NOVIEMBRE 2018 ESPECIAL Nº18 (32)

www.caimanediciones.es

caimán cuadernosdecine

WHEN THE TREES FALL
Marysia Nikitiuk

NUEVAS OLAS EUROPA

SEVILLA 9 / 17 NOVIEMBRE 2018

esto es cine europeo
FESTIVAL DE SEVILLA

REALIDADES *animadas*

SUPLEMENTO DEL Nº 76 (127) DE *CAIMÁN CUADERNOS DE CINE*. PROHIBIDA SU VENTA

RENAULT
Passion for life
KADJAR, KOLEOS & CAPTUR
SUV by Renault
CAPTUR
Gama Renault SUV: consumo mixto (l/100km) desde 4,2 hasta 7,5. Emisión de CO2 (g/km) desde 110 hasta 168.
Renault recomienda elf
YouTube
renault.es

caimán
cuadernosdecine

Director
Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña:
Àngel Quintana

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

Redacción: Jara Yáñez

Secretaria de redacción:
Carmen Córdoba

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

Colaboran en este número:
Cristina Aparicio, Jonay Armas, Gérard Cassadó, Jara Fernández Meneses

Dirección de arte y maquetación:
Itala Spinetti

Publicidad:
Pedro Medina

Coord. y redes sociales:
Juanma Ruiz

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

caiman

Director General
Pedro Medina

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

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

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

DISTRIBUCIÓN: Sociedad General Española de Librería (SGEL).

IMPRESIÓN: www.LITOFINTER.com

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

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

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

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

arce

FESTIVAL DE SEVILLA

Nuevas Olas_

FICCIÓN

6. YA NO SE PUEDE VOLVER A CASA
Violeta Kovacsics

10. FILIACIONES PROPIAS
Eulàlia Iglesias

NO-FICCIÓN

14. INCENDIOS SÚBITOS
Carlos Losilla

17. PROGRAMACIÓN

Realidades animadas_

18. EL PODER DE LA IMAGINACIÓN EN UN MUNDO DE IMÁGENES HÍBRIDAS
Àngel Quintana

24. DIBUJAR EL HORROR
Gerard Cassadó

28. PELÍCULAS

caimán
cuadernosdecine

SUSCRIPCIÓN

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

SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS
(uno gratis)

45 euros

REGALO ESPECIAL PARA NUEVAS SUSCRIPCIONES EN PAPEL*

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

A TIERRA DE DIOS
FRANCIS LEE

B LOVING VINCENT
D. KOBIELA, H. WELCHMAN

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:** *Tierra de Dios,* drama británico dirigido por Francis Lee; o *Loving Vincent,* el estudio animado de la obra de Van Gogh realizado por Dorota Kobiela y Hugh Welchman.

KARMA films

*Oferta válida solo para España hasta el 29/11/2018, para nuevos suscriptores y con el límite de las existencias de DVD disponibles.

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

A VUELTAS CON LA IDENTIDAD

Carlos F. Heredero

In my Room **(Ulrich Köhler)**

Eulàlia Iglesias dice en su artículo que las Nuevas Olas cinematográficas del cine europeo se caracterizan por la búsqueda de genealogías propias: esas filiaciones que están en el título de su texto y cuyo eco parecen rastrear muchos de los más inquietos, interesantes y renovadores cineastas jóvenes a los que, año tras año, se les convoca en el Festival de Sevilla como muestra y termómetro de las energías fílmicas más vivas que palpitan ahora mismo en el viejo continente.

La orfandad frente a los aparatos estatales, el desamparo ante los los sistemas políticos que se han desentendido de los derechos y de las necesidades de la mayoría de sus ciudadanos, la desesperanza frente a una Europa *"azotada por una crisis primero económica y luego política y humanitaria"* (en palabras de Violeta Kovacsics), la descarnada descomposición que late en muchos de las países del Este continental, más la rebeldía creativa y estética contra el canon hegemónico y la escasez de importantes referentes femeninos para el cine que se declina desde las miradas de las mujeres, son algunos de los rasgos que brotan de las imágenes incluidas en el ciclo sevillano.

Y si este paisaje forma parte de la radiografía que emerge desde la ficción, lo que transmite la no-ficción no resulta mucho más tranquilizador. Carlos Losilla habla de *"pedazos de una Historia que se ha consumido a sí misma a fuerza de merodear"* alrededor de cuerpos descentrados y exiliados, y reflexiona sobre un territorio en el que acaso *"las fronteras culturales solo pudieran localizarse ahora en las texturas y rugosidades que separan una imagen de otra"*, sobre un ámbito en el que *"la diáspora –también la del relato– es imparable"*.

Pero no acaban aquí este tipo de diagnósticos, porque cuando la imagen real deja paso a la imagen dibujada (tal como sucede en cinco de los títulos programados este año también en Sevilla), descubrimos –como nos advierte Gérard Cassadó– que tampoco la animación *"permite hacer más digerible una realidad horrible y, regresando a Lanzmann, irrepresentable"*, pues ni siquiera los dibujos pueden *"utilizarse como un velo que difumine el Horror y hacerlo más soportable"*, de tan terribles y dolorosas como son algunas de las vecinas realidades históricas y geográficas que no por situarse a extramuros de Europa dejan de ser menos lacerantes.

Un paisaje tan inquietante pone de relieve la urgencia de que el reencuentro de Europa consigo misma y con sus más nobles señas de identidad pase –como sucede con las protagonistas de *Il se passe quelque chose* (Anne Alix)– por *"el descubrimiento, la convivencia y el arraigo"* (Iglesias, de nuevo) en una Europa multicultural donde los sentimientos de pertenenecia no cuestionen los vinculos de ciudadanía, donde las identidades compartidas le ganen la partida a la identidades excluyentes y donde los cineastas –así como el resto de los creadores de todas las disciplinas– puedan seguir buscando sus raíces y sus filiaciones en un piélago plural y diverso, ajeno a las fronteras nacionalistas y a los repliegues identitarios.

El cine europeo de hoy nos habla de todo esto. Y el Festival de Sevilla nos lo sirve en bandeja. ▲

COMO ES HABITUAL, EL FESTIVAL DE SEVILLA PROPONE EN SU SECCIÓN DEDICADA A LAS 'NUEVAS OLAS' DEL CINE EUROPEO UNA CALIDOSCÓPICA RADIOGRAFÍA DEL ESTADO DE LAS COSAS EN EL VIEJO CONTINENTE. UN DIAGNÓSTICO QUE NO ES SOLO EMOCIONAL, CULTURAL Y POLÍTICO, SINO TAMBIÉN FORMAL, ESTILÍSTICO Y CINEMATOGRÁFICO. UNA IMPRESCINDIBLE Y NECESARIA PUESTA AL DÍA, EN DEFINITIVA.

YA NO SE PUEDE VOLVER A CASA

Violeta Kovacsics

Si el cine europeo sirve de reflejo de las tribulaciones del continente, viendo las películas de la sección Nuevas Olas del Festival de Sevilla, solo cabe pensar en una cierta desesperanza, en un pesar, en un malestar que se traslada a la pantalla sin coartadas ni filtros. El cine parece decir que apenas hay lugar para la sonrisa, que no hay tregua alguna en esta Europa azotada por una crisis primero económica y luego política y humanitaria.

La historia también ofrece un reflejo: el de unos tiempos que parecen pasados pero que peligrosamente encuentran sus ecos en la actualidad. En *Anna's War*, una niña despierta, enterrada bajo la tierra negra, rodeada de muerte. Estamos en los años de la Segunda Guerra Mundial y, a lo largo de la película, apenas veremos nada con claridad, ya que la puesta en escena se aferra al punto de vista de la niña, en la que es claramente una propuesta experiencial. Recuerdo aquel pasaje de *Sin destino*, en el que Imre Kertész ahondaba en su propia memoria para narrar la historia de un niño judío en la Europa ocupada por los nazis: *"Me preguntaron si veía el nombre de alguna localidad. Y sí, lo vi: eran dos palabras que a la luz del sol se distinguían perfectamente; el cartel colgaba del lado más estrecho del edificio, debajo del techo, justo enfrente de nuestro vagón: Auschwitz-Birkenau, eso leí, estaba escrito con las típicas letras alemanas, altas y onduladas. Traté en vano de acordarme de mis estudios de geografía, los demás tampoco tenían idea de dónde estábamos"*. Kertész describía aquel momento a partir de la ingenuidad del chico protagonista, que desconoce todavía qué es lo que hay detrás de este nombre que lee por primera vez. No lo hacía a través de la crueldad, sino del humanismo, consciente de lo fina que es la línea ética que pende de una narración como esta. *Anna's War* se pega al punto de vista de la niña para realizar un relato terriblemente cruento en torno a la imposibilidad de la inocencia en aquellos tiempos. Existe una cierta tendencia del cine actual a volver al horror de la guerra a través de una pro-

***Anna's War* (Aleksey Fedorchenko)**

puesta que prime la experiencia. Son películas que surgen, quizá, del impulso de *El hijo de Saúl*.

El niño es también protagonista de *The Tree*, otra película en la que la guerra se sugiere desde el fuera de campo. Aquí retumban los disparos, mientras la cámara sigue a un hombre mayor y a un niño. La trama desaparece en favor de una acción aparentemente tan simple como ir a llenar garrafas de agua (de nuevo el agua, como en *Anna's War*, en la que la niña busca desesperadamente algo que beber). *The Tree* propone así un viaje metafísico a través de la negrura de la noche y a través, de nuevo, de las guerras en las que se encuentran inmersos los dos personajes. Se trata de un trayecto circular, como si lo que se esconde debajo del ejercicio eminentemente plástico de André Gil Mata fuese la exposición de un eterno retorno, de una historia que se repite sin cesar.

Hay algo en la propuesta estética de Gil Mata que acerca *The Tree* a *Long Day's Journey into Night*, la película de Bi Gan proyectada en el pasado festival de San Sebastián, que transcurre como un sueño y que culmina con un largo plano secuencia en tres dimensiones, en el que el protagonista deambula por un pequeño pueblo chino y el espectador avanza con él, como si fuese un videojuego. *The Tree* se elabora también a partir del trayecto y a partir de la textura: el celuloide parece tornarse en un lienzo. Quizá por eso, la película se abre con el plano del chico que dibuja sobre el vidrio de una ventana la silueta de los tejados de un pueblo nevado, una imagen que parece salida precisamente de un cuadro de Brueghel. *The Tree* aboga por la plasticidad en vez de por el relato, por mucho que al final precise de la palabra para hilvanar su discurso.

También hay un trabajo sobre las texturas en *Letters to Paul Morrissey*, en la que Armand Rovira recupera la figura del director *underground* y colaborador de Andy Warhol para realizar una película episódica y epistolar, que no solo reivindica el cine de Morrissey, sino que, en este panorama de desazón que dibujaremos a partir de distintas películas, propone otro tipo de aproximación al cine político. Morrissey mostraba su compromiso a través de un gesto esencialmente estético, y a través de un posicionamiento eminentemente marginal.

VIAJE A NINGUNA PARTE

En *The Tree* hay un trayecto tan concreto como metafísico. El viaje, el deambular, el recorrer es uno de los elementos que atraviesan las distintas películas de la sección Nuevas Olas de este año. La niña de *Anna's War* deambula por las casas vacías de la guerra, donde se esconde intentando sobrevivir, comiendo y bebiendo lo primero –lo escaso– que encuentra. El prostituto de *Sauvage* va de un lugar a otro de la ciudad, de encuentro en (des)encuentro, sin hogar aparente. Las protagonistas de *Il se passe quelque chose*, de Anne Alix, una reportera que prepara una guía de viaje *gay-friendly* y una mujer búlgara que ha estado al borde del suicidio, atraviesan la Francia profunda, donde van conociendo a algunos de sus habitantes. De hecho, la reportera interpretada por Lola Dueñas habla y fotografía a aquellos que encuentra por el camino, todos ellos personas reales. El documental se infiltra así en la ficción, y surgen los ecos de otro trayecto por la Francia rural, el de Agnès Varda en *Caras y lugares*. En la película de Anne Alix no es únicamente la insistencia en el trayecto lo que dibuja una Europa descentralizada, sino también la voluntad de presentar constantemente personajes que proceden de países diversos, que no han nacido en Francia, sino en otros lugares, desde el norte de África a Bulgaria o España. En *Shéhérazade*, Jean-Bernard Marlin retrata otra Francia, la de la Marsella de los bajos fondos. Allí habita Zachary, un adolescente que escapa de la cárcel y que recorre las calles junto a sus amigos y socios, y junto a una joven prostituta cuyo nombre da título al film, con la que inicia una relación. Marlin hace suyas las maneras del Abdellatif Kechiche de *La escurridiza*: la de pegarse a unos personajes encarnados por unos actores jóvenes, que debutan allí y que prenden la llama de la espontaneidad.

El de Zachary es también un tránsito, por una Marsella vestida de chándal y con acentos mestizos. Incluso en *Raiva*, una suerte de *western* situado en el Portugal de los años cincuenta que se encierra en los confines de un pueblo donde se ha desencadenado una serie de hechos violentos, el lugar parece carecer de centro. El cine europeo de las Nuevas Olas se manifiesta así como algo abierto, sin un lugar fijo, sin un hogar al que volver o en el que quedarse. Es el caso de *You Have the Night*, donde una mujer llega a su pueblo tras perder su trabajo en un barco. La imposibilidad de encontrar empleo deriva en un deambular similar y en el anhelo de marchar de ese lugar para poder vivir mejor. *"En las tierras donde no hay trabajo, los pobres son pobres y los ricos son ricos, los pobres nacen pobres y los ricos nacen ricos, los pobres mueren pobres y los ricos mueren ricos"*, escuchamos en un momento de *Raiva*, mientras un grupo de hombres cruza un río, evidenciando así una lucha, la de clases, y una precariedad que están también presentes en *You Have the Night*. Con un blanco y negro lleno de matices, *Raiva* se asoma al cine de Béla Tarr por sus tonalidades, pero también por su retrato de una comunidad que se descompone moralmente debido a la pobreza.

Ante la crisis, Ulrich Köhler propone un ruptura tajante. En *In my Room*, su nueva película, dibuja también una desesperanza, la de un mundo posapocalítico en el que un día despierta Armin, una suerte

SI EL CINE EUROPEO SIRVE DE REFLEJO DE LAS TRIBULACIONES DEL CONTINENTE, VIENDO LAS PELÍCULAS DE LA SECCIÓN 'NUEVAS OLAS' DEL FESTIVAL DE SEVILLA SOLO CABE PENSAR EN UNA CIERTA DESESPERANZA, EN UN PESAR, EN UN MALESTAR QUE SE TRASLADA A LA PANTALLA SIN COARTADAS NI FILTROS

***Shéhérazade* (Jean-Bernard Marlin)**

***In my Room* (Ulrich Köhler)**

de último hombre en la Tierra. Armin se encuentra solo, al menos hasta que llegue una mujer con la que podría compartir la vida si no fuese porque, en realidad, no tienen nada en común. El grueso de la película muestra la nueva vida de Armin, alejado de una civilización que ya no tiene ningún tipo de sentido: su medio de transporte es el caballo y, como si fuese una encarnación de Thoreau, ha construido una casa en el bosque con sus propias manos y aspira a ser autosuficiente, viviendo con lo mínimo, con lo necesario, para recuperar una conexión con la esencia de la vida. La película de Köhler no solo entronca con el universo de *Walden*, sino con toda una serie de películas actuales como *I Think We're Alone Now*, que fantasean precisamente con un fin del mundo que permita finiquitar los excesos de nuestra civilización.

UNA CIERTA PESADUMBRE

Otro trayecto metafísico es el que emprende el protagonista de *Sauvage*, una película en la que el cuerpo es el eje central. Dirigido por Camille Vidal-Naquet, el film se abre con una visita al médico que se descubre como un juego erótico: el doctor es en realidad un trabajador de hacienda; y el paciente, un prostituto. Ambos juegan a médicos para terminar en el encuentro carnal, pero el escenario termina resultando crucial en una película que avanza al ritmo del deterioro físico de su protagonista, un hombre que no encuentra refugio alguno, y que parece haber sido abandonado por cualquier cuidado o afecto.

No es extraño que, en *Sauvage*, la escena más conmovedora de la película sea aquella en la que el protagonista, afectado quizá ante la primera persona que le ofrece cuidados, abraza a una doctora que le está atendiendo; y que la escena más cruel sea aquella en la que dos hombres le someten, penetrándole con un objeto hasta hacerle sangrar. Vidal-Naquet filma la escena aproximándose al rostro del protagonista, que sufre, para luego acercarse a los otros personajes, cuya frialdad ante el cuerpo hiriente resulta profundamente perturbadora. *Sauvage* no rehuye acercarse al cuerpo y a la sexualidad de manera frontal, resaltando así cómo se trata de una película con ecos a la fisicidad de *Su hermano*, aquel film de Patrice Chéreau en torno a los vínculos emocionales y alrededor de la carnalidad. También sobre el cuerpo versa *Alles is Gut*, de Eva Trobisch, en torno a una mujer y las secuelas que en ella deja la violación que ha sufrido. Como en *Sauvage*, el daño y la recuperación físicas dejan un poso interno.

En el recorrido psíquico que atraviesan los personajes de *Sauvage*, *Alles is Gut*, *Anna's War*, *You Have the Night*, *The Tree* y *Mariphasa* (Sandro Aguilar), la cámara se aferra a ellos, procurando prescindir de la retórica y de las palabras para sumirse en lo físico, en el silencio y en la observación. Pocas películas se revuelven mejor en la acción que esta última. El cineasta se sumerge en una oscuridad similar a la de *The Tree* para pegarse a un hombre en pleno duelo y que habita la noche. En un momento de la película, Aguilar filma a un hombre agarrando una barra de metal y destruyendo golpe a golpe el coche en un hangar. La escena parece propia de una *performance*, y la violencia física deja entrever el pesar emocional que acarrea el protagonista, que se traduce a su vez en la oscuridad implacable que tiñe la película.

Esta inmersión en la oscuridad contrasta con la frialdad de la fotografía de *Deva*, el retrato del paso de la adolescencia a la edad adulta por parte de una chica rubia y pálida, que vive en un orfanato. La película se ciñe a su protagonista mediante el uso de un desenfoque que permite observar con nitidez únicamente la cara del personaje.

Léo, el protagonista de *Sauvage*, sufre, justo lo que no puede experimentar el protagonista de *Jumpman*, un chico que se deja atropellar una y otra vez aprovechando su resistencia al dolor. La película de Ivan I. Tverdovsky, cuya trama parece contener uno de los rasgos de un nuevo cine ruso que ni siente ni padece, se gesta en la frialdad de la puesta en escena. Hay algo tremendamente violento en el cine de la antigua Unión Soviética. Se trata de la agresividad tan latente como explícita de *When the Trees Fall*, en la que dos jóvenes y una niña pequeña deben rebelarse o soñar con una esperanza que les es ajena.

Si al principio de este artículo se planteaba la propensión del cine europeo que puede verse en la programación de Nuevas Olas hacia una cierta pesadumbre, esta se expresa de la manera más descarnada posible en las películas del este de Europa. ▲

FILIACIONES PROPIAS

Eulàlia Iglesias

En el impulso fundacional de los Nuevos Cines que surgieron en Europa a finales de la década de los cincuenta habitaba el deseo de encontrar una forma de expresión para la experiencia de la juventud que los cineastas surgidos tras la Segunda Guerra Mundial no hallaban en las películas producidas hasta entonces. La modernidad cinematográfica se gestó en parte como esta necesidad de matar al 'cine de papá' y encontrar una manera propia de figurar en el mundo. Este distanciamiento de la herencia recibida también se llevó a cabo a partir de establecer unas filiaciones propias. Las nuevas olas actuales del cine europeo siguen mostrando esta rebeldía contra un canon hegemónico y la necesidad de elaborar una genealogía fílmica, emocional y política a partir de una elección voluntaria de los referentes.

Una película como *The Tree,* de André Gil Mata, nos habla de cómo las nuevas olas del cine europeo trascienden el concepto tradicional de nacionalidad. Nos encontramos ante una historia sobre la antigua Yugoslavia rodada por un portugués que toma como referente el cine de un húngaro. André Gil Mata ya había situado en Bosnia su anterior largometraje, *How I Fell in Love with Eva Ras,* donde se evocaba la historia de la exYugoslavia desde un dispositivo metacinematográfico. La película se situaba en un cine de Sarajevo donde las películas de la época de cineastas como Dusan Makavejev resonaban en la

***Sauvage* (Camille Vidal-Naquet)**

***The Tree* (André Gil Mata)**

LAS NUEVAS OLAS DEL CINE EUROPEO MUESTRAN SU REBELDÍA CONTRA EL CANON HEGEMÓNICO Y LA NECESIDAD DE ELABORAR UNA GENEALOGÍA FÍLMICA, EMOCIONAL Y POLÍTICA A PARTIR DE UNA ELECCIÓN VOLUNTARIA DE SUS REFERENTES

***Alles is gut* (Eva Trobisch)**

cotidianidad presente de la proyeccionista. En *The Tree* también se repliegan dos dimensiones temporales, pero desde una forma cinematográfica muy diferente que se espeja en el estilo de Béla Tarr. El tercer largometraje del portugués es fruto de su estancia en la Film Factory, la escuela que impulsó el director húngaro en la capital bosnia. La academia funcionó como un modelo utópico de pedagogía cinematográfica que contravenía la idea rectora de tantos centros de enseñanza cinematográfica de toda Europa que convierten el encaje en el mercado en el objetivo final de la enseñanza. Y al mismo tiempo, contrarrestaba el excesivo peso que siempre han ejercido ciertos países en la configuración de una idea de cultura y cine europeos. Aunque el proyecto, tal y como fue concebido en 2013 por Tarr, haya llegado a su fin, queda como uno de los intentos más apasionantes de impulsar nuevas olas de cine europeo.

Aunque el film *Mariphasa* recuerda ante todo al anterior largometraje de su director, *A Zona* (2008), Sandro Aguilar encarna otro ejemplo de cineasta portugués cuyas filiaciones estéticas integran cierta herencia tradicional (la huella del cine negro estadounidense, por ejemplo) pero también conectan con las tendencias de cineastas del Este, de Fred Kelemen a Sharunas Bartas, en su manera de concebir una dimensión específica del espacio-tiempo cinematográfico.

En el proceso de construcción de unas genealogías propias que caracterizan las Nuevas Olas, otros cineastas optan por vincularse con esa historia nacional del cine que nunca fue. En la segunda parte de *Tabú*, Miguel Gomes se remontaba al pasado colonial de su país tal y como lo evocaba su veterana protagonista, a modo de ese cine romántico y exótico de gran presupuesto estilo Hollywood que Portugal nunca llegó a producir. En *Raiva,* Sérgio Tréfaut convierte la novela de Manuel da Fonseca *Seara de Vento* en un *western* reseco de ira y venganza donde la violencia es fruto del conflicto de clases en el Portugal interior de principios del siglo XX. Tréfaut adopta un género cuasi inédito en su país, como si el Luchino Visconti de *La terra trema* hubiera aplicado su agenda política y su concepción trágica del paisaje al *western*.

En *Letters to Paul Morrissey*, Armand Rovira con la colaboración de Saida Benzal recurre al formato epistolar como forma de vinculación a su cineasta de referencia, al tiempo que restituye la entidad autoral a un director que siempre vio su nombre ensombrecido por la alargada sombra del padrino Andy Warhol. En su película, los directores españoles no recrean tanto la estética camp de Morrissey como sus inquietudes y obsesiones. Y sobre todo se empapan de su idea de libertad fílmica a contracorriente que se manifiesta de diferente manera en cada carta. Así trabajan desde la experimentación con el sonido al uso de la pantalla partida a lo *Chelsea Girls* para visualizar la imposibilidad de un amor de vocación surrealista.

Si László Nemes realizó *El hijo de Saúl* desde la plena conciencia de la genealogía teórica sobre la representabilidad del horror del Holocausto, Aleksey Fedorchenko prefiere apartarse de esta tradición tan marcada así como de la larga lista de películas épicas sobre la Segunda Guerra Mundial. *Anna's War* arranca con un plano en negro sobre el que resuena una masacre, y mantiene el conflicto bélico fuera del encuadre o diluido por el punto de vista de su joven protagonista. Pero estos recursos no responden tanto a la opción ética de no mostrar el horror como a los de adecuarse al punto de vista de la joven protago-

nista, una niña para quien la guerra resulta una experiencia dentro de un universo propio y cerrado. La perspectiva de la guerra contemplada por los niños cobra actualidad en *The Tower,* de Mats Grorud, y en *Samouni Road,* de Stefano Savona, ambas películas protagonizadas por menores palestinos que viven, respectivamente, en un campo de refugiados en el Líbano y en la franja de Gaza. Las dos obras representan también esa tendencia de un cine de raíz realista que ya no se contenta con los recursos tradicionales del documental y emplea la animación para reconstruir una experiencia específica del presente que necesita fijar la memoria del pasado para no sentirse desaparecer. El foco en protagonistas menores de edad subraya además la esperanza de un futuro más libre para los palestinos.

El sentimiento de orfandad se extiende en algunas Nuevas Olas europeas a la relación de los ciudadanos respecto al estado que debería garantizar sus derechos. Este se ha convertido en uno de los rasgos identificativos de los filmes provenientes de los países de la antigua Unión Soviética. *Jumpman*, el tercer largometraje de Ivan I. Tverdovsky, arranca con una madre depositando a su bebé en un torno para huérfanos. El abandono del joven protagonista, Denis, adquiere en el film un sentido generalizado que puede trasladarse a todo un país. Como la protagonista de la anterior película de Tverdovsky, *Zoology*, Denis presenta una peculiaridad, no siente el dolor. Pero se vuelve vulnerable a medida que se da cuenta de la incapacidad de su madre para quererle. La película de Tverdovsky crea comunidad con otras obras del cine ruso contemporáneo como *Sin amor,* de Andrey Zvyagintsev, en su retrato, a través de una puesta en escena deslumbrante, de un país corrupto donde no queda lugar para el amor. Este desencanto se extiende a otros países de la Europa del Este. En *When the Trees Fall,* la debutante Marysia Nikitiuk ofrece un retrato igualmente desolador de la Ucrania actual, pero obvia el realismo bruto más recurrente para abrazar por momentos un tono fantástico que sintoniza con la forma de ver el mundo de las jóvenes protagonistas. *Deva,* de Petra Szöcs, es el retrato explícito de una adolescente huérfana que busca crear vínculos de filiación con el mundo de los adultos en un pueblo de Transilvania. En *You Have the Night*, Ivan Salatic traslada este mismo sentimiento de desamparo respecto a un sistema político a un estado primerizo como Montenegro, en un drama crepuscular en torno a la crisis de toda una forma de vida vinculada a la industria marítima en una ciudad portuaria que vivió tiempos mejores en la exYugoslavia. La melancolía por la desaparición de un modelo socioeconómico se impregna de un insólito aroma mediterráneo en un film donde el sentimiento colectivo de orfandad no solo se vincula a los habitantes de la vieja Europa, sino también a esa joven inmigrante con destino incierto que aparece al principio.

Las Nuevas Olas que se declinan en femenino se encuentran todavía más huérfanas de tradiciones en las que cobijarse. Por ello, la oportunidad de asistir en presente a la construcción de un cine de mujeres que busca conformarse con una identidad propia resulta uno de los momentos más apasionantes del cine actual. La reciente ganadora del Oso de Oro de Berlín, la muy reivindicable *Touch Me Not,* de Adina Pintilie, y las feroces reacciones en contra que provocó demuestran hasta qué punto resulta todavía incomoda una exploración de la intimidad desde un punto de vista que se desvía del deseo masculino hegemónico. En *Alles is Gut*, Eva Trobisch desarrolla el drama de una mujer tras sufrir una violación que no responde al imaginario tradicional que de este tipo de violencia hacia las mujeres ha forjado el cine. La puesta en escena del crimen en cuestión subraya hasta qué punto es complicado para una mujer asimilar y denunciar como agresión lo que a priori se anticipaba como una relación consentida. Su respuesta tampoco encaja con el recurso dramático típico de la protagonista que adopta reacciones extremas, del trauma a la venganza, ante esta situación. La denuncia de la violencia sexual sistematizada en un universo tan extremadamente patriarcal como el de la comunidad ultraortodoxa haredi en Israel es la base de la oscura *M,* de Yolande Zauberman, también presente en la programación del Festival de Sevilla y un ejemplo además de un cine de mujeres que se articula a través de una mirada escrutadora a comunidades de exclusividad masculina. Mucho más luminosa resulta *Il se passe quelque chose,* de Anne Alix, donde dos mujeres, una de origen

***Anna's War* (Aleksey Fedorchenko)**

***Shéhérazade* (Jean-Bernard Marlin)**

húngaro y otra española, coinciden en Francia por motivos diferentes y acaban emprendiendo un viaje juntas por las marismas de la Camarga. Allí se adentran en un paisaje humano diverso y resistente más allá de esa Provenza gentrificada para y por los parisinos. La película de Anne Alix supone la otra cara de la moneda del cine de Virgil Vernier, que en su reciente *Sophia Antipolis* muestra el vaciado del espacio público y la configuración urbana como no-lugar en un rincón no muy lejano de la Costa Azul. Y también se opone a la propuesta de la alemana *In my Room,* de Ulrich Köhler, en la que un protagonista masculino en crisis necesita de la desaparición de toda la humanidad, apocalipsis inexplicado mediante, para rehacer su vida. Aunque en este nuevo mundo descubrirá que la última mujer viva no pretende ajustarse al rol femenino tradicional. En *Il se passe quelque chose* el reencuentro de las protagonistas consigo mismas pasa por el descubrimiento, la convivencia y el arraigo en esta Europa multicultural proyectada no desde la gran ciudad, sino desde un entorno rural. Este localismo diverso se entiende como una forma de resistencia a la depredación de la economía global y, al mismo tiempo, como un espacio permeable a las nuevas migraciones. Un modelo, en suma, de vivir la nueva Europa sin perder las raíces humanistas de la vieja.

La perspectiva femenina se infiltra incluso en filmes como *Shéhérazade*, una de las propuestas de Nuevas Olas que más se ajusta al imaginario tradicional de los Nuevos Cines en su representación desde una ficción realista de una juventud que se ve abandonada también en lo social. En esta historia de amor juvenil en un contexto de marginalidad, Jean-Bernard Marlin subraya la doble discriminación de las muchachas protagonistas debido a su condición de mujeres. Mientras los chicos trapichean en las calles, las chicas se ven obligadas a prostituirse bajo el control de sus chulos. El desencadenante dramático del film viene dado por el desafío a la *omertà* machista del grupo que lleva a cabo por amor el protagonista masculino. *Shéhérazade* también es ejemplo de un cine francés que sigue confiando en las instituciones oficiales de la República como principales garantes del principio de igualdad. En *Sauvage*, Camille Vidal-Naquet entronca con una tradición *queer* que, aunque de forma minoritaria, ha marcado las sucesivas nuevas olas de cine europeo. Su protagonista es un joven chapero que entiende el trabajo sexual como su manera de evitar las concepciones más institucionalizadas de explotación capitalista. Su rebeldía poco tiene que ver con la idea masculina tradicional del término y encaja mejor en la reivindicación que desde la filosofía feminista y *queer* se lleva a cabo de la vulnerabilidad como una forma de resistencia. Su opción de vida entronca con el lema de 'sin techo ni ley' que también regía el camino de la protagonista del film homónimo de Agnès Varda, una cineasta cuya influencia también se deja notar en *Il se passe quelque chose*.

La filiación con la pionera de la *Nouvelle Vague*, reivindicada como nunca en estos últimos años, es también uno de los signos identificativos de las Nuevas Olas actuales del cine europeo. ▲

INCENDIOS SÚBITOS

Carlos Losilla

***Chaos* (Sara Fattahi)**

La literatura nos dice que el mundo moderno se inició con la Primera Guerra Mundial, de Musil a Céline. El cine, en cambio, prefiere la Revolución Rusa, el movimiento continuo de la rebelión y el cambio. Por nuestra parte, pongamos que todo empieza en 1930, en un juicio que el gobierno soviético entabló contra siete acusados de conspiración política a partir de una supuesta trama inventada por el propio Estado. Eso lo cuenta *The Trial*, de Sergei Loznitsa, y lo hace mediante imágenes de archivo que el director monta de manera sintética, sin otra intervención por su parte si se exceptúan algunos rótulos con vocación informativa. Los planos rígidos e inquietantes filmados en el interior del palacio de justicia, las figuras tensas y nerviosas de participantes y asistentes, el ambiente irrespirable y claustrofóbico, todo ello conforma una película en la que nadie parece poder salir del encuadre que le ha sido asignado, como si estuviéramos observando a hormigas en sus agujeros o a abejas en sus colmenas. Walter Benjamin definió el *Angelus Novus* pintado por Paul Klee como aquel que se veía obligado a dejar atrás las ruinas de la Historia mientras avanzaba hacia un progreso ficticio. Pero han pasado veinte años desde que Jean-Luc Godard divulgara esa imagen en sus *Histoire(s) du cinéma* y las cosas

SERGEI LOZNITSA PLANTA LA CÁMARA Y DEJA QUE MUJERES Y HOMBRES SE ACERQUEN Y SE REÚNAN, O SE REHÚYAN UNOS A OTROS, EN UNA COREOGRAFÍA INCIERTA QUE PARECE CELEBRARSE YA EN LOS MÁRGENES DE LA HISTORIA Y DE SUS DESPOJOS

han cambiado: ahora los descendientes de ese ángel se mueven en círculos en lugar de caminar hacia delante, vagabundean en un escenario del que son incapaces de salir.

El propio Loznitsa, en *Victory Day*, ilustra esa idea con implacable convicción y consigue dar forma a una película que se plantea como la otra cara de *The Trial*. Es el 9 de mayo, el día en que se conmemora la victoria del Ejército Rojo sobre los nazis en 1945, y la muchedumbre se acerca al memorial soviético de Berlín para realizar ofrendas o expresar opiniones. En su estilo más observacional, Loznitsa planta la cámara y deja que mujeres y hombres se acerquen y se reúnan, o se rehúyan unos a otros, en una coreografía incierta que parece celebrarse ya en los márgenes de la Historia y de sus despojos. Las mismas fronteras, en cualquier caso, que se movieron furiosamente en los años posteriores a la caída del sistema político implantado por aquella 'victoria' de 1945 y que dieron lugar a todo tipo de cataclismos. En *Extinção*, de Salomé Lamas, se expone el caso de Transnistria, un país no reconocido como tal por la comunidad internacional, quizá un territorio inexistente, al que da cuerpo un personaje errante, que siempre se mueve en los límites de Rumanía, Moldavia y los países colindantes sin encontrar ni un lugar ni una identidad. En *Chris the Swiss*, de Anja Kofmel, la animación y la imagen real se mezclan para situarse entre el sueño y la realidad, para

***In memoriam* (Marcos M. Merino)**

***The Trial* (Sergei Loznitsa)**

contar la historia de una cineasta que se sueña a sí misma deambulando por un bosque, en busca de su hermano posteriormente aniquilado en la guerra de la exYugoslavia. Y en la poderosa *Infinite Football*, de Corneliu Porumboiu, el deporte del título es una metáfora mutante, pues se trata del retrato de un burócrata que trabaja en un pequeño despacho y por eso prefiere el fútbol, sueña con cambiar sus reglas, mover los límites del terreno de juego para que, según dice, el balón se convierta en el verdadero protagonista, ocupe el lugar de los jugadores a la hora de filmar sus evoluciones: al fin y al cabo, también cruzar cualquier línea, o intentarlo, es un gesto de puesta en escena.

¿Podemos entonces recorrer las nuevas fronteras, o las heridas que han dejado en las tierras y los cuerpos que una vez habitamos, y dejar constancia de nuestra presencia? En *In memoriam*, Marcos M. Merino rompe la unidad de su épica *ReMine* y propone una evocación en cuatro tiempos intercalados, que incluyen desde el retrato de un fotógrafo que se dedicó a fijar la memoria de un valle minero asturiano durante más de cincuenta años, hasta el seguimiento de un arqueólogo que investiga restos neolíticos en las cuevas de esas mismas tierras. Los 'personajes' no son tales, sino representaciones de un paisaje originario que quizá ya no exista, pero que sigue flotando por encima de una realidad ahora desvirtuada. ¿Y no es eso lo que ocurre en *La estrella errante*, de Alberto Gracia, donde el cantante de un grupo español de los ochenta es visto en la actualidad intentando regresar al mundo de los vivos (no en vano, la película está dedicada a George A. Romero) mientras busca a quienes pueden ayudarle a través de los espacios vacíos de un astillero, a su vez superpuestos a las inciertas eclosiones de los nuevos panoramas industriales? En *L'Époque*, de Mathieu Bareyre, los jóvenes que abarrotan

Infinite Football **(Corneliu Porumboiu)**

el París posterior a los atentados yihadistas, agitándose en ese escenario bullicioso como en una noche desolada, encarnan la resurrección de la palabra y el pensamiento, el renacer del deseo y de la rebelión, no como algo organizado sino como un incendio súbito que todo lo arrasa. Se trata de dar prioridad al contacto efímero, intermitente, con una realidad cada vez más cambiante, por mucho que ese tiempo sublime termine sumiéndose en el olvido. En *De chaque instant*, de Nicolas Philibert (el título es toda una declaración de principios, como ya lo era en su anterior *Ser y tener*), hay una escena en la que la supervisora de un hospital aconseja a un asistente: *"La esencia de nuestro trabajo es encontrar la palabra justa* [para acompañar a un paciente hasta la muerte]. *Podemos fracasar, pero cuando lo logramos es increíble"*. Sucede, sin embargo, que ahora tanto esa palabra como la imagen 'justa' godardiana solo es posible en la visión de un roce, una fricción, un pequeño gesto que choca con otro y lo convierte todo en una llamarada, no por espontánea menos conmovedora. Contemplar a esas aprendizas de enfermera en su labor cotidiana puede ser una buena manera de empezar a acceder a los grandes hechos históricos.

AHORA TANTO LA PALABRA 'JUSTA' COMO LA IMAGEN 'JUSTA' GODARDIANA SOLO SON POSIBLES EN LA VISIÓN DE UN ROCE, UNA FRICCIÓN, UN PEQUEÑO GESTO QUE CHOCA CON OTRO Y LO CONVIERTE TODO EN UNA LLAMARADA

Es curioso, así, que mientras la desintegración del comunismo, en lo que va de una a otra de las dos películas de Loznitsa, se muestra a partir de fechas y acontecimientos colectivos, sus consecuencias vayan centrándose poco a poco en hombres y mujeres que ya no contemplan frontera alguna ni siquiera en lo que a veces constituye su oficio, el cine, situándose indistintamente a uno y otro lado de la representación. Vitaly Mansky, en *Putin's Witnesses*, se mueve en la Rusia del cambio

Chris the Swiss **(Anja Kofmel)**

***Extinção* (Salomé Lamas)**

de siglo, entre Yeltsin y Putin, poniéndose en escena a sí mismo y a su familia en esa transición al principio imposible, al final terrorífica, y mostrando al propio cine, al acto de filmar, como perdido en ese laberinto. Al término de todo no es capaz de dejar claro que haya captado lo sucedido, pero sí es consciente de haber creado una cierta belleza por el camino. En *Je vois rouge*, de Bojina Panayotova, una joven ciudadana búlgara que ha acabado viviendo en París –y que es también la directora de la película– regresa a su país natal para confrontarse con su pasado, pero sobre todo para poner a prueba los límites de la visión a la hora de interrogar identidades. Su historia no será ya un relato, sino que solo podrá tomar cuerpo en los intersticios entre las viejas fotografías familiares, las imágenes de archivo y sus propias filmaciones, todo ello formando un mosaico aún más misterioso, a veces en el territorio de la misma pantalla, como si las fronteras culturales solo pudieran localizarse ahora en las texturas y rugosidades que separan una imagen de otra. Y en la fascinante *Chaos*, de Sara Fattahi, todo estalla en planos aislados, en varias voces que se sustituyen unas a otras, en fragmentos de poemas y presencias intermitentes que vienen y van por diferentes lugares de Suecia, Austria y Siria, por mucho que el tema de partida sea la guerra en este último país. La diáspora –también la del relato– es imparable. Y ya no es que de estas mujeres queden los cuerpos (todos ellos descentrados y exiliados, de su país y de sí mismos), sino prácticamente solo las manos, manos en tránsito o en espera, pedazos de una Historia que se ha consumido a sí misma a fuerza de merodear a su alrededor. Pues bien, si se tiene en cuenta que *Le Livre d'image*, el último ensayo de Godard, empieza con unas manos dispuestas al trabajo, el círculo termina cerrándose: estas nuevas 'no ficciones' europeas también son conscientes de que, ante todo, es necesario volver a empezar. ▲

PROGRAMACIÓN

Nuevas olas_ FICCIÓN

THE TREE. André Gil Mata
RAIVA. Sérgio Tréfaut
LETTERS TO PAUL MORRISSEY Armand Rovira
IL SE PASSE QUELQUE CHOSE. Anne Alix
SAMOUNI ROAD. Stefano Savona
ANNA'S WAR. Aleksey Fedorchenko
THE TOWER. Mats Grorud
MARIPHASA. Sandro Aguilar
WHEN THE TREES FALL. Marysia Nikitiuk
YOU HAVE THE NIGHT. Ivan Salatic
SHÉHÉRAZADE. Jean-Bernard Marlin
IN MY ROOM. Ulrich Köhler
DEAD HORSE NEBULA. Tarık Aktas
DEVA. Petra Szöcs
ALLES IST GUT. Eva Trobisch
SAUVAGE. Camille Vidal-Naquet
JUMPMAN. Ivan I. Tverdovsky
ADAM UND EVELYN. Andreas Goldstein

Nuevas Olas_ NO-FICCIÓN

LA ESTRELLA ERRANTE. Alberto Gracia
VICTORY DAY. Sergei Loznitsa
JE VOIS ROUGE. Bojina Panayotova
EXTINÇÃO. Salomé Lamas
INFINITE FOOTBALL. Corneliu Porumboiu
CHRIS THE SWISS. Anja Kofmel
PUTIN'S WITNESSES. Vitaly Mansky
DE CHAQUE INSTANT. Nicolas Philibert
IN MEMORIAM (la derrota conviene olvidarla) Marcos Merino
CHAOS. Sara Fattahi
L'ÉPOQUE. Matthieu Bareyre
THE TRIAL. Sergei Loznitsa
BUSCANDO LA PERFECCIÓN. Julien Faraut

LA FUSIÓN CADA VEZ MÁS FRECUENTE ENTRE IMAGEN REAL E IMAGEN ANIMADA VIENE A REPLANTEAR, EN EL PAISAJE DEL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO, LAS VIEJAS FRONTERAS ENTRE LA IMITACIÓN DEL MUNDO Y LA REPRODUCCIÓN DEL MUNDO. Y DE ELLO DAN BUENA CUENTA LAS PELÍCULAS PROGRAMADAS ESTE AÑO POR EL FESTIVAL DE SEVILLA QUE SE ATRAVEN A EXPLORAR ESA FRUCTÍFERA HIBRIDACIÓN CREATIVA.

EL PODER DE LA IMAGINACIÓN EN UN MUNDO DE IMÁGENES HÍBRIDAS

Àngel Quintana

En su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Lev Manovich afirma que el cine digital representa un retorno a una época en la que los fotogramas de las películas se coloreaban a mano[1]. Manovich cree que existe un proceso de regreso a la imagen como representación, en el que el cine abandona una parte de su valor como huella del mundo para acabar fusionándose con la animación. Incluso llega a afirmar que el cine actual podría convertirse en un subgénero de la pintura figurativa. En pleno siglo XXI parece que el gran ganador de la batalla por las imágenes es Émile Reynaud, creador de las llamadas 'Pantomimas Luminosas' que crearon los primeros efectos de animación a partir de algunas imágenes gráficas. A lo largo de la historia del cine, la animación siempre ha sido una alteridad al cine, pero hoy ocupa un lugar central. El sueño de la imagen animada de ocupar un espacio entre la producción, el arte y la gráfica está conquistando el universo de las imágenes del futuro. Incluso, las imágenes animadas pueden cuestionar la idea de verdad documental que acompañaba a la imagen analógica para provocar una cierta libertad imaginativa en el creador. La idea clásica de animación podría ser definida como el registro por fases de una serie de acciones imaginarias creadas individualmente para producir la ilusión de movimiento. La fenomenología de la animación no es el registro del mundo, sino la creación de una imagen gráfica que resucita la vieja idea aristotélica de mímesis, entendida como copia e imitación del mundo. Actualmente, en el modelo que domina una parte esencial de la producción audiovisual contemporánea, la imagen creada por ordenador no pretende más que generar un alto nivel de realismo en el que las imágenes de síntesis puedan ser sustituidas por imágenes reales. Es por ello que la animación contemporánea no ha dejado de buscar efectos de realidad, estableciendo una clara correspondencia entre las imágenes generadas por ordenador y los modelos que ofrece el mundo real.

(1) Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios*. Paidós; Barcelona, 2002.

Chris the Swiss **(Anja Kofmel)**

Esta situación de búsqueda del fotorrealismo constituye una paradoja, ya que la función documental de la imagen no ha perecido, sino que ha ampliado sus propios horizontes. Desde principios del siglo XXI, lo que ha perecido ha sido el culto al valor de la huella como depósito de la verdad de la imagen. En cambio, vivimos en una especie de relativismo de la imagen que nos permite partir de la huella para manipularla y transformarla. Por otra parte, el valor que posee el tiempo como eje documental de la imagen sigue aumentando. El cine actual navega entre la imagen y la realidad. Esta dialéctica se relaciona con la hibridación de un medio que construye nuevas imágenes sin perder de vista su valor como testimonio del mundo. La cuestión clave reside en comprender cómo el cine se acerca al estado del arte contemporáneo, cuya principal preocupación ya no es mostrar la distancia que separa la imagen/firma del mundo/referencia, sino poder crear imágenes capaces de invocar lo que Jacques Rancière define como la pérdida del mundo o la caída de los lugares sociales que unieron las imágenes a un destino común.

Ruben Brandt, Collector **(Milorad Krstic)**

La imagen digital ha introducido el rechazo de cualquier noción de frontera. La imagen es un espacio abierto a diferentes territorios creativos multidisciplinares, y la noción de frontera puede entenderse a partir de las barreras institucionales establecidas entre las prácticas audiovisuales. Sin embargo, las fronteras también pueden verse como espacios de transición entre películas que establecen nuevos vínculos. A partir de aquí, podemos empezar a definir los cambios y transformaciones que han tenido lugar en el territorio del cine documental entre el ensayo, la ficción y el cine experimental.

La tecnología digital actualiza y transforma una serie de conquistas que ya había llevado a cabo la modernidad cinematográfica en oposición al clasicismo y que también crearon nuevas formas

***The Tower* (Mats Grorud)**

de subjetividad. Ha ampliado su campo de acción y ofrece más libertad en la elaboración de nuevas imágenes capaces de desafiar la inmovilidad de las categorías existentes. En el tema de las nuevas tecnologías surge un nuevo debate sobre los límites entre lo documental, la ficción y las vanguardias. El marco engloba múltiples formas de escritura digital en el campo documental. Entre estas escrituras, se encuentran las formas introducidas por las técnicas de animación o por los efectos de posproducción que conducen a una estética de representación que parece extraña en un género como el documental. Al hablar de la existencia de 'documentales de animación' nos encontramos frente a un oxímoron. La introducción de la imagen animada en el documental puede considerarse como un verdadero 'matrimonio de opuestos', tal como lo escribió Annabelle Honess Roe, autora de un libro publicado sobre el tema[2]. Una imagen que imita al mundo se introduce en una imagen que reproduce el mundo para buscar una nueva estética o para redefinir el propio papel del documental en un momento en el que la imagen se mueve a través de múltiples fronteras.

El documental de animación no es un invento del cine digital. Para comprender sus orígenes podemos tomar como ejemplo una película pionera en el cine-ensayo como *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker. En el momento del estreno de aquel film, André Bazin escribió que la película era un ensayo en forma de reportaje cinematográfico sobre la realidad siberiana pasada y contemporánea. La película fue también el punto de partida de algunas de las constantes de Marker, como la forma epistolar con la existencia de un 'yo' transformado en identidades prestadas. En *Lettre de Sibérie*, encontramos dos secuencias animadas muy curiosas. En la presentación de la taiga siberiana, Marker nos habla de un pasado de millones de años y activa la imaginación infantil para presentar la figura de los mamuts y realizar una breve animación sobre ellos. En otra ocasión, el cineasta juega con la aplicación de la animación en las técnicas publicitarias televisivas de la época para contarnos la utilidad de los renos en la vida siberiana. Desde Montaigne, algunas de las armas del ensayo han sido el humor, la ironía y la paradoja. En cambio, su principio es la contradicción, la colisión. Desde esta perspectiva, la animación es para Marker una forma de colisión con imágenes documentales, pero también un medio para establecer vínculos con materiales heterogéneos a través del *collage*. Es interesante tener en cuenta que Marker fue también un pionero en la utilización de la posproducción digital en el ensayo documental a partir de *Level Five* (1997).

Detrás de su propuesta surgía una pregunta esencial: ¿Cómo podemos trabajar sobre la memoria y la cuestión del archivo en un momento de hibridación de imágenes?

A partir de las políticas documentales en torno a la cuestión del archivo, un ejemplo clásico muy importante en el camino hacia la animación documental es la película *Chicago 10*, escrita y dirigida por Brett Morgen en 2007. El cineasta quiere revivir las acciones pacíficas contra la guerra de Vietnam que tuvieron lugar en los Estados Unidos en la

(2) Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, Palgrave Macmillan; Londres, 2013.

ZONA **AMIGOS** DE

arce | ASOCIACIÓN DE **REVISTAS CULTURALES** DE ESPAÑA

Los proyectos culturales que representan nuestras revistas necesitan de la conversación y complicidad directa con los lectores. La cultura precisa generar redes de simpatía y apoyo. Queremos involucrar a otros protagonistas del encuentro cultural que se sitúan al otro lado de la creación, a las personas y a los colectivos, para reactivar su papel, porque la cultura es también un proyecto de participación.

Hazte amigo de ARCE y comienza a compartir con nosotros el amplio territorio cultural que queremos construir. Te esperamos con un regalo de bienvenida.

Hazte amigo en:

www.revistasculturales.com/amigos-arce

Funan **(Denis Do)**

década de los años sesenta. El punto de partida es el juicio contra siete activistas –y otros tres que fueron acusados más tarde– por los disturbios que tuvieron lugar en Chicago en agosto de 1968 en la convención del Partido Demócrata. Morgen quiere reconstruir el pasado y, para ello, decide utilizar métodos similares a los del documental tradicional. Toma imágenes de archivo, entrevistas con historiadores y personas que han vivido los acontecimientos. Sin embargo, se encuentra con varios problemas para obtener imágenes de la causa judicial. Por eso, decidió usar imágenes en movimiento para reconstruir los hechos. Utiliza la voz de actores profesionales para trabajar en el lado dramatúrgico y en las declaraciones del caso judicial, basándose en los documentos escritos en las actas del juicio. El uso de la imagen animada es muy interesante porque, a pesar de su naturaleza artificiosa, sirve para documentar una verdad.

La popularización del término documental animado surge a raíz de la presentación en el Festival de Cannes –y su posterior nominación al Oscar a la mejor película en lengua extranjera– de *Vals con Bashir* (2008). El punto de partida es la cuestión de la memoria y la actitud hacia el 'postrauma en la Guerra del Líbano', que tuvo lugar a principios de los años ochenta. Ari Folman fue miembro del ejército israelí en 1982 y participó en los asesinatos de Sabra y Shatila en el Líbano. En su película, el cineasta intenta recuperar los contornos borrosos de su pasado con la ayuda de un psicólogo, entrevistando a algunos historiadores y compañeros que participaron en la expedición. El film es la historia de una introspección personal. Folman tomó conciencia, antes de rodar, de que los límites académicos del documental no resucitan imágenes del pasado de una manera onírica y que la reconstrucción de estas imágenes no debe sobrerrepresentar el horror a riesgo de perder su auténtica dimensión. Por eso utiliza la animación digital, que hace que las imágenes de horror sean más soportables. Las imágenes pintadas por ordenador cubren y ocultan la realidad, dando otra dimensión al trauma del pasado. Solo en las últimas imágenes de la película, Folman olvida el dibujo animado para mostrar imágenes reales de la época tomadas en vídeo.

Todos estos ejemplos pioneros han sido claves para crear un terreno que no ha cesado de crecer en los últimos años. Ari Folman continuó sus investigaciones en *El congreso* (2013), planteando una hibridación entre ficción real y animación, para interrogarse sobre las máscaras digitales y los procesos de sustitución del cuerpo real por el cuerpo animado. En España, Álex Guimerà y Juan Pajares realizaron *Un día vi 10.000 elefantes* (2015), donde mezclan imágenes rodadas en Guinea colonial durante los años cuarenta por Manuel Hernández Sanjuan con imágenes de una leyenda que es recreada mediante la animación.

El festival de cine de Sevilla ha apostado este año de manera especial por el cine de animación para adultos presentando una serie de propuestas que certifican esta hibridación de las fronteras entre géneros. Unas propuestas que hablan de los nuevos caminos para un territorio en el que los avances de

la novela gráfica hacia lo documental han acabado extrapolándose al cine.

En la programación de Sevilla destacan entre la sección Las nuevas Olas, la de Cinéfilos del futuro y la Sección Oficial cinco atrevidas propuestas. El conflicto palestino está en el epicentro de dos de estas películas. *The Tower,* de Mats Grorud, utiliza la animación con títeres para contar la historia de Wardi, una chica palestina que decide conocer la historia del campo de refugiados en el que ha crecido, interrogando previamente a los miembros de tres generaciones. El director estuvo trabajando un año en el campo de Bourj el-Barajneh hasta conseguir atrapar los testimonios reales y plasmar su experinecia mediante la animación.

Samouni Road, de Stefano Savona, mezcla imágenes reales con imágenes animadas para trasladarnos hasta la franja de Gaza. Entre diciembre de 2008 y enero de 2009 la familia Samouni queda destruida, mueren los padres y la tragedia separa a los miembros de la comunidad. Un año después, Stefano Savona viaja hasta Gaza para dar cuenta de la tragedia. Aquello que puede documentar con imágenes de archivo surge con imagen real, mientras que todo aquello que ha quedado perdido es recreado mediante la animación.

El conflicto de los Balcanes a principios de los años noventa es la fuente que revela otro interesante ejercicio de memoria resuelto mediante técnicas de animación en *Chris the Swiss,* de Anja Kofmel. Los hechos del pasado nos trasladan hasta el año 1992, en Croacia, donde aparece muerto el cuerpo de un joven periodista suizo. Diecinueve años después, su prima decide buscar y documentar aquello que pasó, pero para su reconstrucción necesita recurrir a la animación.

En *Funan,* gran premio del último festival de Annecy, Denis Do trata la historia de una pareja que durante la invasión de Phnom Penh por parte del Khmer rojo pierden a su hijo de tres años y medio.

***Samouni Road* (Stefano Savona)**

La película sigue las vicisitudes de la familia en medio de un clima marcado por el hambre, el miedo y la represión política por parte de la 'Angkar', que actuaba como departamento de control del régimen.

Junto a estos cuatro títulos, el festival también proyecta una película de animación que se aparta del territorio documental para abordar una intriga de género negro que invoca una parte de la historia del arte. Mezclando imágenes en 2D y 3D, *Ruben Brandt, Collector,* de Milorad Krstic, nos cuenta una intriga de carácter psicoanalítico en la que la infanta Margarita Teresa sale del cuadro de Velázquez para provocar al protagonista o la Venus de Botticelli lo transporta con su enorme cabellera al fondo del mar. Realizada por un artista multimedia, la película certifica nuevas formas para un territorio que en los últimos años no ha hecho más que expandir sus propias fronteras.

Toda esta multiplicación de imágenes introducidas por los artificios propios de la animación en el orden del documental nos conduce hacia dos reflexiones fundamentales sobre las perspectivas de futuro del sector audiovisual. La primera tiene que ver con la cuestión de la realidad, y consiste en preguntarnos si la proliferación de imágenes a la que asistimos es la materialización del sueño de un mundo virtual, como afirman la tecnología y la gran industria, o si, por el contrario, refleja un deseo masivo de registrar la realidad a pesar de que, para captar lo real, la imagen deba estar sujeta a su hibridación. La segunda cuestión consiste en observar cómo los nuevos métodos que han surgido desde la animación solo trazan un camino hacia el deseo de capturar y conocer este mundo. En su libro sobre el documental de animación, Annabelle Honess Roe considera que mientras que la animación parecía, al principio, amenazar el proyecto documental y desestabilizar su pretensión de representar la realidad, al cabo de un tiempo ha sucedido lo contrario. La animación, en parte por sus diferencias con la película que reproduce el mundo, ha ampliado los límites de qué y de cómo podemos mostrar la realidad proponiendo formas alternativas de ver el mundo.

La clave no consiste en continuar buscando la quimérica verdad de las imágenes, sino en buscar sus singularidades en un universo en el que la verdad está en peligro y en el que las imágenes han perdido su valor simbólico. Lo importante es poder conquistar una determinada imagen del mundo que nos permita crear nuevos vínculos entre nuestro entorno y la realidad. El realismo documental de la era de la hibridación debe asumir sus cambios y constituirse en una forma de documentar y clasificar la memoria para comprender mejor nuestro presente. ▲

Samouni Road **(Stefano Savona)**

DIBUJAR EL HORROR

Gerard Cassadó

Al comienzo de *Samouni Road*, una de las cinco películas de animación (en todo su metraje, o mezclada con escenas reales) que el Festival de Sevilla programa este año repartidas en distintas secciones, una niña palestina llamada Amal cubre sus ojos con una venda. A continuación, la imagen real da paso a un recuerdo dibujado a lápiz, un instante feliz de cuando el padre de la niña, abatido después por el ejército israelí, estaba vivo. Insertando *flashbacks* animados en el transcurrir de un tiempo presente en el que la familia Samouni trata de recomponerse tras el asesinato de varios de sus miembros, el director Stefano Savona parece indicarnos que el pasado es irreproducible y que por ello debe ser reconstruido, en este caso lápiz en mano. Hay no obstante algo traumático en ese pasado perdido, arrebatado a la fuerza, y quizás por ello la niña se venda los ojos antes de recordar. Podríamos pensar que al hacerlo detiene el flujo de la realidad para dar paso a los recuerdos, a la imaginación. Imaginar, del latín *imaginari,* significa *"representar en la mente algo que no está presente",* por lo que el cine de animación, que construye de cero sus imágenes creando algo donde no había más que folios en blanco, podría ser la herramienta idónea para representar recuerdos y pensamientos.

Pero regresemos a la venda en los ojos. Sin duda es un gesto de negación. Alguien voluntariamente interrumpe su visión porque no quiere ver lo que tiene delante. Para la pequeña Amal, esa realidad conflictiva es aquella en la que su padre y algunos de sus hermanos ya no están presentes. En el *flashback* dibujado más extenso de la película, descubrimos exactamente qué ocurrió con ellos, y en ese punto la película debe decidir cómo representar el Horror. Es evidente que es algo que ya no se puede filmar. Descartada la recreación con actores, *Samouni Road* tampoco aprecia la idea de que sean los propios

supervivientes quienes, al modo de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), narren a cámara lo ocurrido. Su decisión es dibujar el incidente que cambió la vida de la familia Samouni para siempre y dotar a esas imágenes de movimiento. ¿Resulta así más soportable la dureza del recuerdo? ¿Funciona la animación como el escudo de Perseo, cuyo reflejo permitía al hijo de Zeus mirar el rostro de Medusa sin quedar petrificado?

En *The Tower*, de Mats Grorud, se alterna animación en *stop motion* con dibujo animado en dos dimensiones. Los títeres en movimiento representan la acción en presente, mientras que, de nuevo, el dibujo animado se utiliza para recrear los traumáticos recuerdos de los personajes. Como ocurría en *Samouni Road*, la película nos habla de una familia de refugiados palestinos expulsada de su hogar por el ejército israelí. En uno de esos recuerdos recreados con un trazo sencillo y *naive*, el Horror hace acto de presencia en toda su crudeza. El cadáver de un niño que acaba de ser abatido por una bala israelí frente a la mirada perdida de su amigo estremece sobremanera por diversos motivos. Uno de ellos, el contraste radical entre la ingenuidad que inconscientemente le atribuimos al dibujo animado y la dureza de la escena. Así, llegamos a la conclusión de que ni *Samouni Road* ni *The Tower* confían en la animación para hacer más digerible una realidad horrible y, regresando a Lanzmann, irrepresentable.

Más clásica en su concepción, *Funan*, de Denis Do, quedaría emparentada con películas como *La tumba de las luciérnagas* (Isao Takahata, 1988): grandes dramas que utilizan la animación a lo largo de todo el metraje con la misma naturalidad con la que otro director filmaría con actores reales, sin buscar el contraste de emplear diversas técnicas como hacen los dos títulos antes citados. El film, ganador de la última edición del Festival de Annecy, relata el drama de una familia dividida y sometida a la extrema exigencia y los abusos de los campos de trabajo durante el régimen comunista de los Jemeres Rojos en la Camboya de los años setenta. Un período de cuatro años en el que perdieron la vida entre 1,7 y 2 millones de personas, en uno de los mayores genocidios de la Historia. La dureza insoportable de la historia niega de nuevo la percepción de que el cine de animación pueda utilizarse como un velo que difumina el Horror y hacerlo más soportable. Y se reafirma que, al contrario, el contraste entre la amabilidad que le presuponemos al dibujo animado (el estilo de *Funan* es figurativo y naturalista, en la mejor tradición de la línea clara del cómic franco-belga) y la dureza emocional de los hechos que narra la película, transmite una intensa sensación de incomodidad. Las tres películas, *The Tower*, *Samouni Road* y *Funan* nos hablan, entre otras cosas, de infancias perdidas e inocencias profanadas y, sobre todo en el caso

***The Tower* (Mats Grorud)**

EN ESTAS CINCO PELÍCULAS LA ANIMACIÓN SE VE MEZCLADA CON EL HORROR DE UN PASADO ATROZ Y CON LA OBLIGACIÓN DE RECONSTRUIR IMÁGENES DE OTRO MODO IRREPRESENTABLES O INEXISTENTES. ¿RESULTA ASÍ MÁS SOPORTABLE LA DUREZA DEL RECUERDO...?

de *Funan*, da la sensación de que cierta animación infantil es ultrajada y violada al mostrar hechos que un niño jamás debería vivir ni presenciar.

El juego de contrastes funciona de un modo algo distinto en la sensacional *Chris the Swiss*. Este documental arranca de un anhelo personal, la necesidad de la directora e ilustradora Anja Kofmel de saber qué ocurrió exactamente con su primo Chris quien, siendo ella una niña, murió en Croacia durante la Guerra de los Balcanes, supuestamente ejerciendo como corresponsal de guerra. La película se construye mediante el testimonio de algunas de las personas que conocieron a Chris en aquella época, imágenes de archivo y dibujos animados que tratan de ilustrar algunas de las notas que el periodista dejó escritas en un cuaderno durante aquellos años. La directora hace uso de una animación más expresionista y menos naturalista que la de *Funan* para representar el estado de ánimo de su primo y, sobre todo, el creciente peligro que se cernía sobre él a cada paso, y del que parecía no ser en absoluto consciente. Un peligro que en la película adquiere la forma de unas enormes garras negras que brotan del suelo. Una vez más, la animación se ve mezclada con el horror de un pasado atroz con la obligación de reconstruir imágenes irrepresentables e inexistentes.

Nadie sabe quién mató a Chris ni por qué, pero gracias a su investigación, Kofmel tiene al final una hipótesis y los elementos necesarios para dibujar su fatal desenlace. En este caso, no obstante, la madurez de la película, que acaba adquiriendo el tono de un *thriller,* y el propio estilo de los fragmentos de animación no provocan aquí esa sensación de que el Horror esté profanando un imaginario infantil, pese a que todo arranque con las recurrentes pesadillas de una niña, la directora de pequeña, tras conocer la muerte de su primo. *Chris the Swiss* es un documental de animación realmente estimulante por todos los elementos que la película va poniendo sobre el tablero a la vez que su directora los va descubriendo. Del resurgimiento del nazismo en Croacia, de una guerra fraticida y sucia que Chris jamás pudo aceptar (*"¡Están matando civiles! Esto no es una guerra, esto no se puede hacer",* exclamó en algún momento

***Chris The Swiss* (Anja Kofmel)**

el protagonista según recuerda uno de los entrevistados), hasta su asesinato, seguimos un trayecto impredecible en el que vamos a encontrar a un mercenario español, al Opus Dei e incluso a Juan Pablo II.

Las cuatro películas señalan en mayor o menor medida la necesidad de que la jurisdicción internacional rinda cuentas con la memoria histórica y no permita que se cubran con vendas heridas que aún no han cicatrizado. En el caso de Gaza, el conflicto permanece abierto, por lo que *The Tower* y *Samouni Road* son películas vigentes y urgentes. Pero en ambas el peso del pasado, de los muertos y de las pérdidas ya irrecuperables es capital. También la presencia de los niños como hilo de esperanza por un futuro mejor. En *The Tower* una niña busca en su entorno la esperanza que su bisabuelo ha perdido por culpa de la guerra. Al final de la película, el anciano le responde que su esperanza es ella. En un gesto similar, *Chris the Swiss* arranca con una niña que se ha hecho mayor y que no está dispuesta a que la muerte de su primo siga rodeada de incertidumbre y oscuridad. Esa niña es el impulso necesario para que los responsables de la muerte de Christian Würtenberg salgan a la luz. La película es la crónica de un triunfo triste, por mucho que algunos de los asesinos ya no puedan ser expuestos ante un tribunal.

La última película de animación que se verá este año en el Festival de Sevilla transita caminos muy distintos. *Ruben Brandt, Collector*, de Milorad Krstic, no nos habla de ninguna guerra, ni tampoco es un documental, aunque también tiene su propia idea de cuál es la esperanza que puede rescatar a la humanidad del regreso cíclico del Horror. Con aroma de cine negro, el film narra la historia de un terapeuta que utiliza el arte para tratar a sus pacientes, pero que a su vez carga con su propia cruz, unas horribles pesadillas crónicas en las que los protagonistas de

algunas de las obras más relevantes de la historia del arte le atacan con violencia causándole heridas que incluso son visibles en su cuerpo al despertar. Cuatro de sus pacientes, todos ellos habilidosos delincuentes de guante blanco, deciden ayudarle robando las obras originales que aparecen en sus sueños para que supere el trauma mediante la exposición directa a aquello que le provoca fobia. Si en las otras películas los niños eran la salvación, en *Ruben Brandt, Collector* el remedio es el arte.

La propia experiencia de visionado del film podría conducir al espectador a padecer el síndrome de Stendahl, y es que el caudal de referencias y el modo en el que Krstic las relaciona es abrumador. El diseño de personajes parece haber sido sacado de algún cuaderno de esbozos de Picasso, pero esos cuerpos cubistas dan forma a numerosos referentes: el taciturno noctámbulo del bar de Edward Hopper puede convertirse en un trasunto de *El hombre invisible* mientras descubrimos que el local está ubicado en una de las ciudades imposibles de Giorgio De Chirico, y la silueta de Alfred Hitchcock puede servir de cubito de hielo en la nevera de alguien que colecciona las navajas más famosas de la historia del cine.

Pero nuevamente, la relación de la película con el arte es conflictiva, de un modo similar a la que mantienen las películas anteriormente citadas con la representación de un pasado traumático. Ruben Brandt, el protagonista de la película, ama el arte pero a su vez lo sufre, por culpa de los experimentos alrededor de la imagen subliminal que su padre hizo con él de niño y que en el presente le provocan horribles pesadillas en las que, por ejemplo, la infanta Margarita de Velázquez le asalta en un tren y le muerde salvajemente un brazo. En una breve nota al pie, *Ruben Brandt, Collector* señala también hacia las heridas abiertas de nuestro pasado y su influencia en el presente, pues en realidad el padre de Ruben, al servicio del régimen comunista soviético, experimentaba el impacto de las imágenes subliminales en las películas de propaganda con su propio hijo. De nuevo una infancia profanada por culpa de los delirios políticos de los adultos.

Llegados a este punto es una obviedad afirmar que el cine de animación puede construir complejos discursos dirigidos a un público adulto, por mucho que perviva el recelo de aquellos que incluso niegan su esencia cinematográfica. Al no filmar la realidad es cierto que carece del 'fantasma', de las huellas de esta, pero cabe preguntarse si eso ya se ha perdido con el cine digital. En cualquier caso, las cinco películas citadas se enfrentan al reto de representar el Horror y sin duda salen victoriosas del envite. La capacidad de abstracción de la animación permite construir imágenes que alcanzan allí donde la realidad no llega, procedentes de la imaginación, de los recuerdos o de un pasado que ya no se puede rescatar. El Horror queda así retratado en toda su complejidad, pues junto a lo que ocurrió puede dibujarse la esencia del instante: el miedo, el estupor, la tristeza... Ojalá el cine de animación también pudiera borrarlos de la realidad. ▲

***Funan* (Denis Do)**

UBICADOS EN DISTINTAS SECCIONES DEL FESTIVAL, EL SEFF PROGRAMA CINCO TÍTULOS EN LOS QUE LA ANIMACIÓN SIRVE COMO HERRAMIENTA PARA DAR FORMA A LO REAL, JUGAR CON ELLO, REVERTIRLO, RELACIONARLO CON LA FANTASÍA, CON LOS SUEÑOS O SIMPLEMENTE CON LO INENARRABLE. INTRODUCIMOS A CONTINUACIÓN CADA UNA DE ESTAS SUGERENTES PELÍCULAS.

Películas

FUNAN

Denis Do

Francia, Bélgica, Luxemburgo, 2018

Esta película podría formar un improvisado –y ejemplar– díptico junto con *La imagen perdida* (2013), la obra en la que Rithy Panh, ante la imposibilidad de encontrar imágenes del período de la dictadura de Pol Pot en Camboya, decidió reproducir los hechos, que afectaron muy directamente a su familia, a través de figuras de arcilla. En *Funan* la técnica para invocar a los espíritus de aquellos desaparecidos tras la revolución, de los que fueron ejecutados o recluidos en campos de trabajo, es la animación. El film comienza en abril de 1975 justo con la entrada en la capital, Phnom Penh, de la guerrilla de los Jemeres Rojos. En ese momento, más de un millón de personas son obligadas a abandonar su casa –se ha acabado la propiedad privada, pero, sobre, todo ha terminado la libertad– y son trasladadas al campo, para trabajar forzados en cooperativas. Entre esas personas se encuentran los miembros de la familia Sovanh, que asisten entre atónitos y aterrorizados a las exhibiciones de poder autoritario y de crueldad de los guerrilleros. En uno de estos momentos de violencia, el niño pequeño de la familia, de tres años de edad, es separado de sus padres cuando cruzan un río. A partir de ahí, la película narra el horror desde el punto de vista del pequeño y de sus padres, que asisten a los años de terror que vivieron los camboyanos. Por un lado está la lucha de los adultos para sobrevivir entre abusos y humillaciones, siempre pensando en su hijo. Y, a distancia, está el pequeño, a veces tan solo su recuerdo, que crece bajo el poder absoluto y el duro adoctrinamiento.

Tras formar parte del equipo de animación de *El techo del mundo* (2015), de Rémi Chayé, uno de los filmes del género más importantes e interesantes producidos en Europa en la última década, el francés Denis Do debuta en la dirección con *Funan,* que recibió al premio Crystal al mejor largometraje en el último Festival de Annecy. Con un trazo de apariencia simple y una puesta en escena premeditadamente esquemática pero de fuerte impacto, el cineasta consigue transmitir la sensación de pérdida: la de todo un país y la de la pareja protagonista, a la que prestan sus voces Bérénice Bejo y Louis Garrel, cuando les separan de su hijo. Denis Do dibuja las imágenes que se le negaron a Rithy Panh, que son los recuerdos arrebatados por la irracionalidad del hombre de la memoria de todo un pueblo. **FERNANDO BERNAL**

CHRIS THE SWISS

Anja Kofmel
Suiza, 2018

Tras haber participado en la Semana de la Crítica de Cannes, en el Festival Internacional de Locarno y en el Festival de Cine de Animación de Annecy, llega al Festival de Cine Europeo de Sevilla la ópera prima de Anja Kofmel, una interesante producción multifacética que es a la vez viaje iniciático, *thriller,* mecanismo catártico y reflexión de voluntad universalista sobre los horrores de la guerra. Todo, gracias al elegante y acertado uso que la directora y guionista hace de diferentes dispositivos narrativos y visuales: desde las clásicas estrategias del documental expositivo –el enunciado de autoridad a través de entrevistas con expertos, testimonios de primera mano y el uso de imágenes de archivo– pasando por la narración subjetiva en primera persona, hasta la reconstrucción mediante la animación para mostrar aquellos hechos y momentos de su historia sobre los cuales no dispone de fuentes directas.

Kofmel comparte con otras realizadoras contemporáneas como María Fernanda Restrepo (*Con mi corazón en Yambo*), Catarina Mourão (*A Toca do Lobo*), Lissette Orozco (*El pacto de Adriana*), Mila Turajlic (*The Other Side of Everything*) o Bojina Panayotova (*Je vois rouge*) dos premisas fundamentales: por un lado, la idea de la búsqueda y la necesidad de conocer su pasado como motor impulsor de la narración; por otro, la concepción de que la investigación personal se torna política; es decir, al bucear en los secretos de una historia familiar, sus películas desvelan y analizan hechos históricos contemporáneos esenciales para entender el siglo XX, sugiriendo, de esta manera, una aproximación distintiva a los conceptos de narración histórica y construcción de la memoria colectiva, a la par que se propone una reflexión metalingüística sobre la naturaleza misma del documental. Si bien la directora suiza confía en la capacidad del dispositivo fílmico tanto para resolver el misterio que plantea como para contar la Historia (con mayúsculas), el fuerte componente reflexivo de su planteamiento hace de este trabajo un artefacto muy estimulante en el que el espectador tiene que ir desgranando las diversas capas de significado que lo componen y los distintos caminos por los que se adentra, tanto formal como narrativamente. **JARA FERNÁNDEZ MENESES**

RUBEN BRANDT, COLLECTOR

Milorad Krstic
Hungría, 2018

"El arte es la clave para resolver los problemas de la mente." Esta es la máxima que impulsa al psicoanalista Ruben Brandt a convertirse en un criminal de talla internacional y liderar una banda (pacientes reclutados de su propia consulta) dedicada al robo de obras de arte como parte de una terapia performativa (de adopción de roles) llevada hasta sus últimas consecuencias. Esta misma operación (el arte como expiación emocional del inconsciente) es la que parece haber seguido Milorad Krstic al construir este *noir* animado que hibrida géneros, desde el cine negro al de aventuras, sin desviarse de los parámetros propios de las películas de gánsteres. Krstic propone un viaje por la historia de la pintura occidental a través de los cuadros que aparecen en pantalla: de Botticelli a Warhol pasando por Velázquez, Van Gogh o Hopper, y todo ello desde una óptica muy particular, un trazo cubista que emplea para representar los más que reconocibles personajes de sus icónicos lienzos. Sumergido en el mundo de las bellas artes, y recorriendo museos de la talla del Louvre, la Galería Uffizi, el MoMa o la Tate, la verdadera odisea de Brandt sucede tumbado en un diván, una expedición al inconsciente programado que entrelaza lo real y lo onírico, la ficción y la realidad. Así, una clásica persecución (entre policía y ladrón) es el pretexto para erigir este homenaje a los amantes del arte a través del repaso a la historia de la pintura hasta nuestros días. La sugerente atmósfera y las acentuadas sombras que envuelve la intriga del relato dejan espacio para la parodia autoconsciente que se acomoda en esta amalgama de referentes donde los cinéfilos también encuentran su particular obsequio.

Krstic crea un *collage* visual que utiliza distintas técnicas de dibujo (sobre todo el 2D y 3D), muy acorde al ritmo frenético de la historia, donde va insertando detalles que rezuman cinefilia: desde la silueta de Hitchcock dando vueltas en un vaso, a la acrobática Mimi (una moderna *Irma Vep*). No hay más barreras que las subconscientes en este *thriller* picassiano que aboga por las pasiones por encima de la ley y que eleva el arte al estatus de sanador espiritual. Porque cuando los sueños se convierten en pesadillas, sumergirse en ellas puede ser todo un acto performativo, ¿y acaso no es esa la labor del séptimo arte? **CRISTINA APARICIO**

SAMOUNI ROAD

Stefano Savona
Italia, Francia, 2018

En *Samouni Road*, la animación toma la pantalla casi por asalto. El film de Stefano Savona se acerca a uno de tantos episodios vergonzantes del conflicto palestino-israelí. En 2009, el asalto del ejército israelí al distrito de Zeitun, en la franja de Gaza, se saldó con centenares de muertos, entre los que se contaban numerosos civiles palestinos (hombres, mujeres, niños, ancianos...). Veintinueve de ellos pertenecían a la misma familia. En sus primeros compases todo parece desplegarse como un documental al uso, una crónica del suceso con testimonios de los supervivientes de la matanza, salpicados con pequeños apuntes animados que podrían parecer meros adornos. Se trata de un recorrido por las huellas del horror, por sus restos fosilizados y los intentos de salir adelante por parte de la familia Samouni.

Y entonces se obra el cambio: transcurrida ya buena parte del metraje, la narración entra de lleno en el episodio que, hasta entonces, era poco más que un pasado referido verbalmente. Y para ello, Savona se decanta por una dualidad fascinante: la imagen real queda reservada para las tomas aéreas de los drones y sus sensores térmicos que desdibujan y ponen distancia con la carnicería, mientras que la animación, blanco sobre negro, se ocupa de acercarse y ofrecer los primeros planos, la verdadera medida humana, frente a esa deshumanización de la mirada militar y/o estatal. Los ecos de Marjane Satrapi, Joe Sacco, incluso Art Spiegelman, resuenan en esta voluntad testimonial del dibujo. Ahí reside la paradoja formal que plantea la cinta: la imagen real se muestra incapaz de registrar un rostro, y solo se puede llegar al verdadero retrato histórico por medio de la recreación animada. Para cuando el film regresa al presente, donde la familia Samouni trata de reconstruir y desescombrar sus vidas, la huella del dibujo permanece ya de forma inevitable en la retina, modulando y tamizando la mirada del espectador y desterrando cualquier atisbo de asepsia. En *Samouni Road*, pues, la animación asalta la pantalla, pero se trata de una operación que trata de devolver un pedazo de dignidad, aunque sea por la vía de la memoria, ante otras afrentas que quedarán para siempre como puntos negros de la Historia. **JUANMA RUIZ**

THE TOWER

Mats Grorud
Noruega, Suecia, Francia, 2018

Presente en el festival de Annecy, *The Tower* tiene como protagonista a Wardi, una niña palestina que ha pasado toda su vida en un campo de refugiados. El film trata de poner en juego las implicaciones del conflicto árabe al tiempo que crea un relato en torno a las preocupaciones de la niña, que siente que parte de su familia ha perdido ya la esperanza de volver a casa. Tal y como demostraba Rithy Panh con *La imagen perdida* (2013), cuando hacía surgir imágenes de la nada sobre el genocidio camboyano, el cine tuvo siempre la capacidad de hacer visible lo invisible. Lo mismo ocurre con la historia de Wardi, capaz de hablar de un conflicto del que sus imágenes parecen siempre esquivas, confusas e inaccesibles. *The Tower* es capaz de adentrarse en ese conflicto para construir también sus propias imágenes, llenas de aliento poético e incapaces, sin embargo, de renunciar a la dureza de los acontecimientos.

El film se sirve de distintas técnicas de animación, la *stopmotion* y el dibujo tradicional, para poder cambiar de situación y dar grandes saltos temporales con facilidad. De ese modo, la historia de la niña no permanece aislada de su contexto histórico: las secuencias protagonizadas por dibujos contarán historias pasadas y la forma en la que la familia ha llegado hasta el presente. La televisión, sin embargo, ofrecerá imágenes reales de los noticiarios, mientras que en uno de los momentos más profundos y emotivos de la película, algunas fotografías personales serán también puestas sobre la mesa como parte integrada en el relato. Estas cuatro expresiones visuales no suponen decisiones caprichosas, sino que conforman un todo, de sorprendente carácter orgánico, que sabrá adaptarse en cada momento al espíritu dramático de la narración.

Y no es solo la forma lo único en lo que Matts Grorud ha puesto especial preocupación para contar la historia de Wardi: la capacidad expresiva de la figura que insufla vida a la niña contribuye a que todo en esta película pueda respirar el aliento de lo humano. Su sonrisa o la mirada afectada de sus familiares parece, en ocasiones, más cercano que el gesto de un intérprete. La virtud de *The Tower* es la de hacer de un hecho conflictivo una película para todos los públicos, sin renunciar nunca a una mirada comprometida sobre las cosas. **JONAY ARMAS**

mk2

CINE SUR

Sesiones VOSE

Ciclos Temáticos Conferencias Culturales

Revista mk2

Tarjeta 5/mk2 Con Descuentos Anuales

10 Cines 128 Pantallas

Otra idea de cine

Festivales

Preestrenos Sesiones Exclusivas

Alquiler Salas Eventos Empresa

@mk2palaciodehielo @mk2_es @cinesur

www.mk2palaciodehielo.es www.cinesur.com

15 FESTIVAL DE SEVILLA

FESTIVALDESEVILLA.EU
#15FestivalSevilla

9-17 noviembre 2018

cuélate en el cine europeo

PREMIOS DEL CINE EUROPEO

15 diciembre 2018

JOHN FROM, João Nicolau

un proyecto de

ICAS Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

con el apoyo de

Co-funded by the European Union

Creative Europe MEDIA

patrocinadores principales

RENAULT

deluxe

con la colaboración de

movistar