta con aquella un sombrío blanco y negro, un tono contemplativo que deriva poco a poco en misterio inextricable. Pero todo depende de cómo se mire. De María Cañas, por ejemplo, conocíamos sus *collages* rompedores e iconoclastas, en el sentido etimológico de la palabra, y por eso *Campo de sueños* nos puede parecer algo diferente. Sin embargo, en ella persiste la misma idea del montaje como instrumento apocalíptico, el mismo sentido del cine como agresión, la misma percepción de las imágenes como pequeñas pesadillas encadenadas que, esta vez, escarban precisamente en el origen de esa capacidad onírica. Del mismo modo, *New Madrid*, de Natalia Marín, hunde sus raíces en la vocación antropológica de algunos de sus trabajos con otro colectivo histórico, Los Hijos, pero le añade una precisión casi maníaca, un rigor obsesivo en la catalogación del simulacro en que se ha convertido lo que nos rodea.

Pues bien, ¿qué tienen que ver *Atma*, de Carla Subirana, o *Análisis de sangre azul*, de Gabriel Velázquez y la debutante Blanca Torres, con la voluntad clasificatoria de todos estos trabajos? En cuanto al primero, hay una curiosidad casi malsana en el modo en que observa a una joven guerrera que se recupera de un percance, que despierta en el bosque, que empieza a desperezarse, que vuelve a poner su cuerpo en marcha, que resucita de una falsa muerte inesperada, como si los mundos cerrados de las demás películas se abrieran aquí a otro amanecer, a una luz cegadora, a un

Hay que comenzar a mirar el fenómeno del 'nuevo cine español' con nuevos ojos. Observarlo con rigor para dibujar una geografía del fenómeno y ver si resulta creíble a día de hoy, si podemos localizar en ella ciudades importantes y pueblos pequeños

Nacido en Siria, de Hernán Zin

Pasaia Bitartean, de Irati Gorostidi

El misterio de Aaron, de Carlos Rivero

nuevo sentido del cine, que se reencuentra a sí mismo presto para la acción. En cuanto al segundo caso, esa historia real del cadáver de un científico inglés encontrado en las montañas aragonesas, que a su vez dispara una ficción contada en el estilo del cine mudo, vuelve tras sus propios pasos a los orígenes, a las imágenes primigenias, para certificar su actualidad. Tanto Subirana como Marín, tanto Galter como Cañas, tanto Velázquez como Azorín, ya son artistas 'consagrados' aunque solo sea por una o dos películas, conocidos y premiados: diríase que ya los tenemos siempre en mente al respecto. Y sin embargo reaparecen ahora con películas que los reinventan, que los sitúan en el disparadero como si empezaran otra vez. Esta capacidad para reiniciar o cambiar temporalmente una trayectoria deberá contarse, pues, entre las habilidades de este cine español. No parece que vaya a morir por falta de ideas, ni porque acabe enzarzándose en la repetición o la monotonía. Su condición metamórfica está más viva que nunca, por lo menos hasta el momento.

NUEVAS REALIDADES

¿Y qué hay del 'documental', uno de los principales caballos de batalla de este cine? Se ha hablado mucho, quizá demasiado, del borrado de las fronteras entre realidad y ficción, de 'documentales de creación', de películas de 'no ficción'... Sin embargo, siempre he creído que lo más importante es que el cine de este país, en los últimos años, ha creado una manera de percibir lo real que nos lo ofrece en toda su complejidad, con todos sus matices al descubierto, no etiquetada en ningún 'apartado', de manera que, por mucho que estas películas utilicen elementos verídicos, no dejan de ser ficciones, manipulaciones de ciertos materiales que a veces, solo a veces, podemos identificar con eso que llamamos 'realidad'. En cualquier caso, se trata de construcciones que no cesan de dar vueltas en torno a la memoria, personal o histórica, incluso cinematográfica, y que nos la muestran como un mecanismo misterioso en el que hay que sumergirse para extraer algún conocimiento, por peligroso que sea el proceso.

Tomemos a Kikol Grau, por ejemplo, que se dedica a bucear en las profundidades de la Historia de este país a través de la cultura popular, de unos cuantos grupos o tendencias del *rock* español de los ochenta. Ya lo hizo en *Las más macabras de las vidas* (2014), dedicado a Eskorbuto, y ahora repite con *Inadaptados* y *No somos nada*, que ilustran respectivamente las andaduras de Cicatriz y La Polla Records. Su prosa se alimenta de materiales de derribo –viejos programas de televisión, videoclips mohosos, fragmentos de películas pirateadas...–, pero su manera de mirar convierte sus trabajos en armas políticas, en verdaderas insurrecciones audiovisuales, de modo que la Transición y la Democracia de este país se convierten, en sus manos, en mentiras de proporciones gigantescas, cuentos de hadas siniestros transmitidos maliciosamente por los medios de comunicación. Frente a esta estrategia, hay otras cinco opciones: a) el documental puramente de combate, como *Nacido en Siria*, de Hernán Zin, que se convierte en una inmersión tenebrosa en la noche oscura de la guerra y los refugiados; b) el retrato expresionista, como *Bictor Ugo*, de Josep Maria Bendicho y Carlos Clausell, que se interna en los mecanismos de la exclusión social a través de un artista callejero y su entorno; c) la estilización extrema, como ocurre en *Pasaia Bitartean*, de Irati Gorostidi, que dibuja una geografía dejando entrever sus cicatrices como si se tratara de recuerdos colectivos bajo cuyo asfalto se ocultan fantasmagorías que nunca llegan a salir a la superficie; d) el remontaje y la apropiación de películas familiares para extraer de ellas una ficción de raíz proustiana, como pro-

En el terreno de la no ficción, el cine de este país ha creado en los últimos años una manera de percibir lo real que nos lo ofrece en toda su complejidad, de manera que, por mucho que utilicen elementos verídicos, no dejan de ser ficciones

ponen *240.000 euros*, de Alonso Valbuena, y *La película de nuestra vida*, de Enrique Baró, que se transforman poco a poco en elegías monumentales por los paraísos perdidos, por los espacios que nunca volverán a transitarse, y e): la confrontación entre imágenes filmadas en territorio conocido y algunos elementos de procedencia por completo opuesta para dar a ver el desgarro resultante, como hace Elena López Riera –ahora fuera del colectivo 'lacasinegra'– en *Las vísceras*, donde el mundo cotidiano se ve atravesado por fulgores poéticos que dan como resultado casi una película de terror. Pues de espacios y de desgarros se trata, en efecto. En *El misterio de Aaron*, de Carlos Rivero, la cámara se ciñe al rostro de un niño que contempla el mundo sin que este contemple jamás al espectador: en otras palabras, el 'documental' propio de este otro cine español no es tanto la vivencia de ese universo exterior como su filtrado a través de una subjetividad que mira, evoca y fabrica imágenes y contraimágenes a partir de todo eso.

EN LOS LÍMITES

La muestra sevillana de este año ofrece tres películas que se adentran en un tipo de ficción quizá colindante, superficialmente, con el cine que conocemos como 'hegemónico' en este país, y una cuarta, *El último verano*, que se atreve a recorrer explícitamente buena parte de las fronteras por las que viaja ese cine con un ligero sentimiento de melancolía. En *La mano invisible*, de David Macián, el trabajo se convierte en espectáculo y los trabajadores en protagonistas de un simulacro sobre el que ellos mismos reflexionan ante la cámara. En *Marisa en los bosques*, dirigida por Antonio Morales, la protagonista se enfrenta al espejo de una amiga en cuya vida quizá interfiere demasiado. Y en *Los objetos amorosos*, de Adrián Silvestre, Roma es un laberinto por el que circulan dos desarraigadas, cuya trayectoria se narra como si se tratara de un espejismo feroz de la España de la crisis. En *El último verano*, de Leire Apellaniz, un personaje recorre cines estivales al aire libre como un fantasma, entreviendo en el horizonte el advenimiento ya inmediato del digital, y de paso deja claro que las líneas divisorias entre realidad y ficción, dramaturgia y vanguardia, ya no tienen razón de ser.

Los objetos amorosos, de Adrián Silvestre

La mano invisible, de David Macián

Son cuatro primeros largometrajes, en definitiva, que nos devuelven al principio: ¿de verdad este cine quiere ser tan diferente del otro? ¿Se trata, realmente, de 'otro' cine o de una prolongación de ese que llamamos 'industrial', su reflejo deformado, que está tratando también de salir de una precariedad que a nadie puede hacer bien, y cuya progresiva complejidad esté exigiendo a gritos estructuras económicas menos endebles? Pues en el fondo se trata de eso. Por un lado, el recorrido por las películas del festival de Sevilla de este año, escaparate impecable de la nueva producción, nos demuestra que este cine dispone ya de una variedad de registros que, no obstante, sigue desembocando en una asombrosa coincidencia de objetivos: todos persiguen una cierta investigación de las estructuras del cine, una 're-visión' de lo que han dado de sí hasta el momento y una propuesta para los nuevos tiempos.

Por otra parte, como decíamos, se exige que el papel del espectador-crítico sea cada vez más activo, pero también que la situación política del país, en una especie de repetición fatal de la Historia, no dé al traste una vez más con todas estas realidades que ya nadie pueda negar. Ahora que las noticias que llegan al respecto no son muy alentadoras, habrá que recordar que estas películas nos ponen en contacto con individuos que parecen felices de ser nuestros contemporáneos, pero que a la vez no están dispuestos a permanecer siempre en la misma situación, en posesión del secreto de un cine que no para de evolucionar creativamente sin que ello encuentre una respuesta política. ¿Cuánto tiempo podrá seguir madurando este cine si solo seguimos viéndolo crecer unos cuantos? ▲

NUEVAS OLAS

BELLE DORMANT

Ado Arrietta

Guion: Ado Arrietta **Intérpretes:** Niels Schneider, Agathe Bonitzer, Mathieu Amalric, Serge Bozon **Año:** 2016 **Duración:** 82 min.

La última frase de la biografía de Arrietta que se incluye en el *pressbook* de *Belle dormant* implica tanto una vuelta a los orígenes como una vuelta a empezar: *"Con el digital, recupera el mismo* désordre *que en sus primeras películas..."*. No sé cómo traducir *désordre*, si literalmente como 'desorden' o más bien como 'desenfreno'. Como sea, ambas palabras castellanas definen inmejorablemente la biografía y la filmografía de Adolpho G. Arrieta, el mismo Ado Arrietta que ahora firma *Belle dormant*, un tan sorprendente como gozoso renacimiento. Por primera vez en casi cuarenta años Arrietta cuenta con unos recursos de producción que, a la altura de *Flammes*, en 1978, parecía haber conquistado para siempre pero que, tras su regreso a España y el rodaje de *Merlín* (1993), nunca pudo recuperar. El digital le había permitido mantenerse activo, pero no le había asegurado la continuidad ni, sobre todo, le había posibilitado poner en pie ese mundo tan suyo repleto de ángeles y hadas.

Con *Belle dormant*, de producción francesa y con Mathieu Amalric, Ingrid Caven o Serge Bozon en el reparto, Arrietta despierta de un sueño de casi un cuarto de siglo y, con él, revive también Kentz, reino situado en el medio de un bosque de Letonia y adormecido en 1900 por culpa del hechizo que un hada ha lanzado sobre la princesa Rosemunde. En 2000 llega el momento en el que Egon, príncipe de Letonia, ha de besar a la bella durmiente y así deshacer la maldición gracias al concurso de una arqueóloga de la UNESCO. Asistimos así a la resurrección de un mundo decimonónico que se ha saltado todo el siglo XX, sus avances tecnológicos y sus guerras, una suerte de universo prerrafaelita que solo parece existir en el mundo de los cuentos de hadas y en el cine de Arrietta. **JAIME PENA**

NUEVAS OLAS

DÍAS COLOR NARANJA

Pablo Llorca

Guion: Pablo Llorca **Intérpretes:** Luis Miguel Cintra, Jorge Ferrer, Astrid Menasanch **Año:** 2016 **Duración:** 76 min.

A lo largo de su singular trayectoria, al margen de las instancias oficiales, Pablo Llorca ha encontrado siempre un espacio para contar sus historias. Gracias a ellas ha podido sumergirse en el cine de género (*Jardines colgantes*, *La espalda de Dios*) y conjugar las comedias románticas (*Uno de los dos no puede estar equivocado*) con el cine político, como en *País de todo a 100*, uno de los mejores documentales sobre los efectos de la crisis económica en España.

En esta ocasión será el bloqueo del tráfico aéreo provocado por la erupción del volcán islandés Eyjafjallajökull, en 2010, el punto de partida para contar esta suerte de *Bildungsroman*, de novela de iniciación y de aprendizaje. Su *macguffin* argumental, la lectura conjunta por parte de los dos protagonistas –Álvaro (artista plástico español) y Berta (futura 'economista en acción' sueca)– de *Los papeles póstumos del club Pickwick* transformará el divertido viaje original de los miembros de este club a lo largo del mundo en una *road movie* entre Atenas, Belgrado, Croacia, Trieste y Roma con el interrail y la cultura europea como elementos de engarce. Con estos mimbres y una cámara dispuesta a captar todo cuanto la rodea, Llorca construye la película más rohmeriana (en la línea de las 'Comedias y proverbios'), más suelta y más redonda de entre todas las suyas, en la que apuesta de nuevo por los valores de la juventud: la libertad, la amistad, el amor sin compromisos. Entre un mundo que agoniza y otro que nace, Álvaro y Berta, como la pareja de *Antes de amanecer* (R. Linklater), defenderán sin aspavientos su propia forma de vida, decididos ambos a apropiarse de la máxima de Michele (el director de teatro retirado al que visitan ambos): *"Cada uno tiene que vivir su tiempo"*. Como ellos hacen. **ANTONIO SANTAMARINA**

NUEVAS OLAS

LA MANO INVISIBLE

David Macián

Guion: Daniel Cortázar, David Macián **Intérpretes:** Marta Larralde, Marina Salas, Daniel Pérez Prada **Año:** 2016 **Duración:** 83 min.

El trabajo y sus miserias convertidas en espectáculo. Una nave industrial a modo de escenario teatral en el que una serie de profesionales ejecutan de manera mecánica sus cometidos. Una costurera, un carnicero, una operaria de una cadena de montaje, una teleoperadora, un informático, un albañil, un mecánico. Y un público que, al otro lado, en un patio de butacas que nunca veremos, los observa como juez implacable de sus actos.

La mano invisible es la ópera prima del hasta ahora cortometrajista David Macián y está basada en la novela del mismo nombre de Isaac Rosa. El escritor siempre se ha caracterizado por realizar metáforas sobre la sociedad en la que vivimos a través de sus ficciones literarias. Y en esta ocasión compuso una demoledora farsa en torno a la dignidad laboral, a la explotación y deshumanización del trabajo hasta convertirlo en una abstracción en la que parecen habitar nuestros miedos más profundos.

Macián coloca a sus personajes de forma desnuda ante la cámara y los somete al estrés de la mirada, la de la audiencia de la función y la del propio espectador, que va asistiendo a la progresiva desvirtualización de las tareas de cada uno de ellos, así como a las progresivas rencillas que se van creando a partir de la auténtica revelación de cada una de sus personalidades.

Se trata de una película incómoda y tensa, que explora las insatisfacciones de una serie de personajes convertidos en parte de una maquinaria que termina engulléndolos y reduciéndolos a piezas inconexas de un engranaje perverso en el que los de arriba, los que mueven los hilos, ejercen a su antojo la extorsión y el despotismo. Lo peor es que, al mirar, nosotros también terminamos formando parte de esa cadena vil. **BEATRIZ MARTÍNEZ**

NUEVAS OLAS

LA PELÍCULA DE NUESTRA VIDA

Enrique Baró Ubach

Guion: Enrique Baró Ubach **Intérpretes:** Teodoro Baró, Francesc Garrido, Nao Albet Roig **Año:** 2016 **Duración:** 81 min.

El posmodernismo que inunda todas las artes, y de modo muy especial el arte cinematográfico, es una corriente en la que subyace un buen grado de ironía, entre otras cosas al afirmar que los vestigios culturales del pasado, acaso objeto de gran importancia en la época en que surgieron, son hoy solo un producto de consumo más entre otros muchos. En su apuesta por nivelar las edades y desmontar los oropeles, proclama la preeminencia del presente y la democratización del arte. Al final da igual llamarse Oliver Stone, o Sergio Leone, que Enrique Baró. Da lo mismo rodar en la selva que en el desierto, o en el jardín de casa. Y aquellos libros, aquellas películas, acaso familiares, que nuestros antecesores guardaban como oro en paño, no tienen más interés que ser recicladas para la nueva producción de contenidos nuevos. De todo ello trata *La película de nuestra vida*, cinta de vocación posmoderna en el fondo y en las formas, que usa la asimilación entre lo pretérito y lo actual, entre lo importante y lo accesorio, entre ficción y realidad, para lanzar al espectador una invitación a reflexionar sobre el devenir del tiempo y su ritmo. Un ritmo que se hace visible en el repetirse de las generaciones, que apreciarán las mismas cosas, y cometerán los mismos errores.

El film de Baró es tan inteligente como inclasificable; en su radicalidad, adolece en algunos momentos de un cierto exceso de ambición, pero no deja de constituir un interesante documento, que bien se presta a un análisis detallado que desgrane sus muchos significantes. La película, que concluye con una pegadiza canción, recuerda de continuo a aquella otra que, con filosofía de folletín aunque acertada, decía: *"Al final / las obras quedan, las gentes se van (...)/ la vida sigue igual"*. **RUBÉN DE LA PRIDA**

NUEVAS OLAS
NO FICCIÓN

NACIDO EN SIRIA

Hernán Zin

Guion: Jose F. Ortuño, Hernán Zin
Año: 2016 **Duración:** 82 min.

La escena inicial revela el verdadero sentido de este documental, a la vez que exterioriza el sisnsentido de cualquier guerra. *"Solo venimos a ayudaros, no os asustéis. Los niños primero"*, dice uno de los socorristas al intentar rescatar a las personas de un bote con refugiados que navega a la deriva. Después, un silencio solo corrompido por los gritos de auxilio de una multitud extremadamente necesitada. El director, Hernán Zin, mantiene esta atmósfera de caos y confusión hasta que los niños, verdaderas voces autorizadas de este film, toman la palabra.

Siguiendo la estela de *Nacido en Gaza* (2014), su anterior documental, Zin se basa en diversos testimonios para mostrar una visión de la guerra desde lo que sucede en el interior de sus víctimas más vulnerables. Aunque es cierto que esta nueva entega de 'Nacido en...' se asemeja a su predecesora en fondo y forma, el director se muestra mucho más pesimista. Mientras que en en *Nacido en Gaza* se utilizaba una paleta de colores más viva y los niños aparecían jugando y sonriendo, ahora los tonos se han apagado y los niños escatiman sus sonrisas, demandando un presente y un futuro que les han arrebatado violentamente. *"Todo lo que veo es muerte. Olvidé el sentido de una sonrisa"* dice Yara (once años), cuya cara refleja perfectamente el drama de su familia. El director reconstruye el duro viaje que han tenido que hacer desde Siria, pasando por los campamentos de refugiados en condiciones infrahumanas, el cierre de fronteras o los conflictos de Colonia, hasta algún lugar del Viejo Continente. No obstante, como bien señala Marwan (trece años), *"el problema no acaba al llegar a Europa, ahí empieza otro"*. Y probablemente más complejo: la aceptación y la recuperación de la dignidad. **DANIEL REIGOSA**

NUEVAS OLAS
NO FICCIÓN

VIDA VAQUERA

Ramón Lluís Bande

Guion: Ramón Lluís Bande **Intervienen:** José M. Feito, José Domingo Fernández, José M. Santiago Riesco **Año:** 2016 **Duración:** 118 min.

No es un documental ni una película de ficción. Es ambas cosas y ninguna de las dos a la vez. *Vida vaquera* da comienzo con unas imágenes congeladas, fotografías de la vida en el campo que sugieren un tiempo pasado. Poco después, una filmación que registra la actividad de un ganadero a través de un plano fijo vuelve a sugerir, de una manera sencilla pero también directa, no exenta de cierta poesía, la fugacidad del paso del hombre por la Tierra. El efecto es devastador: el cine revela la insignificancia del hombre y, al tiempo, la belleza de aquello que le rodea. Desde luego que toda filmación es un documento, pero *Vida vaquera* tiene más de puro ejercicio observacional que de género documental, casi a la manera de unas vistas de los hermanos Lumière.

Tras una hora de metraje en la que los paisajes naturales son absolutos protagonistas, contemplar un plano en el interior del pueblo con las casas ocultando las montañas genera un sutil conflicto, algo así como aquello que intentaba poner en contraste Godfrey Reggio en sus películas cuando filmaba la gran ciudad después de haber visitado la naturaleza salvaje. Pero de sus imágenes también se extrae la dificultad de la vida para los que aún trabajan la tierra, y la eterna dicotomía entre el cuidado de los animales y la necesidad del ganadero por subsistir. Aquella indefensión del animal se refleja en miradas extraviadas y en sonidos, en gemidos y en lamentos inocentes. Vaqueros de alzada, llamaban a aquellos campesinos en los confines de Galicia porque su asiento no era fijo, obligados a emigrar anualmente a las montañas altas. Las imágenes que surgen de observar a los vaqueros descubren finalmente la fuerza de la naturaleza en todo su esplendor, pero también su ternura. **JONAY ARMAS**

La Casa Encendida

¡WOW!

Ciclo de cine contemporáneo

Midnight Special,
Jeff Nichols

Zoology,
Ivan I. Tverdovsky

Men & Chicken,
Anders Thomas Jensen

Tenemos la carne,
Emiliano Rocha Minter

Sábados y domingos de noviembre

Tenemos la carne, de Emiliano Rocha Minter

La Casa Encendida
Ronda de Valencia, 2
28012 Madrid
T 902 430 322

Horario
De martes a domingo, 10.00 a 22.00 h
Cierre de salas de exposición a las 21.45 h

Entradas
3€. A la venta en ticketea.com, en el teléfono 902 044 226 y en La Casa Encendida.
Midnight Special entrada libre, recogida de invitaciones desde dos horas antes.

LA CASA ENCENDIDA

RESISTENCIAS

ANÁLISIS DE SANGRE AZUL

Gabriel Velázquez y Blanca Torres

Guion: Blanca Torres, Orencio Boix **Intérpretes:** Juan De Dios Escolar, Anders Lindström **Año:** 2016 **Duración:** 61 min.

"El dos de enero de 1933 encontramos un hombre moribundo en las heladas cuevas de Marboré (Monte Perdido). Probablemente el primer extranjero que pisaba el valle". Así comienza la película 'médica' de vocación divulgativa que el doctor Pedro Martínez –del sanatorio mental y de higiene Casa Tartán– realizó durante esa década; un tiempo en el que se dedicó a estudiar al paciente aquejado de amnesia aguda. Tras el análisis de sus características antropométricas, anatómicas y conductuales el médico vio, con su integración en el Pirineo Oscense, una oportunidad para mejorar la cadena genética y curar así la idiocia producida por la tradicional endogamia del territorio. Aquellas imágenes recuperadas son la sustancia de *Análisis de sangre azul* (2016). Pero... ¿es la película una recuperación sentimental de la memoria de los valles o una concienzuda reconstrucción en un registro precedente? ¿Estamos ante un trabajo de arqueología cinematográfica o ante un radical ejercicio de mimetismo visual?

Gabriel Velázquez –que ya presentó su anterior trabajo, *Ártico,* en la Berlinale– y la debutante Blanca Torres no buscan dar respuestas con esta inclasificable obra, sino plantear nuevas cuestiones para forzar (una vez más) los límites entre ficción y documental: un juego con la memoria para construir un discurso sobre la identidad, colectiva e individual, basado en la mirada –de reconocimiento y/o extrañeza– sobre el 'otro'. Desde el romanticismo de las primeras películas paisajísticas y en contraposición a la saturación de imágenes de la actualidad, los directores de este travieso artefacto (donde no falta el humor) nos trasladan al valle de Valdellomar con la indisimulada intención de homenajear y recuperar la mirada incontaminada de los pioneros. **JOSÉ FÉLIX COLLAZOS**

BICTOR UGO

Josep María Bendicho, Carlos Clausell

Guion: J. M. Bendicho, C. Clausell, Hugo Hermo
Intérpretes: Hugo del Pozo, Hugo Hermo **Año:** 2015 **Duración:** 64 min.

Los márgenes de lo real empiezan a estar tan poblados que dentro de poco necesitaremos nuevas palabras para nombrar aquello que reside más allá del encuadre. Es desde ese lugar, la existencia de un personaje 'fuera de norma', desde donde filman su debut los responsables de *Bictor Ugo* (2015).

La cámara sigue el deambular caótico y errático de un mago callejero, omnipresente en todos los fotogramas de la película. La propuesta consiste en un viaje, a medio camino entre la introspección y el exorcismo, que transita desde los exteriores urbanos (primer plano) a la abstracción de la propia psique del personaje (el metafórico último plano). Un itinerario que maneja hasta tres niveles de lectura: 1) El Yo, por algo Ugo suena a 'ego'. Las imágenes lo muestran en su rutina doméstica, en su aseo personal, durante sus múltiples (des)encuentros con amigos, enemigos o clientes, trabajando, o al menos intentándolo. 2) El Ello, el retrato barrial. El Raval barcelonés se erige en coprotagonista del film. La realidad heterogénea, plural y anárquica del vecindario se muestra interpelando y poniendo a prueba al personaje central. Y 3) El Super-yo, la mirada evaluativa de los directores. Al inicio se percibe una perspectiva descarnada y alejada de la complacencia: en las secuencias donde Bictor y su visión del mundo (los bancos, los trabajos reglados, las relaciones de pareja) colisionan con la realidad; para girar en su tercio final hacia una postura más cercana a la apología.

Después de todo un día acompañándole, la película se pliega sobre la soledad y aislamiento de Bictor refugiándose en sí mismo (plano donde Ugo se duplica). En esa sonrisa burlona final del mago, los directores componen una oda a una forma de vivir (y de resistir). **JAVIER RUEDA**

RESISTENCIAS

MARISA EN LOS BOSQUES

Antonio Morales

Guion: Antonio Morales **Intérpretes:** Patricia Jordá, Aida de la Cruz, Mauricio Bautista **Año:** 2016 **Duración:** 90 min.

En los primeros compases de *Marisa en los bosques* la protagonista comenta lo siguiente al director de teatro para el que trabaja: *"Hoy no se ha reído mucho la gente, eh... para ser la última función"*. Relativamente ofendido, su interlocutor responde: *"Bueno, es un drama"*. Finalmente, Marisa le corrige indicando que se trata de *"una tragicomedia, donde todo se confunde"*. Una vez finalizado el film, este diálogo se antoja premonitorio de lo que está por llegar: una mezcla de géneros en la que, una y otra vez, las lágrimas son invocadas inmediatamente después de que una sonrisa moderada haya abandonado el rostro del (perplejo) espectador. Y es que los constantes cambios de tono pueden jugar en contra de una obra que coquetea con el sentido del humor de Woody Allen y las reflexiones filosóficas de Eric Rohmer. A lo largo del metraje también tienen cabida los elementos mágicos, tan habituales en ambos autores, e incluso un atrevido homenaje a la mítica secuencia inicial de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966). Pero a pesar de su buena voluntad, Antonio Morales se mira en unos espejos demasiado exigentes que, junto a la estructura episódica y algún exceso interpretativo, lastran el ritmo y la cohesión del producto final.

No obstante, resulta interesante su retrato de una treintañera que asimila los problemas sentimentales de su mejor amiga para no afrontar su propia crisis existencial. Con el fin de ofrecer una interesante mirada generacional y deconstruir su compleja personalidad, el debutante recurre a una serie de encuentros entre la protagonista y algunas personas de su presente y su pasado. Por todas estas razones, se agradece la renuncia de Antonio Morales a jugar sobre seguro en su (siempre comprometida) ópera prima. **CARLOS FERNÁNDEZ CASTRO**

EL MISTERIO DE AARON

Carlos Rivero

Interviene: Aaron Ruiz Rivero
Año: 2016 **Duración:** 61 min.

Desde la teología, la palabra 'misterio' se emplea para aludir a verdades incomprensibles para la razón y para designar ciertos cultos ortodoxos de carácter sobrenatural. Acercarse a la comprensión de lo devoto en el hombre (lo cual ya es un misterio en sí mismo) es un objetivo de la psicología de la religión: entender la relación entre el desarrollo de la personalidad y la aparición de actitudes piadosas. Con *El misterio de Aaron*, Carlos Rivero propone una reflexión acerca de la naturaleza del sentimiento místico a partir de las imágenes que protagoniza un niño cofrade inserto en el fenómeno sociocultural del sentir cristiano andaluz: las procesiones de Semana Santa.

A medio camino entre el documental y la observación científica, el realizador articula la narración con planos muy cerrados que encuadran al sujeto de estudio, Aaron; primeros planos que se convierten en el catálogo emocional desde el que abordar la manifestación (y el alcance) de la religiosidad popular. Fijado el foco de atención en el pequeño nazareno, el contexto resuena con fuerza en unas imágenes sobrepuestas, desenfocadas o de candente luminosidad que son testigo de la devoción popular a partir del sonido que las acompaña: la música que toca la banda en la procesión, el clamor de los asistentes o la retrasmisión televisiva de las procesiones. Rivero, quien ya había experimentado con las posibilidades del vídeo doméstico en *Hamelin* (2013), se adentra de nuevo en el contexto familiar (primer agente socializador) para hacer visibles los refuerzos emocionales culpables de la reproducción de ciertos modelos de comportamiento. Quizá el misterio, lo incomprensible para el intelecto, sea precisamente aquello que queda fuera de campo: el folclore religioso como legitimador de la conducta. **CRISTINA APARICIO**

LOS MUTANTES

Gabriel Azorín

Guion: Rafa Alberola, G. Azorín, Perig Guinamant **Intervienen:** Leticia Iniesta, Paloma Jiménez **Año:** 2016 **Duración:** 61 min.

En su ensayo *Mientras escribo*, Stephen King rescata la vieja máxima de los talleres de escritura *"Escribe sobre lo que conoces"*, y anima al aspirante a literato a tomarla del modo más amplio posible: *"Si eres fontanero y te gusta la ciencia ficción, plantéate escribir una novela sobre un fontanero en una nave espacial"*. Gabriel Azorín, presumiblemente, ama el cine, y parece haber seguido al pie de la letra los consejos de King, por cuanto su largometraje muestra ni más ni menos que la 'fontanería' del medio cinematográfico dentro de la ECAM.

No se trata de un vistazo entre bambalinas, y cualquier posible referente de esta película queda tan lejos de *La noche americana* como de un simple *making of*. Lo que el film pone sobre la mesa, de una manera algo descoyuntada, es una reflexión sobre el cine como trabajo de equipo y como discurso. *Los mutantes* comienza con el último 'corten' de un rodaje de estudiantes, y echa a andar con un largo plano fijo (puntuado por momentos de oscuridad absoluta, quizá un remedo de los cortes de *La soga*) donde algunos miembros del equipo limpian el decorado mientras conversan. Poco a poco se van uniendo más personas a esta operación de limpieza, en un esfuerzo conjunto marcado por la complicidad del trayecto compartido.

Pero lo más interesante del film viene a continuación, en un extenso tramo en el que asistimos, como un espectador más, a las reflexiones, puntualizaciones y (si tal cosa existe en la expresión artística) correcciones de los profesores sobre los cortometrajes de sus alumnos, convirtiendo así el film, por momentos, en una lección de cinematografía en el sentido más literal: no importa aquí, entonces, cómo se hacen las películas, sino cuál es el tejido discursivo que determina por qué son como son. **JUANMA RUIZ**

RESISTENCIAS

LOS OBJETOS AMOROSOS

Adrián Silvestre

Guion: Adrián Silvestre **Intérpretes:** Laura Rojas Godoy, Nicole Costa, Aurora Silva **Año:** 2016 **Duración:** 115 min.

Luz (Laura Rojas Godoy) llega a Roma procedente de Colombia, país en el que ha dejado a su hijo de dos años. Se aloja en una pequeña habitación junto a otras tres personas. El hombre que ha ejercido de contacto a su llegada, bajo el pretexto de cambiar sus dólares por euros, le afana todo el dinero que tiene. Partiendo de esa posición, Adrián Silvestre trata de conciliar documental y ficción, cosiendo, con sutura dramatúrgica, retazos de testimonios que dan cuenta de la situación que viven las migradas en la capital transalpina (estamos ante un relato femenino).

El título remite a la tipología de amores enlistada por Erich Fromm en *El arte de amar*. Todos ellos (maternal, fraternal, erótico...) aparecen para ir transformando una película mutante, dividida en tres capítulos radicalmente diferentes entre sí. En la primera parte se describe la integración de Luz en un mundo laboral precario, visión que se enriquece con el uso de actrices no profesionales que parecen reproducir ante la cámara su propia experiencia. La película cambia con la irrupción de Fran (Nicole Costa). Chilena, con un carácter fuerte, entre vagabunda y aventurera, queda con Luz a través de una web haciéndose pasar por un hombre. Con ella llega la inestabilidad. Y el amor. Uno de esos amores apasionados e increíbles, que implican renunciar a todo por el otro. Es entonces cuando *Los objetos amorosos* se convierte en una *road movie* pedestre, un paseo sin rumbo por una Roma entre hermosa y espectral (atención al tratamiento de los espacios).

No obstante, todo ello desemboca en un tercer acto atropellado, en el que los giros de guion terminan por alejar una historia que, sobre todo en su arranque, suscitaba empatía gracias a su valor como documento, como ventana a una realidad cruda, descorazonadora. **ENRIC ALBERO**

PASAIA BITARTEAN

Irati Gorostidi

Guion: Ana Aitana Fernández Moreno, Irati Gorostidi Agirretxe
Año: 2016 **Duración:** 51 min.

La película se abre con la pasarela de un crucero atracando en un muelle. Nace de la abstracción propia de aquellos objetos y edificios que son extraídos de su contexto por el cine. Una vía por la que Mauro Herce lograba convertir un carguero filipino en una película de cienciaficción en *Dead Slow Ahead*. El objetivo de Irati Gorostidi es distinto, más próximo al cine de Mercedes Álvarez, tiene calado político y parte de la mera observación fría y distante para alcanzar, en la segunda mitad del film, un destino radicalmente distinto, en el que el municipio guipuzcoano de Pasaia cobra vida, renace, gracias a su gente.

Okupar el espacio, recuperar el espíritu y la memoria de los edificios, rescatar los paisajes de los mapas, los GPS y los planos de arquitectura. Ese es el objetivo primordial de un film que arranca como una sinfonía silenciosa sobre el movimiento de la actividad de la zona. El puerto, como un corazón del que nacen varias arterias económicas, logra bombear sangre, pero la vida no está en las líneas verticales de los edificios, ni en las mesas vacías de una marisquería. La encontramos en el interior de ese piso en el que un vecino del pueblo, mirando a través de una ventana, nos cuenta que el llanto del bebé de su vecino guineano suena como el maullido de un gato, o que el verde que ve por la ventana es bello, pero nada como su añorada Galicia.

Es entonces cuando el pueblo de Pasaia, en esta bella carta de amor, empieza a latir con fuerza, como la ira de una canción punk en euskera que resuena en los restos de una antigua fábrica de Campsa. La película se cierra de nuevo con un crucero atracando en el puerto. Pero ahora ya no hay pasarelas inertes, sino *pasaitarras* esperando la llegada del barco para recibir a sus seres queridos. **GERARD ALONSO I CASSADÓ**

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

NUEVA OFERTA

45 euros

SUSCRIPCIÓN ANUAL
11 NÚMEROS (uno gratis)

Válida solo para España. Resto del mundo: consultar en nuestra web y en Tfno.: 91 468 58 35

EDICIÓN EN PAPEL

+

EDICIÓN DIGITAL

REGALO ESPECIAL PARA NUEVAS SUSCRIPCIONES EN PAPEL*

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

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** dirigidas por dos de los protagonistas de nuestro Cuaderno crítico: *Historia de mi muerte,* de Albert Serra, que estrena ahora *La muerte de Luis XIV*; o *Nuestra hermana pequeña,* del director de *Después de la tormenta* Hirokazu Kore-eda.

cameo

A
HISTORIA DE MI MUERTE
ALBERT SERRA

B
NUESTRA HERMANA PEQUEÑA
KORE-EDA HIROKAZU

*Oferta válida solo para España hasta el 27/10/2016, para nuevos suscriptores y con el límite de las existencias de DVD disponibles.

RESISTENCIAS

LA SUBSTÀNCIA

Lluís Galter

Guion: Lluís Galter
Año: 2016 **Duración:** 86 min.

La maliciosa y exuberante mirada de Salvador Dalí hubiera disfrutado imaginando Kadakaisi, una réplica de Cadaqués levantada en China a más de 10.000 kilómetros de distancia de la Costa Brava. Muy probablemente el artista catalán, que siempre jugó con la difusa frontera que separa la realidad de la ficción (o, lo que es lo mismo, la copia del original), habría aplaudido la construcción de aquello que no es, pero que se le parece (también habría aprovechado, cómo no, para sacarle un rédito económico). De eso trata *La substància*, documental de Lluís Galter.

En estos tiempos en los que la identidad nacional se ha elevado a categoría sacra y en su nombre todo parece justificarse, desde lo más elevado a lo más ridículo, reflexionar sobre la esencia de las cosas parece más que necesario. Galter lo hace siguiendo a Tingting, una joven china propietaria de un apartamento en el flamante Kadakaisi, que viaja a la costa en busca de unos días de descanso. El cineasta alterna las imágenes rodadas en China –en las que busca con un cierto aliento poético mostrar la cotidianidad fantasmal de los lugares vacacionales fuera de temporada– con escenas que parecen extraídas de piezas publicitarias para vender al público asiático las virtudes del Cadaqués catalán. Este *collage*, donde lo original se ve tamizado por una factura irreal mientras que la copia adquiere la consistencia de lo sustancial, juega a la confusión al situar la frontera entre lo real y la imitación no tanto en lo cronológico (qué fue primero) como en la mirada del observador. Lo importante entonces, parece decirnos Galter, no son los espacios –creaciones humanas al fin y al cabo–, sino quienes habitan y dan sentido a esos lugares. Y ahí las diferencias se reducen hasta hacerse casi inapreciables. **JOSÉ LUIS ÁLVAREZ CEDENA**

RESISTENCIAS
FUERA DE COMPETICIÓN

EL ÚLTIMO VERANO

Leire Apellaniz

Guion: Leire Apellaniz **Intervienen:** Miguel Ángel Rodríguez, Álvaro Ogalla **Año:** 2016 **Duración:** 93 min.

En el interior de esta película emotiva y sensible anida una contradicción: ¿cómo conjugar el mito de la muerte del cine con la vitalidad de las imágenes que este aún es capaz de crear? Por un lado, *El último verano* habla de un mundo que se va, de los cines estivales al aire libre, de las proyecciones en celuloide, de los nómadas que hacían posible todo eso. Por otro, la propia película se enfrenta a ese universo en decadencia al tiempo que la energía de sus imágenes apela a unas formas posibles que aún tienen mucho que decir. He ahí, pues, una elegía explicada con imágenes que se renuevan constantemente a sí mismas.

Mientras Miguel Ángel Rodríguez –ese hombre que recorre el verano español como un fantasma de otro tiempo– controla proyecciones, ajusta tiempos y planea con melancolía el advenimiento del digital, Leire Apellaniz filma ese trayecto apelando a la esencia del cine, a su enfrentamiento con la materia en estado puro. Carreteras, bares, cigarrillos, bebidas, bocadillos, proyectores, sillas de plástico, el aire de una noche de verano, el murmullo del público que se prepara para ver una película, los fotogramas que se deslizan entre los dedos conforman una *road movie* que parece empezar en el Wim Wenders de *En el curso del tiempo* y terminar en el Fernán Gómez de *El viaje a ninguna parte*. Pues aquí no se trata tanto de un lamento como de una esperanza que se abre paso: Apellaniz pertenece a esa raza de cineastas que filma el movimiento de la ilusión fílmica no como una representación, sino como su trasfondo, como la verdad que la sostiene, y con eso decide que el cine no depende tanto de un soporte como de una mirada que construye planos y ambientes sin necesidad de decantarse por la realidad o la ficción. En el fondo, ambas son una sola cosa. **CARLOS LOSILLA**

240.000 EUROS
Alfonso Valbuena

Guion: Alfonso Valbuena
Año: 2016 **Duración:** 20 min.

¿Qué valor tienen los recuerdos? ¿En cuánto pueden tasarse las imágenes que dan sentido a una vida? ¿Es posible revivir el pasado a través de la representación de lo que fue, aunque sea proyectado en una pantalla? Alfonso Valbuena se ha lanzado con un experimento de hipnosis a reflexionar sobre la propia identidad y el valor de la imagen cinematográfica como sustento de la memoria. Su título hace referencia al precio de venta de la casa familiar donde perviven sus recuerdos de infancia. Poco dinero para tantas emociones. La voz en *off* recuerda sobre las imágenes de las películas grabadas en su infancia cómo fueron los años pasados en aquella casa. El cine, por su propia condición, tiene algo de hipnótico, en su acepción de sueño inducido, de abandono de la voluntad propia en manos de un operador que guía lo que debemos visualizar para revivir (o inventar) sensaciones. De ahí que la propuesta de Valbuena acabe resultando verosímil. Así consigue que sus recuerdos resulten tan verdaderos y reconocibles como los del espectador a quien se dirige. **J. L. ÁLVAREZ CEDENA**

ATMA
Carla Subirana

Guion: Carla Subirana
Intérpretes: Núria Guiu **Año:** 2016
Duración: 9 min.

La luz se filtra entre los árboles, el bosque amanece a un nuevo día. La calma es interrumpida por una corneta y el sonido del galope de unos caballos alejándose. Se escucha el jadeo fatigado que presenta la figura de una mujer abandonada; es el despertar de la guerrera. Tras *Nadar* (2008) y *Volar* (2012), Carla Subirana prosigue con la exploración de la guerra y su huella en la naturaleza humana. El movimiento preside este cortometraje narrado a través del cuerpo de su heroína. La torpeza inicial de la protagonista, chocando contra los árboles y rodando por el suelo, es expresada con los movimientos bruscos y descoordinados de sus articulaciones. Cuando consigue desprenderse de su armadura, vemos su rostro y escuchamos una música que la acompaña en su proceso de liberación, deslizándose ahora, ya en armonía, por la naturaleza. Utilizando el término sánscrito que da nombre a este relato, 'atma', y que remite al concepto de alma, la directora nos conduce a un final redentor donde el reconocimiento de las heridas representa la auténtica victoria. **JAVIER RUEDA**

CAMPO DE SUEÑOS
María Cañas

Guion: María Cañas
Año: 2016 **Duración:** 6 min.

Campo de sueños nos recibe con aquellos tijeretazos que sufrían varios pares de ojos en *Recuerda*, una imagen que abre las puertas a una fantasía perturbadora. María Cañas se sumerge en un relato de reminiscencias góticas, dominado por los bajos instintos y el pecado capital de la lujuria. Se trata de desmontar esa imagen pacífica y dócil que tradicionalmente atribuimos a los sueños y mostrar su cara oculta. *"No hay belleza sin dolor"* dice la narradora, poniendo palabras a ese rojo que domina el film y que podría tintar una pintura de Francis Bacon... Lo que más sorprende de este universo salpicado de cópulas y muertes no es tanto el origen de sus imágenes (algunas tan icónicas como las de *Apocalypse Now*) sino la fluidez con que el montaje va desplegando este *collage* onírico. Los sueños parecen actuar como muñecas rusas, comiéndose unos a otros hasta hacernos olvidar qué fantasía habitamos. El estilo de Cañas, aquí más condensado y certero pero igual de reconocible, encuentra un territorio fértil en los misterios del subconsciente. **ANDREA MORÁN FERRÉS**

INADAPTADOS
Kikol Grau

Guion: Kikol Grau **Intervienen:** Natxo Etxebarrieta, Pakito Rodrigo
Año: 2016 **Duración:** 40 min.

Muertos a causa de la heroína, los componentes del grupo de *rock* Cicatriz vivieron un intenso e incendiario paso por el mundo. Lo que empezó como terapia de grupo en un centro de desintoxicación se transformó en una banda musical que Kikol Grau repasa no sin cierta admiración hacia el ser que no teme autodestruirse y que en ese proceso arde intensamente. Cabría preguntarse si es posible retratar con fidelidad a una banda a través de las letras de sus canciones. Aunque están presentes en el abundante material de archivo que se muestra, Kikol Grau no coloca las imágenes (y el sonido) de los directos como muestra descriptiva del grupo sino como ejercicio de fascinación. En muchos sentidos, descubrir la vida de estos grupos fugaces es descubrir también la historia de una España de los ochenta que parece sepultada en lo anecdótico. El repaso biográfico del grupo deja entrever el deseo de los integrantes de no hacer una música política, según sus palabras. *"El* Rock'n'roll *significa calle"*, afirmaban, sin darse cuenta de la enorme fuerza política de sus palabras. **JONAY ARMAS**

NEW MADRID
Natalia Marín

Guion: Natalia Marín
Año: 2016 **Duración:** 12 min.

Preciso y extremadamente evocador, *New Madrid* se asoma al concepto de la utopía urbana mediante una aproximación formal cercana a la radiografía: muestra su vertebración y señala sus fracturas. Natalia Marín toma como exponentes ocho localidades que tomaron el nombre de Madrid en EE UU; ocho experimentos fallidos. Esos ejercicios de diseño urbano dejaron al descubierto la soberbia y las grandes limitaciones del ser humano. Marín muestra espacios sin rasgos identitarios, no-lugares de paisajes monocromáticos, con imperfecciones comunes a todos ellos. Regresamos a la idea del hombre definido por sí mismo como demiurgo. Su confianza en haber creado el modelo perfecto, sin atender a las peculiaridades del terreno, llevó a su repetición y a su destrucción total o parcial debido a la fragilidad de su estructura y a los irrefrenables arrebatos de la naturaleza. *New Madrid* es un ensayo lúcido y visualmente audaz. Su conclusión, en la que la imagen física deja paso a la virtual, desprende un turbador vaticinio de los pilares sobre los que nos seguimos sosteniendo. **JAVIER H. ESTRADA**

NO SOMOS NADA
Kikol Grau

Guion: Kikol Grau
Intervienen: Evaristo, Txarly, Sume
Año: 2016 **Duración:** 39 min.

Esta es la tercera parte de una serie que inició Kikol Grau en torno a la historia del punk en España. Una historia crítica y lúcida, que se aleja de convenciones historicistas y audiovisuales, que rastrea en vídeos de Internet para conformar un contrastado *mash-up* de *found footage* –Grau prefiere la expresión *search footage*– en torno a la historia reciente y, en este caso, el grupo La Polla Records. Las incendiarias letras del grupo alavés entran en diálogo en *No somos nada* con la Guerra del Golfo, el asesinato de Sadam Hussein, los atentados de Atocha del 11-M, de las Torres Gemelas, el alto el fuego de Irlanda, la disculpa del Rey por la caza de elefantes, el fraude fiscal de Lola Flores, etc., sin un necesario orden cronológico. Ofrece así esta película un recorrido impresionista, iconoclasta y desmitificador por la historia reciente de las imágenes, generadoras de virus mediáticos y perversiones históricas que infectan nuestro presente. Grau autodefine su película como *"experimental, educacional y sin ánimo de lucro"*. **CARLOS REVIRIEGO**

NUESTRA AMIGA LA LUNA Velasco Broca

Guion: Velasco Broca, Jesús Sáenz de Pipaón y Francisco Jota Pérez
Año: 2016 **Duración:** 15 min.

En principio la adaptación de un texto gnóstico del siglo III, en el fondo un inextricable laberinto de ficciones, *Nuestra amiga la Luna* es la culminación hasta el momento del arte esquivo y sutil de Velasco Broca. Un sacerdote que sale literalmente de sí mismo, un hombre que toca el piano, una mujer que se sienta en un sofá y un proyector que se dispara parecen ser los puntos de partida de una fantasía que toma la India por decorado y unos cuantos personajes misteriosos por protagonistas. Pero no se trata de un delirio surrealista, aunque la sombra del primer Buñuel se materialice en algunos momentos. Más justo sería decir que Velasco Broca renuncia a las imágenes regidas por la causa y el efecto para establecer un modo narrativo entregado a la evocación, a la asociación de imágenes. Y todo ello no con la intención de construir un relato oscuro e inasible, sino para ofrecer una fascinante miniatura abierta a múltiples interpretaciones, por mucho que la joya que esconde el gran secreto acabe brillando en el fondo del baúl. **CARLOS LOSILLA**

LAS VÍSCERAS
Elena López Riera

Guion: Elena López Riera
Intérpretes: Irene Navarro
Año: 2016 **Duración:** 15 min.

Pueblo, primer corto de Elena López Riera, contaba el regreso de un muchacho a su tierra natal, aún habitada por los fantasmas de otro tiempo y por completo refractaria a su presencia. *Las vísceras*, el segundo, empieza en un tren que se dirige de nuevo a Ítaca para comprobar que todo sigue igual. Esta vez, no obstante, la voz de la cineasta recita un texto poético propio que acaba estilizando la realidad en bruto mostrada por las imágenes, convirtiendo el documento antropológico-costumbrista en un cuento inquietante y misterioso. No puedo dejar de ver ecos de una cierta tradición del cine español en esta película a la vez distanciada y palpitante, del Basilio Martín Patino de *Nueve cartas a Berta* y *Octavia* al Carlos Saura de *La caza*, sobre todo en cuanto a ese lugar del retorno visto como un agujero negro del que, sin embargo, no se quiere salir. Pero tampoco me puedo desembarazar, mientras rememoro sus imágenes, de la reconfortante sensación de haber aprendido algo, como esa voz que me habla: la única manera de exorcizar los demonios es enfrentarse a ellos. **CARLOS LOSILLA**

RENAULT
Passion for life

Nueva

Gama Renault MEGANE

Absolutamente NUEVA. Absolutamente MEGANE

Vive sensaciones únicas con el Nuevo **MEGANE** y Nuevo **MEGANE Sport Tourer**. Disfruta de la agilidad y la seguridad del sistema de cuatro ruedas directrices **4CONTROL®**, inédito en su segmento*; y del sistema **MULTI-SENSE**, que te permitirá pasar de una experiencia de conducción a otra en función de tus preferencias.

Nueva Gama Renault Mégane: consumo mixto (l/100km) desde 3,7 hasta 6. Emisiones CO_2 (g/km) desde 95 hasta 134.

*Disponible en versiones GT.

Renault recomienda elf

YouTube renault.es

Es un proyecto de: ICAS

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

Con el apoyo de Europa Creativa Media: Creative Europe MEDIA

Patrocinadores principales: Fundación Cajasol, deluxe

Vehículo oficial: RENAULT