NOVIEMBRE 2019 ESPECIAL Nº22 (36)

www.caimanediciones.es

caimán cuadernosdecine

IVANA THE TERRIBLE
Ivana Mladenović

SUPLEMENTO DEL Nº 87 (138) DE *CAIMÁN CUADERNOS DE CINE*. PROHIBIDA SU VENTA

NUEVAS OLAS EUROPA

SEVILLA 8 / 16 NOVIEMBRE 2019

esto es cine europeo
FESTIVAL DE SEVILLA

Joanna Hogg

RENAULT
Passion for life
Nuevo
Renault CLIO
Diseñado para vivir
CLIO
COPYRIGHT: JAN STEINHILBER
Gama Nuevo Renault Clio: consumo mixto WLTP (l/100km) desde 3,6 a 5,2. Emisiones de CO2 WLTP (g/km) desde 109 hasta 142. Emisiones de CO2 NEDC (g/km) desde 94 hasta 118.
Renault recomienda elf
YouTube renault.es
VALDERRAMA MASTERS

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:
Nick James, Carles Matamoros, Nicolas Rapold

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

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 Cultura y Deporte.

Actividad subvencionada por el Ministerio de Cultura y Deporte.

Sumario

Nuevas Olas_

FICCIÓN

4. INSTRUCCIONES PARA SALTAR OLAS
Carlos Losilla

8. EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD
Carles Matamoros

NO-FICCIÓN

14. PLACAS TECTÓNICAS
Jaime Pena

17. PROGRAMACIÓN

Joanna Hogg_

18. HACIA UN CINE DE LA INTIMIDAD
Eulàlia Iglesias

22. RETRATO DE LA ARTISTA COMO MUJER JOVEN
Nick James

26. JOANNA HOGG. UNA CIERTA ALQUIMIA
Nicolas Rapold

28. PELÍCULAS
Andrea Morán Ferrés, Violeta Kovacsics, Carlos Losilla

Editorial

ELOGIO DEL CAOS

Carlos F. Heredero

El año pasado, al presentar el cuadernillo especial que hicimos en *Caimán CdC* para acompañar a la sección 'Nuevas Olas. Europa' (noviembre, 2018), que constituye desde hace ya muchas ediciones una de las columnas vertebrales del SEFF (Festival de Cine Europeo de Sevilla), andábamos a vueltas con la identidad del cine que se hace actualmente en el viejo continente y hablábamos de cómo un crisol de identidades lingüísticas, culturales, sociológicas, políticas y nacionales buscaban expresarse en una multiplicidad de propuestas estéticas y narrativas.

Este año, de regreso a las 'nuevas olas' del cine europeo, nuestro compañero Carlos Losilla se pregunta en su artículo si el cine del que estamos hablando es realmente 'nuevo'; en definitiva, si se gana o no a pulso el apelativo de la sección en la que está programado. Y su estimulante respuesta es tan dialéctica como esperanzadora, pues lo que detecta no es otra cosa que una pluralidad ingente de 'novedades', un fructífero caos, *"un batiburrillo de voces aparentemente inconexo"* en el que, termina diciéndonos, quizá sea mejor no atreverse a poner orden. El orden engendra a veces rutina y academicismo en el arte. Del caos puede surgir la revelación y la novedad. Las 'nuevas olas' de Sevilla nos invitan a sumergirnos en el caos con la promesa –creíble por su trayectoria– de que la zambullida merecerá la pena. ▲

Nuevas Olas_

UN AÑO MÁS, EL FESTIVAL DE SEVILLA INDAGA, A TRAVÉS DE SU EMBLEMÁTICA SECCIÓN 'NUEVAS OLAS', EN LA IDENTIDAD (CINEMATOGRÁFICA) DEL CONTINENTE: UNA IDENTIDAD PLURAL, DONDE LA DIVERSIDAD Y LA EXPLORACIÓN DE NUEVAS FORMAS DE CONTAR SON EL VERDADERO DENOMINADOR COMÚN DE UNA SELECCIÓN LLENA DE ESTIMULANTES PROPUESTAS.

***Ivana the Terrible* (Ivana Mladenović)**

Sobre algunos secretos del último cine europeo

INSTRUCCIONES PARA SALTAR OLAS

Carlos Losilla

Hasta este año no me había preguntado qué significa eso de 'Las Nuevas Olas', por qué los responsables del Festival de Sevilla han decidido llamar así a una de sus secciones más importantes y representativas. Sabemos que se trata de una denominación que suele aplicarse a ciertos movimientos cinematográficos de los años sesenta, también conocidos como 'nuevos cines'. Pero entonces ¿quiere eso decir que una parte del cine actual es tan innovador como aquel? ¿O simplemente que siempre ha habido y habrá 'nuevas olas' y que el cine nunca renunciará a seguir renovándose a sí mismo? Quizá nada de eso y

todo a la vez. Quizá se trate más bien de un guiño malicioso. Quiero decir: puede que el certamen sevillano nos esté invitando a realizar una comparación, ese ejercicio siempre tan sano cuando se trata de ver y hablar de cine. Pero entonces, ¿en qué términos y con qué objeto? Pues quizá entre lo que fueron aquellas nuevas olas y lo que son estas, en qué se parecen y en qué se diferencian. O mejor aún: quieren que veamos por nosotros mismos, de una forma muy clara, qué aspectos renovadores presenta este nuevo cine del siglo XXI, cuáles son y por qué se utilizan de esa manera.

Es casi una apuesta didáctica, de una sencillez turbadora. Y tiene que ver con algo que incluso va más allá del cine, con el modo en que vemos el mundo. Pues de la misma manera en que nuestras preocupaciones ya no son las mismas que hace unas décadas, tampoco puede serlo la manera en que los cineastas –o los escritores, o los pintores– las expresan. Por lo tanto, ya que aquí se habla de cine, me he propuesto a mí mismo el reto de ver cuáles son esas innovaciones tomando como punto de partida las películas que este año nos propone la sección en su apartado de ficción, por si todo ello puede ser útil a la hora de apreciar el cine de nuestro tiempo y dialogar con él de tú a tú, sin apriorismos ni prejuicios de ningún tipo.

***Maternal* (Maura Delpero)**

***Tlamess* (Ala Eddine Slim)**

EL GRAN RELATO EUROPEO

Algo que puede despistar es que, en contra de lo que se piensa hoy día que es un relato, el que propone Las Nuevas Olas se presenta de una manera mucho más franca y abierta. Ya que hablamos aquí de cine europeo, se oye mucho decir que Europa necesita un relato que la vertebre. ¿Y si lo que quiere, en realidad, es otra cosa? ¿Y si lo que está pidiendo a gritos es precisamente contornos más 'invertebrados', pluralidad desbordante, algo que actúe como contrapeso de la homogeneidad y el monolitismo oficiales, una estrategia –esta última, por ahora– de resultados tan pobres? Y cuando digo 'el relato de las Nuevas Olas', me refiero al que esbozan conjuntamente todas las películas que la forman. Yo diría que, en el Festival de Sevilla, hay dos relatos –por lo menos– en este sentido. El primero surge de la sección oficial y está relacionado con la cara más visible, y quizá también más accesible, de aquello que puede decir el cine respecto a Europa. El segundo se desprende de Las Nuevas Olas y se compone de corrientes más subterráneas, de deslizamientos más sutiles, de pequeños seísmos localizados en los márgenes o los discursos alternativos. Ello no quiere decir que en medio se produzca una ruptura. Pero sí que hay que prestar atención al conjunto para obtener el relato completo, por muy fragmentario que sea. Y que, en ese proceso, Las Nuevas Olas, como sección, nos dice adónde hay que mirar para darnos de bruces con esa condición diversa, para que nos sorprendan otro tipo de contenidos, para localizar otra clase de formas.

Eso me llama mucho la atención: de qué manera las formas nos llevan al contenido, de qué modo las quince películas de ficción que este año están en Las Nuevas Olas construyen un pequeño mosaico que habla de la manera en que Europa se ve a sí misma. Y digo 've' de una manera muy consciente, pues ver es la esencia del cine. Por ejemplo, puede que películas como *Terminal Sud,* de Rabah Ameur-Zaïmeche, y *Abou Leila,* de Amin Sidi-Boumedine, por un lado, y *County Lines,* de Henry Blake, y *Tijuana Bible,* de Jean-Charles Hue, por otro, formen una tupida red de relaciones que incluya conceptos como el *thriller* político, la fantasmagoría kafkiana o la odisea existencialista, pero cada una de ellas es distinta de las demás y a la vez se relaciona con ellas de maneras variadas y en ocasiones difusas. Todas presentan personajes protagonistas que buscan o huyen de

Terminal Sud **(Rabah Ameur-Zaïmeche)**

algo indefinido, que puede ser una persona física o un objetivo moral, pero que finalmente se revela inane comparado con el itinerario recorrido. No me importa tanto eso, sin embargo, como el hecho de que estas cuatro películas partan del género para aniquilarlo, o al revés, puesto que se trata de dar cuenta de fronteras borrosas, de límites seguramente inexistentes. Se mueven en la infinitud del desierto, o en el marasmo urbano, o en las líneas que separan países y ciudades, para dibujar un trayecto que conduce a una exploración geopolítica: la herencia del pasado colonial, las distintas formas espectrales que asume el capitalismo en nuestros días... En el cine de ahora, solo hace falta una forma mínima para dar cuenta de un gran corrimiento de tierras, para hablar de sistemas políticos y estados de la cuestión. Y ver estas películas consiste en eso, en dejarse llevar por sus insinuaciones más o menos esquemáticas –un horizonte inmutable, un movimiento de cámara que nos desplaza hacia delante, un corte de montaje que nos deja caer en el abismo– para entender de una forma física y sensorial el mundo que nos rodea.

Pues se trata de eso en el cine actual. En estas películas nunca oiremos grandes discursos, jamás se nos hablará con claridad de aquello que estamos viendo ni se nos presentará explícitamente su significado o su sentido. Ello viene a decirnos, más o menos, que el mundo es cada vez más opaco y que el cine está ahí no para explicarlo, sino para sugerirlo y desvelarlo poco a poco, para que sea el espectador quien extraiga sus certezas. Puede que *Terminal Sud* nos parezca progresivamente abstracta mientras que *Tijuana Bible* adquiera poco a poco la apariencia de una película más convencional sobre la droga y la frontera mexicana, pero ahí está la apuesta. Si queremos entender las imágenes de ahora, no hay que pretender imponerse sobre ellas ni unificar su diversidad de estilos, sino dejarse invadir poco a poco por su capacidad de arrastre, a veces hipnótica. *Tlamess*, de Ala Eddine Slim, incluye un *travelling* interminable que sigue a un hombre que camina por un bosque, en lo que podría ser un desplazamiento parecido al de muchos que aparecen en las cuatro películas citadas, pues de hecho estamos también en un conflicto bélico, rastreando su influencia en un reducido grupo de personas. *A Russian Youth*, de Alexander Zolotukhin, se sitúa en la Primera Guerra Mundial y narra la extraña peripecia de un muchacho en el frente a través de imágenes borrosas de vez en cuando interrumpidas por algún que otro plano que muestra la filmación de un ensayo orquestal de obras de Rachmaninoff. *Le Voyage du prince*, de Jean-François Laguionie y Xavier Picard, utiliza la animación para recrear mundos míticos, para contener todo el desbordamiento narrativo que las otras películas parecen evacuar en beneficio de ritmos más pausados, así como de una concepción más entrecortada e intermitente del relato. ¿Qué significa todo esto? ¿Se trata de alardes gratuitos, de exhibicionismos formalistas, de una manera innecesaria de complicarle la vida al espectador? Al contrario, todas estas películas, y el modo en que se expresan, quieren comunicarnos que representar el mundo actual no es fácil, que los jóvenes cineastas deben a menudo crear nuevos lenguajes para las nuevas realidades, y que eso debe conllevar necesariamente un esfuerzo por nuestra parte. Pero un esfuerzo que siempre resulta placentero e instructivo, pues nos impele a abrirnos más al exterior de la única manera posible: aceptando que la razón no siempre está de nuestra parte, que el mundo contemporáneo es un misterio al que el cine nos puede ayudar a acceder.

EN BUSCA DEL TONO ADECUADO

Todas las películas mencionadas hasta ahora comparten universos tumultuosos, grandes conflictos y un punto de vista macropolítico del mundo actual, por mucho que a veces se concentren en unos pocos personajes. Luego hay otros relatos fílmicos, igualmente representados en la programación de este año de Las Nuevas Olas, que se ciñen a territorios mínimos o más pequeños, que abordan la intimidad y los sentimientos, o la identidad individual y su voluntad de proyección exterior, para crear una micropolítica paralela. Dicho de otro modo, el gran relato de la Europa contemporánea, en su diversidad, se divide también en múltiples voces que adoptan tonos diferentes para

formar parte de él. Eso no significa sumisión al conjunto, ni mucho menos que las distintas películas busquen acomodarse en un espacio donde sentirse tranquilas y a gusto. Muy al contrario, esa diversidad es el origen de una incomodidad que no cesa, de un malestar que, lejos de refocilarse en sus miserias, quiere ser la fuente de una visión del mundo incisiva y crítica, fundada siempre en unas formas de puesta en escena que también intentan evadirse de cualquier zona de confort estética y moral. *X&Y*, de Anna Odell, sería el marco narrativo imaginado por la sección sevillana para incluir todos estos propósitos, un artefacto –a medio camino entre lo teatral y lo televisivo– en el que las imágenes que tenemos de nosotros mismos pasan a representarse y discutirse una y otra vez, como en un bucle en forma de espejismo. ¿Acaso no es esa una forma de ver los dispositivos que operan en el interior del cine contemporáneo cuando se dispone a indagar en los sentimientos del espectador?

Al contrario de lo que sucede en las narraciones convencionales sobre la mujer, igualmente, el cine más inquieto intenta salirse de las líneas habituales –integrarla en la familia tradicional, en grupos de amigas afines, en entornos de trabajo que de algún modo la representen– para imaginar un cuerpo en fuga que no deja de moverse, ya sea con el fin de conocerse a sí mismo o de investigar un universo exterior unas veces hostil, otras misterioso y sin embargo atractivo. Lo que importa aquí, de nuevo, es que sepamos identificar los trazos más físicos de esas películas, la manera en que un cierto feminismo se encarna en esa condición huidiza, también de las imágenes. La protagonista de *Love Me Tender*, de Klaudia Reynicke, es una agorafóbica que, pese a permanecer encerrada en su casa, no deja de correr, de caminar, de ir de un lado a otro, lo mismo que la de *Ivana the Terrible*, de Ivana Mladenović, en su atribulado retorno al hogar, la de *A Voluntary Year*, de Ulrich Köhler y Henner Winckler, durante su enfrentamiento con su padre *on the road* o la de *Take Me Somewhere Nice*, de Ena Sendijarević, en su presunto viaje al pasado de su familia. *Maternal*, de Maura Delpero, relaciona a una madre más bien desinhibida y marginal con una monja en apariencia ensimismada pero igualmente transgresora. En esta película, moverse y reaccionar a los estímulos del mundo no es solo una cuestión de relaciones con el exterior, sino también con el interior de una misma, como sucede en *Arima*, de Jaione Camborda, donde tres mujeres, que solo pueden desplazarse por un espacio reducido, proyectan en él toda clase de deseos, fantasías y también frustraciones.

Llegamos así al final, donde este laberinto de relatos, que han adoptado a su vez una gran variedad de tonos y han empezado a moverse nerviosamente gracias a esas nuevas voces deberían fijarse y someterse a un cierto control de sí mismos. Pero eso sería si se tratara de un relato tradicional, lo que no es el caso de estas Nuevas Olas. A menudo me pregunto, también, por qué 'olas' y no otra cosa, cuál es el motivo de que ciertas innovaciones artísticas se acostumbren a nombrar según esa metáfora acuática o marina. Las olas van y vienen, nunca dejan de moverse, avanzan de manera implacable para retirarse y luego volver a avanzar, en lo que constituye un movimiento obsesivo pero también de ritmo sosegado y tranquilo. Jamás se detienen para tomar una forma definida, son movimiento en estado puro. En *Bird Talk*, de Xawery Zulawski, las formas fílmicas europeas intentan definirse a sí mismas a través de un conglomerado que incluye estilos muy distintos, incluso opuestos, y tonos inesperados, voces desafiantes, a medio camino entre lo grotesco y lo político, hablando del totalitarismo rampante con una puesta en escena que nunca se decide por nada, que no quiere dejarse atrapar. Las formas con las que pretende darse a ver Europa tampoco dejan de moverse, pero ¿no sería hermoso que cada espectador y cada espectadora de la selección de este año se entregara a la misión de saltar esas olas, ese batiburrillo de voces aparentemente inconexo, esa pluralidad inagotable pero también confusa, para intentar conocer su secreto y dibujar una silueta que más o menos las defina? No se me ocurre, por ahora, nada mejor que hacer que intentar poner orden en ese caos sabiendo que se trata de una misión imposible. Y que quizá sea mejor así. ▲

***A Voluntary Year* (Ulrich Köhler y Henner Winckler)**

EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD

Carles Matamoros

***Take Me Somewhere Nice* (Ena Sendijarević)**

Es probable que la identidad europea no sea más que una construcción utópica, un concepto vago para el ciudadano de a pie al que han contribuido con mayor o menor entusiasmo los países que ya conforman la UE (o aspiran a ello) para garantizarse la seguridad de sus fronteras en un entorno económicamente provechoso. La crisis de esta identidad difusa es, sin embargo, evidente y son muchos los estados europeos que ven resurgir la xenofobia ante el drama de los refugiados y ante creencias que no se ajustan a los presuntos valores sacrosantos del continente. Esa actitud reaccionaria frente el otro que fomentan partidos políticos extremistas, así como la impresión de que no todos los estados de la zona euro han alcanzado la prosperidad a la que aspiraban cuando se implicaron en este proyecto colectivo, se perciben en el desencanto y la rabia que transmiten varias de las ficciones que pueblan la sección Nuevas Olas del SEFF. Una circunstancia muy significativa si pensamos que la mayoría de estas películas están dirigidas por cineastas jóvenes, por aquellos (y aquellas) que están forjando su carrera cinematográfica bajo la sombra de la crisis económica en una Europa precaria y desorientada.

IDENTIDADES FEMENINAS

'No future'. Ese podría ser el *leitmotiv* de los personajes de *Take Me Somewhere Nice*, el debut de Ena Sendijarević, una directora nacida en Bosnia y afincada en los Países Bajos que, precisamente, plasma los contrastes entre el este y el oeste de Europa a través de su protagonista: una adoles-

cente que vuela desde Ámsterdam hasta Sarajevo para visitar a su padre hospitalizado, y que intenta forjar su identidad en un *road trip* veraniego junto a dos chicos bosnios. Este relato de iniciación, que evoca al Jim Jarmusch minimalista de *Extraños en el paraíso*, es mostrado por Sendijarević con colores pastel y encuadres elegantes que sitúan a sus fotogénicas criaturas en entornos desolados y extravagantes de un país que no parece haberse recuperado del todo de la guerra de los Balcanes. La violencia y la sexualidad, así como el deseo de empoderamiento y el humor negro, irrumpen en un film plagado de tiempos muertos que busca respuestas sin encontrarlas, que ironiza sobre las diferencias inciertas entre patriotismo y nacionalismo y que muestra con clarividencia el abismo entre el turista y el emigrante, entre aquel que no vive más que una experiencia temporal en un lugar ajeno y aquel otro que debe construirse una vida por su cuenta, prácticamente de cero.

El choque entre dos países europeos a través de la mirada de una mujer con identidad fluctuante se produce también en *Ivana the Terrible*, que adopta, sin embargo, un tono más jocoso y desenfadado, al borde del histerismo y la astracanada. La directora –y actriz protagonista– Ivana Mladenović sitúa la acción en Kladovo, un municipio de Serbia solo separado geográficamente de Rumanía por el Danubio. La distancia cultural, sin embargo, parece insalvable entre ambos estados y el personaje de Ivana (una celebridad que vive en Bucarest, pero que ha vuelto unos días a su pueblo natal) intenta gestionar su estrés existencial mientras padece el provincianismo de Kladovo. Su personalidad esquiva, soberbia e inestable es cuestionada en pantalla por actores no profesionales, familiares y amigos en la vida real de la cineasta, lo que da lugar a estimulantes escenas improvisadas en esta suerte de retrato autoficcional no exento ni de ternura ni de autocrítica que tiene puntos en común con el cine de Valeria Bruni Tedeschi.

Los límites entre realidad y ficción son todavía más difusos en *X&Y*, la segunda película de la artista sueca Anna Odell, que vuelve a ser también la protagonista como lo fue en su debut, *La reunión* (2013). Su nuevo trabajo es un osado experimento performativo y psicológico con el que Odell, que se reúne en un espacio cerrado con un grupo de actores célebres de Suecia y Dinamarca liderados por Mikael Persbrandt, se interroga sobre la identidad humana y sobre la (in)definición de los géneros masculino y femenino. Filmada en un decorado que evoca tanto a *Dogville* (Lars Von Trier) como a un *reality show* a lo *Gran Hermano*, la película plantea un dispositivo formal y narrativo muy singular: Odell y Persbrandt se interpretan a sí mismos y el resto de actores y actrices se convierten en sus respectivos *alter egos* explorando características distintas de sus personalidades. Toda la acción es registrada, en apariencia, por las cámaras que se encuentran ubicadas en el decorado y los espectadores nunca sabemos si las imágenes de *X&Y* son fruto de un guion, de un ensayo, de una improvisación o de un intercambio real entre los intérpretes. La ambigüedad predomina así en el film, cuya puesta en escena es un estimulante proceso creativo que facilita instantes de intimidad sexual y estallidos de tensión entre actores, que obliga a salir de su zona de confort mediática a Persbrandt y Odell, y que plasma el poder casi dictatorial que un(a) cineasta puede tener sobre las acciones de los sujetos filmados.

***X&Y* (Anna Odell)**

Si uno de los deseos cumplidos de la directora de *X&Y* era poner en crisis el rol de 'macho alfa' forjado en Suecia por el actor Mikael Persbrandt (al que incluso veremos tumbado en un diván ante un psicólogo), los realizadores alemanes Ulrich Köhler y Henner Winckler hacen hincapié en *A Voluntary Year* en otro modelo de masculinidad tóxica: el de Urs, un padre sobreprotector que busca controlar y guiar la vida de su hija Jette, una adolescente desenfadada que duda entre quedarse en su país o marcharse de voluntariado a Costa Rica. El núcleo del film transcurre en una noche –en la que la joven renuncia a coger un vuelo transoceánico y huye del control parental con su novio– y siempre es la acción la que define el sentir de unos personajes en constante movimiento, cuyos desplazamientos en coche o a pie son más asfixiantes que liberadores. Los directores no necesitan grandes golpes de efecto ni un excesivo desarrollo dramático o psicológico para construir un film ágil y lúcido, que deja entrever que en la construcción de la identidad de una joven de hoy no hay lugar para consejos masculinos condescendientes.

En un SEFF en el que la mirada de directoras europeas prometedoras permite romper con ciertos arquetipos femeninos todavía imperantes en el cine (a las citadas Ena Sendijarević, Ivana Mladenović y Anna Odell cabría sumar los nombres de Maura Delpero y Klaudia Reynicke, responsables de *Maternal* y *Love Me Tender*, también presentes en la sección), conviene celebrar la irrupción de una película española valiosa en este sentido: *Arima*, debut en el largometraje de Jaione Camborda. La cineasta vasca, que ya había sido directora de arte de *Las altas presiones* (Ángel Santos) y que tiene en su haber un cortometraje de vanguardia como *Rapa das bestas* (2017), nos ofrece ahora un *thriller* perturbador y sosegado ubicado en un pueblo gallego. La trama arranca con la llegada de un forastero que despierta suspicacias, deseos y viejos fantasmas en la vida de tres mujeres de personalidades diversas y vidas entrelazadas, cuyas reacciones marcan el devenir de este film enigmático. Ficción noctámbula y elíptica, *Arima* saca tanto provecho al sonido ambiental como a las texturas de la imagen para construir un universo viciado en un entorno muy bien delimitado: un bar, una casa, un bosque, una clase de arte, un edificio abandonado. El fuera de campo, los relatos orales y los secretos murmurados por los personajes dan forma a una obra que construye escenas de tensión soterrada y que sabe abrirse a lo fantástico (el amigo imaginario) y a lo onírico (las pesadillas con animales). La intriga y el tono oscuro de la película evocan a Claire Denis, Philippe Grandrieux o David Lynch, pero Camborda da muestras de gran personalidad con su pregnante puesta en escena. *Arima*, de hecho, supone una verdadera revelación fílmica en un año ya glorioso para el cine gallego gracias a *Lo que arde* (Oliver Laxe) y *Longa noite* (Eloy Enciso).

***A Voluntary Year* (Ulrich Köhler y Henner Winckler)**

EL CINE EUROPEO FUERA DE EUROPA

Si al empezar estas líneas aludíamos a la imposibilidad de definir una identidad europea, conviene señalar que la empresa es si cabe más compleja si nos fijamos en el cine. No en vano, algunas de las producciones europeas más interesantes del SEFF nos trasladan fuera de nuestras fronteras y nos acercan a imaginarios aparentemente alejados de la tradición continental. ¿Existe entonces una identidad del cine europeo? La respuesta nos obliga a mirar a Francia, cuya industria marca tendencias desde hace años en el cine de autor al facilitar coproducciones con países asiáticos, africanos o americanos. En la sección Nuevas Olas, de hecho, tenemos tres ejemplos paradigmáticos de filmes franceses de hoy: *Tlamess* (dirigido por Ala Eddine Slim y coproducido con Túnez y Catar), *Abou Leila* (dirigido por Amin Sidi-Boumédiène y coproducido con Argelia y Catar) y *Tijuana Bible* (dirigido por Jean-Charles Hue y coproducido con México). Tres películas que, junto a la también francesa *Terminal Sud* (dirigida por el franco-argelino Rabah Ameur-Zaïmeche), nos acercan a las consecuencias traumáticas de la guerra.

En *Tlamess*, Ala Eddine Slim parece beber tanto de *Essential Killing* (Jerzy Skolimowski) como de *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul) para construir una película muy osada, que relata la desesperada huida de la civilización de un soldado disidente en Túnez. Sin miedo a caer en

Sabadell
Fundación

Cultura y talento

www.fundacionbancosabadell.com

***Abou Leila* (Amin Sidi-Boumédiène)**

el ridículo y con varios saltos al vacío (atención a las apariciones de una serpiente gigante y de un monolito similar al de *2001: una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick), *Tlamess* se divide en dos mitades muy diferenciadas y logra sabotear las expectativas del espectador ante una 'película de festival'. Impulsada por una banda sonora incisiva del grupo de post-*rock* Oiseau tempête, la película es una experiencia eminentemente física (el magullado cuerpo de Abdullah Miniawy define la evolución del relato tanto como sus constantes acciones para sobrevivir) en la que los diálogos pronto dejan de ser relevantes para dar paso progresivamente a lo místico: el retiro del protagonista en plena naturaleza apacigua así el ritmo acelerado del film y no solo advierte del sinsentido de todo conflicto bélico sino también de la absurdidad del modo de vida burgués.

Los elementos mitológicos y el coqueteo con el fantástico de *Tlamess* también pueden percibirse en algunas escenas de *Abou Leila*, donde dos amigos huyen de la guerra de Argelia (y de sí mismos) en un viaje en coche por el desierto persiguiendo a un enemigo difuso, fantasmal. Amin Sidi-Boumédiène, que plantea un relato metafórico y abstracto en el que abundan sueños, alucinaciones y *flashbacks*, explora con gran elegancia formal los estados mentales de sus personajes, los efectos psicológicos de la violencia y el poder evocador e ilusorio del paisaje. En una vertiente más realista y con mayor sequedad expositiva, *Terminal Sud* denuncia que, años después de esa guerra argelina, sus ciudadanos siguen conviviendo día a día con actos violentos (ya sean causados por el gobierno o por grupos paramilitares). De ahí que el médico protagonista practique su trabajo sufriendo constantemente por su integridad física en una localidad devastada por infinidad de crímenes impunes: secuestros, asesinatos, atracos... Ante tal panorama, Rabah Ameur-Zaïmeche filma la violencia a una distancia respetuosa, sin renunciar a ciertas escenas frontales muy reveladoras.

En el caso de *Tijuana Bible*, Jean-Charles Hue se inmiscuye en la ciudad mejicana que da título a su película con la misma precisión con la que capturó una comunidad gitana francesa en *Clan salvaje* (2014). Nick (Paul Anderson), un perjudicado exmarine estadounidense que combatió en la guerra de Irak, es el guía del espectador por una Tijuana devorada por el consumo de drogas donde los narcotraficantes campan a sus anchas. Lejos del miserabilismo, Hue acierta al no emitir juicios morales en un relato iluminado por la presencia de Ana (Adriana Paz), una voluntariosa mujer mejicana que llega a la ciudad para dar con su hermano desaparecido. Ambos personajes compartirán su angustiosa búsqueda por un entorno decadente en el que, sin embargo, habrá lugar para descansos apacibles: un baño en el mar, una flor comprada a un vendedor ambulante, una cerveza ante una fogata... La película, que se deja llevar por el vagabundeo, por las conversaciones reposadas y por un uso de la luz natural deslumbrante, construye un vínculo entre sendos individuos que acaba por concretarse en un tramo final redentor. Pasear por la Tijuana que nos muestra el cineasta francés es hacerlo por una suerte de limbo en el que quedan atrapados sus personajes, por una ciudad fronteriza y mestiza, por un lugar tan peligroso como fascinante. La existencia de una película así (y de varios de los mejores títulos exhibidos en el SEFF) debería ser celebrada como una invitación a mirar al otro, como una posibilidad de ampliar nuestra perspectiva. Reivindiquemos, pues, esa diversidad de la que hace gala el cine europeo, cuya escurridiza identidad nunca debería ser homogénea. ▲

DIRIGIDO POR ALEJANDRO SALGADO FOTOGRAFÍA SERGIO CARO SONIDO DIRECTO ALONSO VELASCO DISEÑO Y MEZCLAS RAFA MARTÍNEZ
DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN IRENE HENS FOTO FIJA JOSÉ COLÓN MONTAJE DAVID G. LÓPEZ DE LA OSA Y ALEJANDRO SALGADO IMAGEN ÓSCAR ORTIZ MARZO

البرزخ

BARZAJ

FESTIVAL DE SEVILLA
las nuevas olas
no ficción

UNA PRODUCCIÓN DE
LA MALETA FILMS

CON EL APOYO DE
CanalSur
RADIO Y TELEVISIÓN

idfa
Competition for First Appearance

PLACAS TECTÓNICAS

Jaime Pena

Si las fricciones de las placas tectónicas provocan terremotos, podríamos definir a los documentalistas como buscadores no de terremotos, pero sí de esas fricciones que alteran la convivencia social, ya sea en el presente o en el pasado, por más que los cineastas de no ficción, consciente o inconscientemente, siempre hablen de su contemporaneidad y, en cierto modo, de sí mismos; de ahí que muchos elijan el diario íntimo como la forma más natural de expresarse.

En realidad, es difícil encontrar una película tan pertinente como *Sans frapper (That Which Does Not Kill)* para hablar del hoy en día, de los debates que tienen como epicentro movimientos como el *#MeToo* y que están sacando a la luz realidades demasiadas veces ocultadas. Esa es la gran virtud de la película de Alexe Poukine, que parte del testimonio de una mujer de diecinueve años, Ada Leiris, en el que relata cómo fue violada por el novio de una amiga. Poukine pone en escena el testimonio 'interpretado' por otras doce mujeres de diferentes edades, y también por dos hombres, que poco a poco se van alejando del relato de Ada para confrontarlo con sus propias opiniones y experiencias, constatando que ellas también pasaron por situaciones similares y que ellos también violaron. Pocas veces una película que parte de un dispositivo en principio tan rígido es capaz de liberarse muy pronto de él para alcanzar tanta naturalidad como universalidad.

En *On va tout péter (Blow It to Bits)*, Lech Kowalski responde a un modelo clásico de documental de combate, la lucha sindical contra el cierre de una fábrica de componentes para la industria automovilística subsidiaria de PSA. El punto de partida podría recordar al de *La fábrica de nada* o el de *En guerre*, pero aquí Kowalski es más un testigo (parcial, por supuesto) que un instigador (de la ficción) como Pedro Pinho o Stéphane Brizé: su cámara está siempre al servicio de unos trabajadores que se enfrentan a un incierto futuro

Space Dogs **(Elsa Kremser y Levin Peter)**

***Sans frapper (That Which Does Not Kill)* (Alexe Poukine)**

y cuya lucha tanto recuerda a la de Alcoa, con sus fábricas gallegas y asturiana sometidas a múltiples vaivenes y compraventas. Esta vertiente social está también muy presente en otra película, ciertamente más conceptual y no tan inmediata, *Barzaj,* de Alejandro Salgado, que filma a un grupo de niños africanos en las costas de Melilla, refugiados en las rocas y mirando hacia el norte, a esa Málaga que se oculta tras el horizonte. Hablan de sus anhelos, de sus miedos y esperanzas, conversaciones que Salgado recoge desde una pudorosa distancia, sin interferir en esta suerte de limbo, como el propio título en árabe nos apunta, entre la vida y la muerte.

Los protagonistas de *Un film dramatique* están del otro lado del Mediterráneo, en Saint-Denis, en las afueras parisinas, y son los alumnos de un taller de cine que Éric Baudelaire impartió durante cuatro años (es llamativo que Jean-Gabriel Périot aborde en su última película, *Nos défaites*, un tema similar). Los niños discuten sobre qué filmar y las respuestas parecen cubrir todo el abanico del documental. Filman su realidad más inmediata, una realidad que está contaminada por las noticias de actualidad, por el yihadismo que sacude su ciudad. Sus comentarios sobre Trump o Marine Le Pen son impagables, pero uno de esos alumnos tiene otras aspiraciones, no quiere retratar el presente, como haría un fotógrafo, y quiere aventurarse a otros mundos imaginarios. Ese mismo niño, David, al que vemos crecer y que dará con la definición más precisa de la película, una película *"dramática"* porque algo se muere en ella (aunque sea un simple sonido), se nos descubre como uno de los teóricos del cine más perspicaces de los últimos años y ojalá que del futuro, el apóstol del sonido desincronizado.

Cabe imaginarse a alguno de estos niños por las calles de Palermo, haciendo de asistentes de Franco Maresco en *La Mafia non è più quella di una volta*, un falso documental o, simplemente, una sátira documental sobre la memoria que la Mafia ha dejado en la capital siciliana, en realidad sobre su pervivencia, aunque esta ya no sea lo que un día fue. Pero Maresco se hace acompañar de dos personajes que funcionan como conductores de su farsa, su *alter ego* Ciccio Mira y la fotógrafa Letizia Battaglia (objeto este año de otro documental, *Shooting the Mafia*, de Kim Longinotto). En su recorrido, coincidiendo con el 25 aniversario de sus asesinatos (de tanta importancia en *El traidor,* de Marco Bellocchio), Maresco pregunta por las calles de Palermo por el nombre de los jueces antimafia, Giovanni Falcone y Paolo Borsellino, pero nadie parece acordarse de ellos; o, más bien, los jóvenes a los que interroga tienen otras preocupaciones. Nada más alejado de este planteamiento provocador que otra película sobre un problema similar, *Camorra*, esta ambientada en las calles de Nápoles y en la que Francesco Patierno se sirve solo de material de archivo de muy diversas fuentes para reconstruir la historia de la Camorra desde los años sesenta a los noventa, desde el contrabando local de tabaco al narcotráfico a gran

***Zumiriki* (Oskar Alegría)**

escala. El archivo procede de noticiarios y reportajes de la Rai, pero también de cámaras de vigilancia, como ese impactante asesinato de un hombre en la puerta de su tienda: el crimen en su más pura cotidianidad. El argumento de *Camorra* podría muy bien ser el de una película de ficción pero Patierno se atiene a los hechos y a unas imágenes que no dejan lugar a dudas sobre su verosimilitud.

El archivo es también el elemento primordial del que se sirve Sergei Loznitsa en *State Funeral*, una de sus vertientes documentalistas, la otra sería la observacional. Sin duda, su nueva película, que reconstruye los días posteriores a la muerte de Josef Stalin, es uno de sus grandes logros. Reutilizando las imágenes de la época, de una calidad insuperable gracias a su restauración, combinando en la misma secuencia el color con el blanco y negro, toda una época –marzo de 1953– cobra vida ante nuestros ojos. Son imágenes de propaganda, por supuesto, las del duelo que embargó a toda una nación y las de la gigantesca puesta en escena que representó el entierro en la Plaza Roja, acompañadas unas por las alocuciones radiofónicas que glosan la figura del líder o que detallan las circunstancias de su muerte desde el mismo momento en que sufre un derrame cerebral, y otras por los discursos de aquellos que están llamados a sucederle en el poder. También por un sonido ambiente que deriva de una sonorización extraña, que, como en otras películas de archivo de Loznitsa, en su indisimulada falsedad busca el distanciamiento y el cuestionamiento del espectador (una recomendación para los espectadores sevillanos: en el foco dedicado a Lene Berg se encuentra el mejor contrapunto de la película de Loznitsa, *Stalin by Picasso*, o qué disparatada polémica sucedía en París mientras en Moscú enterraban a su líder).

***State Funeral* (Sergei Loznitsa)**

En otro viaje a la época soviética y al Moscú contemporáneo, *Space Dogs*, Elsa Kremser y Levin Peter parten de la historia de la perrita Laika y su trágico destino espacial para hablar de los perros callejeros, los de los años cincuenta (en imágenes de archivo) que el régimen soviético seleccionaba en las calles moscovitas para utilizarlos como cobayas en sus pruebas espaciales, y los de hoy en

día, al menos dos de ellos que protagonizan para la cámara de Kremser y Peter una entrañable fábula; al menos hasta que uno de ellos caza un gato, lo mata y después no sabe muy bien qué hacer con él, como si hubiese perdido su instinto depredador. No menos crueles son las imágenes del pasado, con esos perros entubados a los que se les han conectado múltiples sensores para evaluar las consecuencias de sus viajes orbitando la Tierra. De esa combinación de opuestos (el archivo y lo 'observacional', como si se tratase de dos películas de Loznitsa en una) nace una de las propuestas de no ficción más sugerentes del año.

Pero, ya decía, muchos cineastas optan directamente por el diario íntimo como forma de dialogar con (y reflexionar sobre) el mundo. Oskar Alegría juega a ser un náufrago o un nuevo Thoreau y construye una cabaña frente a una isla fluvial hoy desaparecida por culpa de una presa; de esa isla deriva el título de la película, *Zumiriki*. Era, literalmente, la isla de su infancia, y su diálogo se establece con todo aquello que se ha perdido o está en trance de desaparecer: la infancia, la propia isla, la lengua, los últimos pastores de los Pirineos... También con aquellos animales que le acompañan y que Alegría filma con sus cámaras ocultas. *Être vivant et le savoir* también tiene como epicentro una pérdida, la de una amiga del propio realizador, Alain Cavalier, quien se proponía adaptar el libro autobiográfico de Emmanuèle Bernheim cuando el cáncer se cruzó en su camino. Su película es entonces la crónica de un proyecto inacabado y un sentido y bellísimo homenaje a la amistad, una suerte de conjunción de dos películas anteriores, *Le Filmeur* e *Irène*. El cine es el arte de (filmar) la desaparición y Cavalier no filma el vacío, que sería lo fácil, sino lo que sobrevive, los objetos sobre los que se cincela el recuerdo. ▲

***On va tout péter (Blow It to Bits)* (Lech Kowalski)**

Programación

Nuevas olas_ FICCIÓN

A Russian Youth (Alexander Zolotukhin)
Take Me Somewhere Nice (Ena Sendijarević)
Tlamess (Ala Eddine Slim)
The Prince's Voyage (Jean-François Laguionie y Xavier Picard)
Arima (Jaione Camborda)
Terminal Sud (Rabah Ameur-Zaïmeche)
Ivana the Terrible (Ivana Mladenović)
Bird Talk (Xawery Zulawski)
Love Me Tender (Klaudia Reynicke)
A Voluntary Year (Ulrich Köhler y Henner Winckler)
Maternal (Maura Delpero)
Abou Leila (Amin Sidi-Boumédine)
X&Y (Anna Odell)
County Lines (Henry Blake)

Nuevas Olas_ NO-FICCIÓN

Camorra (Francesco Patierno)
Sans frapper (That Which Does not Kill) (Alexe Poukine)
On va tout péter (Blow It to Bits) (Lech Kowalski)
Être vivant et le savoir (Alain Cavalier)
Zumiriki (Oskar Alegría)
Barzaj (Alejandro Salgado)
Un film dramatique (Éric Baudelaire)
Space Dogs (Elsa Kremser y Levin Peter)
State Funeral (Sergei Loznitsa)
La Mafia è piu quella di una volta (Franco Maresco)

FUERA DE CONCURSO
I diari di Angela - Noi due cineasti. Capitolo secondo (Yervant Gianikian)

Joanna Hogg_

LA OBRA DE LA CINEASTA BRITÁNICA JOANNA HOGG OCUPA ESTE AÑO UNO DE LOS FOCOS MÁS IMPORTANTES DEL FESTIVAL DE CINE EUROPEO DE SEVILLA. SE PONE EN VALOR ASÍ UNA FILMOGRAFÍA TODAVÍA CORTA, PERO YA CIERTAMENTE APASIONANTE, EN LA QUE UNA SENSIBLE Y PERSONALÍSIMA MIRADA FÍLMICA ENLAZA CON LAS MEJORES TRADICIONES DE LA MODERNIDAD CINEMATOGRÁFICA.

HACIA UN CINE DE LA INTIMIDAD

Eulàlia Iglesias

A qué edad una mujer se siente suficientemente segura para expresarse con una voz artística propia? Joanna Hogg (Londres, 1960) se licenció en la Escuela Nacional de Cine y Televisión británica en 1986 con el corto *Caprice*, protagonizado por una entonces todavía desconocida Tilda Swinton. Su primer largometraje, *Unrelated,* data de 2007. A lo largo de estos más de veinte años que transcurren entre su graduación y su debut en el cine, Hogg no permaneció inactiva ni se dedicó a otras labores. Su carrera se desarrolló durante un largo tiempo en el mundo del videoclip y de la televisión. Primero trabajó en Limelight, la productora de donde surgieron piezas ya clásicas como el *Take on Me,* de A-Ha, y por tanto una de las principales impulsoras del formato videoclip tal y como se institucionalizó comercialmente en los años ochenta. Allí firmó piezas para artistas como Johnny Thunders o Alison Moyet. Y antes de que la ficción televisiva adquiriera su actual estatus artístico, también se encargó de dirigir todo tipo de episodios de series tan populares en su país como *EastEnders* o el serial médico *Casualty*. Como ella ha declarado más de una vez, cuando por fin se decidió a rodar su primer largometraje tuvo claro que lo haría desde una libertad estética en las antípodas de las rutinas y las imposiciones de la realización audiovisual televisiva.

En *The Souvenir*, su cuarto largometraje y la película que por fin le ha proporcionado la repercusión internacional que su obra se merece, Joanna Hogg da en parte respuesta a ese interrogante inicial. Aunque sus tres primeros filmes ya recogían ciertas inquietudes personales, en *The Souvenir* lleva a cabo por primera vez un drama de tintes autobiográficos que rememora una historia de amor trágica de su juventud, de la época en que estudiaba en la escuela de cine. En la primera conversación a solas que mantiene la protagonista Julie (Honor Swinton Byrne) con quien se convertirá en su amante, Anthony (Tom Burke), discuten sobre estética del cine. Él opina que las películas no deben mostrar la vida tal y como es sino transmitirnos cómo la experimentan los personajes a través de, en expresión de William Burroughs, su

***Archipelago* (2010)**

"máquina blanda"; mientras que Julie defiende el interés por unos personajes e historias *"auténticos"*. *The Souvenir* arranca con unas fotografías en blanco y negro, tomadas por la propia Hogg en aquellos años, sobre las que la protagonista explica su primer proyecto fílmico, *The Mother*, en torno a un muchacho dependiente de su madre en la decadente y obrera Sunderland. Las imágenes y el enfoque de Julie entroncan con una tradición de realismo social con la que lleva identificándose el cine británico desde hace décadas, pero que tiene poco que ver con la experiencia de una mujer joven que ha crecido en una familia acomodada. Como remata Anthony mientras beben champán, el cine de Powell y Pressburger es verdadero sin necesidad de ser real. Pero, en parte debido a cierta (mala) conciencia de clase, Julie quiere hacer una película que transmita el mismo tipo de emoción y compromiso que *Shipbuilding*, de Elvis Costello, tal y como la canta Robert Wyatt. El relato de la relación tóxica que Julie mantiene con ese hombre, a la vez fascinante y destructor, que le oculta su drogodependencia se desarrolla en paralelo al proceso de aprendizaje de la protagonista en la Escuela de Cine, donde empieza a rodar su primer corto marcada por las incertidumbres estéticas y las inseguridades personales, antes de sentirse preparada para abrir las puertas al mundo exterior.

Cuando, con más de 45 años, Joanna Hogg por fín se vio con la suficiente confianza como para rodar un primer largometraje desde una perspectiva personal, la tradición cinematográfica con la que entronca no será la del realismo típicamente británico; pero tampoco la de la exuberancia del cine de Powell & Pressburger o de los musicales en technicolor que inspiraron su corto *Caprice*. En *Unrelated* y en el resto de su filmografía, la directora enlaza con una expresión de la modernidad cinematográfica más propia de Francia o Italia que de Gran Bretaña; más próxima a Éric Rohmer, Michelangelo Antonioni o Yasujirô Ozu que al *Free Cinema* o a Ken Loach (aunque sus agudos retratos de la intimidad familiar y el trabajo abierto a la improvisación con los intérpretes sí que la conectan en parte con la obra de Mike Leigh). Sus dos primeros filmes, sobre todo, parten de una conciencia de la propia clase que pasa por escrutar desde cierto distanciamiento las dinámicas internas de dos grupos familiares. Hogg no cae en esa estética aséptica y quirúrgica de quien observa a sus personajes desde cierta superioridad moral o desde un afán de eludir la autocrítica. Por el contrario, su cine desvela los desajustes de un entorno social que conoce bien sin caer en la sentencia fácil. La directora también rehúye la construcción dramática tradicional para elaborar una puesta en escena en la que los planos respiran sin sentir la obligación de ponerse al servicio de una trama. De *Unrelated* a *The Souvenir*, el montaje de las películas de Joanna Hogg, firmado siempre por Helle Le Fevre, refuerza esta concepción sutil, misteriosa y, al mismo tiempo, expresiva de la narrativa cinematográfica.

Unrelated, a priori, podría situarse en esa larga tradición de un cine británico en el que los protagonistas sienten florecer unos deseos o sentimientos reprimidos en el contexto propicio de una Italia sensual y abierta. Pero Joanna Hogg ya pone de

***Exhibition* (2013)**

manifiesto en su ópera prima cómo se desmarca en parte de estas convenciones para filmar el proceso de reencuentro con ella misma de una mujer que, en propia definición del personaje, se siente *"en la periferia de las cosas"*. El arranque muestra a la protagonista, Anna (Kathryn Worth, que no por casualidad guarda un parecido innegable con la Marie Rivière de la rohmeriana *El rayo verde*), llegar sola y al anochecer a casa de sus amigos, un amplio grupo familiar que la ha invitado a pasar las vacaciones con ellos. Anna no tarda en sentirse más atraída por la energía desbordante y la despreocupación de los jóvenes que por las rutinas de los adultos de su misma edad.

Hogg presenta a una protagonista todavía insólita por entonces en el cine contemporáneo, una mujer de cuarenta y pico años sin hijos que sufre el desencaje de su situación: no conecta con las inercias de los otros adultos, se supone que ya no tiene edad para las fiestas de los jóvenes. Anna ha dejado temporalmente a su pareja Alex en Londres. Aquí se siente atraída por el joven Oakley (un debutante Tom Hiddleston), con quien parece compartir cierta química sexual. *Unrelated* muestra cómo esta mujer intenta vivir ese proceso de reconexión con su sensualidad en un momento de crisis y en un entorno que a priori la invita a ello. Pero su condición de desplazada frustra en parte este deseo.

Aunque *Unrelated* se sitúa en un hermoso caserón cerca de Siena y los personajes hablan de la fiesta del Palio, Hogg evita otro de los tropos de estos filmes, la interacción concreta con algún elemento de la cultura local que ejerce de catalizador de las emociones de la protagonista. En cambio, coreografía un preciso ejercicio de observación de las distancias entre la protagonista y ese grupo familiar en cuyas dinámicas internas nunca acaba de encajar. La tensión que ocupa Anna dentro del cuadro funciona tanto como fuerza centrípeta como centrífuga con el resto de personajes. Cuando más desplazada queda es justo en los rituales de llegada y de despedida de la residencia, aquellos que marcan la continuidad de pertenencia a un núcleo relacional.

IRONÍA Y REFLEXIÓN

Como *Unrelated*, *Archipelago* se centra en una familia, aquí más reducida y compuesta por Edward (Hiddleston, de nuevo), su hermana Cynthia (Lydia Leonard) y la madre Patricia (Kate Fahy), de vacaciones en un paraje lejos de su hogar, en este caso una de las islas de belleza árida y ventosa del archipiélago de las Sorlingas, frente a la costa de Cornualles. También hay una mujer ajena al grupo, la cocinera Rose (Amy Lloyd), que gravita a su alrededor y flirtea con el personaje de Tom Hiddleston, aunque aquí no es la protagonista. Y un marido ausente con el que solo se habla por teléfono. *Archipelago* es hasta el momento la única película de Hogg que no se centra en un personaje femenino en concreto, y en cambio ahonda en las insatisfacciones de los integrantes de esta familia acomodada que pasan unos últimos días juntos antes de que el hermano se marche una temporada de misión humanitaria a África. Los dos hermanos en la treintena experimentan unas respectivas crisis personales que se expresarán de forma complementaria ligadas a su condición social.

En la secuencia más incómoda del film, Cynthia protagoniza uno de esos momentos de a priori anecdótico pero evidente abuso de los privilegios de clase respecto a los trabajadores del restaurante al que han acudido a comer todos los personajes. En una secuencia anterior, Edward ha querido invitar a Rose a sentarse a la mesa familiar, lo que provoca una discusión con su hermana. Si Edward pretende disimular la distancia de clase para no sentirse culpable, Cynthia en cambio la subraya. En ambos casos, el conflicto genera un trastorno no tanto en Rose o en los trabajadores del restaurante como, sobre todo, en el interior del propio grupo familiar. Hogg añade otras escenas en las que resquebraja las apariencias de las hermosas películas de gente rica en vacaciones, como cuando se detalla el cruel proceso para convertir en deliciosos manjares las langostas o los faisanes comprados directamente a sus productores.

Archipelago se inicia con un personaje secundario pintando al aire libre un cuadro al óleo. La primera aparición de los protagonistas en su casa de vacaciones se produce en una sala presidida por la

mancha que señala la ausencia de un cuadro justo encima del hogar. En su segundo largometraje, Hogg hace más explícita la cualidad pictórica de sus imágenes e incorpora un mayor grado de autoreflexión, no exenta de ironía, en torno a la forma de entender el arte. Su personaje pintor se dedica a los paisajes pero, como es habitual en la filmografía de la británica, los encuadres en exteriores de la película evitan el mero preciosismo para subrayar, en cambio, ese aspecto árido del entorno. Pero es sobre todo la pintura en interiores lo que le interesa a Hogg, que aquí deja notar el peso siempre patente del cine de Chantal Akerman, pero también la influencia de la obra de Vilhelm Hammershøi en el encuadre de esas mujeres de espaldas en crisis con la idea de hogar.

EL CUERPO FEMENINO EN EL ESPACIO PÚBLICO

En su progresivo avance hacia un cine de la intimidad, en su tercer largometraje, *Exhibition*, Hogg abandona el contexto familiar y vacacional para centrarse por primera vez en la vida hogareña de una pareja, unos artistas de mediana edad sin hijos (una situación parecida a la suya) que están a punto de vender la vivienda donde han residido estos últimos años. Tradicionalmente, en las películas que convierten la casa en ese refugio de una época feliz o en albergue de la memoria familiar, el hogar en cuestión responde a las líneas arquitectónicas tradicionales de la casa burguesa, tal y como se entendía hasta principios del siglo XX. Cuando una familia reside en un apartamento diseñado al estilo moderno, ello suele conllevar algún tipo de connotación ligada al estatus socioeconómico de los protagonistas pero también al tono del film. La arquitectura de tradición racionalista se asocia a la frialdad emocional o a la alienación existencial, al escenario de un *thriller* criminal o a un drama a lo Michael Haneke. Hogg también se distancia aquí de este lugar común. En *Exhibition*, la venta de la bellísima casa diseñada por el arquitecto británico James Melvin, por razones que nunca llegamos a conocer, es síntoma de algún tipo de crisis en el seno de la pareja. El edificio nos habla, por supuesto, de la clase social de los protagonistas, un arquitecto H (el artista conceptual Liam Gillick) y una *performer* D (Viv Albertine, pionera del post-punk femenino con The Slits). Pero aquí sí que se palpan unos lazos de calidez, rozando lo erótico, que la pareja, y sobre todo D, ha formado con esas paredes que debe abandonar.

***The Souvenir* (2019)**

Exhibition pone así de manifiesto hasta qué punto el cine no experimental ha sido incapaz de articular una relación con el arte contemporáneo como tema, experiencia y contexto que superara los tópicos simplistas y escépticos más propios de hace un siglo. El oficio de D y el diseño de la casa con sus típicas paredes-cristaleras permite a Hogg aunar dos de las inquietudes configuradoras del cine feminista: la autorrepresentación de la propia figura y la relación que establece una mujer con la dimensión espacio-temporal del hogar. La reflexión que planteaban las primeras artistas de la *performance* en torno a la vulnerabilidad del cuerpo femenino expuesto en el espacio público como obra artística se expande aquí a una casa cuyo diseño difumina en parte las fronteras entre ámbito privado, el público y el íntimo.

"El primer día de filmación soy plenamente consciente de mi edad. Son raras las películas en las que hay una cámara tan pegada al rostro de una mujer mayor", escribe Viv Albertine en el capítulo de sus memorias, *Ropa música chicos*, dedicado al rodaje de *Exhibition*, donde explica que Hogg le solicitó que trabajara sin maquillaje y le propuso que revisara la película de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles,* para inspirarse. D. trabaja en sus proyectos artísticos con la misma naturalidad cotidiana con que Jeanne pela patatas. Pero si Akerman filma a su protagonista desde una cadencia que pone de manifiesto la dimensión alienante de su vida doméstica, Hogg en cambio muestra una mujer que ha convertido su trabajo también en una forma de reconectar con la intimidad de su cuerpo, y mantiene un vínculo mucho más cálido con el hogar, que se manifiesta a través del contacto corporal. Como en el resto de sus películas, Joanna Hogg sigue aquí también el camino interior de la protagonista hasta que finalmente consigue cerrar una etapa de crisis en su vida y seguir adelante. ▲

RETRATO DE LA ARTISTA COMO MUJER JOVEN

Nick James / Sight&Sound

***The Souvenir* (2019)**

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

Septiembre de 2017. Estoy en la puerta de un antiguo hangar de aviones en Norfolk, observando al equipo de la película de Joanna Hogg *The Souvenir* mientras se agolpa alrededor de un coche de los años ochenta. Los grandes cielos de Norfolk son poco fiables; es un día luminoso, pero acechan nubes negras. En la escena que se desarrolla dentro del coche, Julie (Honor Swinton Byrne), una estudiante de cine –y figura central del film– recibe los consejos y la atención de su compañero de estudios Marland (Jaygann Ayeh) sobre su situación emocional. Pero justo cuando el equipo se prepara para filmar, algo impactantemente real ocurre: un fuerte aguacero. Resulta ser algo afortunado, creando una sensación de intimidad cerrada en los planos mientras los actores hablan rodeados por una cortina de gotas en ventanas llenas de vaho.

Espero a que acabe la escena para poder hablar con Joanna Hogg mientras come. La puerta en la que estoy sirve en *The Souvenir* como entrada de la escuela a la que asisten Julie y Marland. En la realidad, sin embargo, conduce a este hangar inesperadamente enorme y oscuro. Empequeñecida en el centro de este espacio está una reconstrucción accesible del apartamento de Knightsbridge donde vivió Hogg durante los años ochenta. Está rodeado por pantallas de cine en las que se proyectan vistas exteriores que varían según el momento del día, para que se puedan ver a través de las ventanas

del apartamento. Esta localización urbana está en el centro del relato a fuego lento de *The Souvenir* sobre un *affair* dulcemente tortuoso entre Julie y Anthony (Tom Burke), una misteriosa figura de más edad a quien conoce en una fiesta. Anthony dice que trabaja para Asuntos Exteriores; su actitud lánguida y seductora y su certeza asertiva atraen a Julie a un romance en el que él se muda con ella, la exprime y desordena su sentido de sí misma de modo que Marland y los demás no pueden evitar darse cuenta. Es algo que produce angustia en especial a la madre de Julie, Rosalind (Tilda Swinton, madre real de Honor, que está aquí mejor que nunca), aunque esta firme dama de la vieja escuela nunca lo dejaría ver.

En 2017, sin embargo, todo lo que sé es que el *affair* que representa el film es semiautobiográfico, lo cual me intriga aún más porque Hogg es alguien con quien me he encontrado personalmente, de forma intermitente, durante décadas. Creo que incluso visité ese apartamento de Knightsbridge, aunque cuando paseo por su reconstrucción no me viene nada a la cabeza. En la entrevista, Hogg me cuenta que la figura real en la que se basa Anthony se mantuvo casi completamente separada de sus amigos del cine. Pero incluso después de que hablemos, la historia de la película sigue siendo en buena medida un enigma. Las visitas de los periodistas al set se pueden controlar de manera estricta. Por ejemplo, más tarde, en la carpa de *catering*, Honor se presenta muy dulcemente. No sabe que el equipo de producción me ha pedido que no me acerque a ella y no me han dicho su nombre. Irónicamente, ese es exactamente el tipo de situación incómoda que Hogg es experta en retratar, especialmente en sus dos primeras películas: *Unrelated* (2007) y *Archipelago* (2010).

ROMPIENDO LAS REGLAS

Conocí a Hogg a finales de los ochenta a través de la autora y antigua guitarrista de los Slits, Viv Albertine. En aquel entonces Albertine, como Hogg, dirigía para televisión, y ella y yo estábamos tratando de pergeñar un film *exploitation* que esperábamos que protagonizaran Terence Stamp y una adolescente Kate Beckinsale. Cuando aquello no cuajó, perdí contacto con ambas directoras. La carrera televisiva de fin de siglo de Hogg incluyó la dirección de episodios de *London Bridge, Casualty, London's Burning* y *EastEnders*. Albertine luego ocuparía el papel protagonista en la película más experimental de Hogg, *Exhibition* (2013), sobre un matrimonio de artistas que tratan de convivir en la casa en la que también trabajan.

***Unrelated* (2007)**

***Archipelago* (2010)**

Cuando se proyectó por primera vez *Unrelated* en el London Film Festival en 2007, quedó claro que Hogg se había convertido en un serio talento cinematográfico. En sus propias palabras, había hecho una película *"haciendo todo lo que en televisión me dijeron que no hiciera"*. La cinta trata sobre una *outsider* que se une a un grupo de británicos disfuncionales relativamente adinerados en unas vacaciones en la Toscana: una premisa así normalmente dispararía una reacción alérgica contra lo pijo en críticos como yo. Pero la honestidad y el destello visual del retrato que la directora hace de la urbanidad, la paciencia y la grosería entre esa clase de británicos en su mejor y peor cara anunciaban una voz singular. Aquí había una cineasta que podía retratar a la alta burguesía con el ojo afectuoso pero punzante de una autora europea de primera clase, y rivalizar con la mejor ficción literaria a la hora de desnudar corazones confusos y mentes furiosas.

Su siguiente película, *Archipelago* (2010), comienza de forma brillante con un plano de un lienzo *au plain air* de una vista marina en Tresco, una de las islas Sorlingas, mientras está siendo pintado. El pincel trabaja velozmente en colores rosas, marrones y amarillos, pero la vista que el artista (interpretado por Christopher Baker, pintor en la vida real) contempla está en blanco y negro. Es algo típico del humor silencioso y seco que socava hábilmente las expectativas en las películas de Hogg, aunque las escenas posteriores captan

gradualmente los elementos cromáticos más sutiles que emplea el personaje. En el plano siguiente, la escala de la ambición fílmica de Hogg queda más clara. El lienzo está atado a la espalda del pintor mientras este se aleja de nosotros en bicicleta por un camino, justo cuando aparece un helicóptero al fondo para aterrizar en la isla.

La acomodada familia de adultos en *Archipelago*, que se reune quizá por última vez, constantemente tropieza en su bienintencionada amabilidad y su preocupación por no ser molestados. *Unrelated* y *Archipelago* obtienen buena parte de su fuerza del carisma del entonces poco conocido Tom Hiddleston. Pero en *Archipelago*, Lydia Leonard (como la furiosa hermana que cuenta la verdad) y Kate Fahy (como la madre pasivo-agresiva) están en todo momento a su altura, especialmente en la agónica secuencia del restaurante, en la que Hogg muestra un inusual talento para medir los tiempos de la comedia incómoda. Entre los ecos de esas primeras películas que pueden hallarse en *The Souvenir*, los de la cortesía familiar son los más poderosos, pero ninguno de ellos puede prepararnos para lo íntimo y poderosamente romático que resulta ser este último film.

EL COMIENZO DEL ROMANCE

The Souvenir (2019) es la primera parte de un díptico enormemente ambicioso, pero ignoro tanto sobre la segunda parte –que se está filmando mientras escribo esto– como ignoraba entonces sobre la primera. Y no importa, porque *The Souvenir* funciona bellamente como una película unitaria. No hay sensación de ausencia o de cabos sueltos, a la manera de una serie televisiva que al cerrarse clama por su renovación. Hay un golpe de agradable sorpresa tan pronto vemos a Swinton Byrne como Julie, la estudiante de cine. Tiene una presencia fílmica instantánea, una altura protectora que pronto se convierte en calidez, una adorable mezcla de reserva y curiosidad embelesada. Conocemos a la tribu de estudiantes de los ochenta de Julie y el ambiente de la noche, pero es una figura 'putativa', Anthony, quien roba su corazón, en buena medida por llevarla a la Wallace Collection para contemplar el cuadro de Fragonard *The Souvenir*.

***Exhibition* (2013)**

Burke interpreta a Anthony como alguien encantador y desafiante, y sin embargo misteriosamente vulnerable. El romance de Julie con él se construye, para nosotros, a partir de intimidades incómodas, un gusto compartido por el refinamiento opulento, un toque de amor loco que sucede en un entorno plácido. Como siempre, Hogg trata frontalmente cuestiones de 'britanicismo' y clase. La película tiene su dosis de zapatillas de terciopelo bordadas, de restaurantes de techos altos con lámparas de araña y de escaleras venecianas con enredaderas, aunque todo ello lo paga mamá Rosalind con dinero extra.

En nuestro actual clima económico, siempre surge la cuestión de por qué deberíamos preocuparnos por gente tan económicamente acomodada. Ambos son 'gente como nosotros' y a la vez no, pero una joven estudiante que tiene un *affair* con un hombre mayor aparentemente influyente no es una historia con exclusividad de clase. Lo que siempre queremos de nuestros artistas es que sean fieles a sí mismos, y la autoexposición de Hogg al explorar algo poderoso que le sucedió en el contexto de su propio proceso de maduración es clara, y resulta fácil empatizar con ella. El retrato aquí es de gran ternura, con dimensiones trágicas con las que cualquiera se puede identificar.

La actitud de fobia que existe en el cine británico hacia retratos contemporáneos de los ricos es agradablemente satirizada en *The Souvenir*. Como muchos de sus colegas de más edad, Julie tiene aspiraciones liberales: quiere hacer una película bienintencionada sobre el amor de un chico hacia su madre moribunda en la Sunderland industrial. Nada podría estar más lejos de su propia experiencia, y sus diversos tutores masculinos exponen eso como un problema, algunos burlándose. Ver estas escenas me hace encogerme al recordar a mis propios tutores de la escuela de artes, cortados por el mismo patrón. Me gusta mucho la descripción del crítico David Rooney (en *The Hollywood Reporter*) al definir la actitud de Joanna Hogg como *"una negativa a sonreír"*. ▲

Traducción: Juanma Ruiz

© *Sight & Sound*, vol. 29, nº 8; agosto 2019.

FESTIVAL DE CANNES
COMPETICIÓN
SECCIÓN OFICIAL 2019
VIRGINIE
EFIRA
ADÈLE
EXARCHOPOULOS
GASPARD
ULLIEL
UNA PELÍCULA DE
JUSTINE TRIET
EL
REFLEJO
DE
SIBYL
SANDRA HÜLLER LAURE CALAMY NIELS SCHNEIDER PAUL HAMY ARTHUR HARARI
www.karmafilms.es #ElReflejoDeSibyl
ESTRENO EN CINES
22 NOVIEMBRE

Joanna Hogg

UNA CIERTA ALQUIMIA

Nicolas Rapold
FILM COMMENT

Una clara destacada en Sundance 2019, en muchos sentidos, fue *The Souvenir*, la nueva película de Joanna Hogg, ganadora del World Cinema Dramatic Prize del festival. Hogg profundiza en los retratos de la clase rica y de localización específica de sus previos largometrajes (*Exhibition*, 2013; *Archipelago*, 2010; *Unrelated*, 2007) con la historia de Julie, una ingenua y acomodada joven que aspira a hacer películas, pero está en peligro de ser consumida por una relación arriesgada. Las pequeñas descripciones no hacen justicia a la condición del film como reflejo de la experiencia, bellamente conseguida por medio de un delicado retratismo y amplios planos de interior, con Honor Swinton Byrne encantadora como Julie en su debut cinematográfico; Tom Burke mostrando un lento proceso de destrucción precipitada por las drogas como el ingenioso y canallesco Anthony, y Tilda Swinton como la recta madre de Julie.

Utilizando diarios, cartas, incluso el primer metraje que filmó en súper 8, Hogg confía los personajes de su memoria a los actores para que los 'digieran' (como ella dice) y los lleven a la pantalla (la película comparte título con el de un cuadro de Fragonard de finales del siglo XVIII que Julie y Anthony ven en la Wallace Collection de Londres, que representa a una mujer grabando letras en un árbol). El día después de que el aclamado estreno en Sundance de *The Souvenir* presentase a esta gran cineasta contemporánea a nuevos públicos, Hogg habló conmigo en Park City sobre el proceso de creación del film. Lo que sigue es un extracto de esa entrevista.

Mencionó en el estreno que su propia vida fue un punto de partida para la película, pero que las cosas acabaron moldeándose como algo nuevo. ¿Podría hablar más sobre esto? Es más complicado de lo que conté en esa charla, en términos de idas y venidas de mi vida y de lo que tengo ante mí. Y verdaderamente hay un punto donde no sé lo que era real y lo que no. Así que es una auténtica confusión de hechos y ficción, y disfruto de ese baile, pero hay cosas esenciales que son ciertas. Hablaba con Tom Burke sobre cómo se produce una cierta alquimia, porque estoy recreando algo, literalmente: el piso está basado en mi propio apartamento, y los personajes se basan en gente a la que conocí personalmente. Pero, luego, ¿cómo pueden los actores conocer todo lo que hay en mi interior? De algún modo, yo tengo esa imagen plana que de pronto cobra vida. Hay algo casi sobrenatural, de palabras que brotan de la boca de los personajes que son fieles a lo que recuerdo en el pasado.

El encuentro inicial y el diálogo entre Julie y Anthony esboza, en solo tres o cuatro frases, toda una historia de representar la experiencia vital en el arte. Es interesante ver *The Souvenir* aquí en Sundance, porque es un lugar que siempre parece autoconsciente sobre la idea de autenticidad. ¿Cuál ha sido su experiencia? Es mi primera vez aquí, pero siempre he tenido una imagen de Sundance como un espacio para el cine independiente estadounidense, que no es lo que siento que yo hago. Así que supongo que hubo un pensamiento de *"¿cómo voy a encajar en este mundo?"*, porque siempre lo he visto de un cierto modo. No negativo o positivo, sino simplemente diferente. Estando aquí, estoy impresionada por estar en la naturaleza en cierto modo, y luego está todo ese circo alrededor. Si me hubiera preguntado hace cinco años *"¿en qué lugar se imagina a la película*

apareciendo por primera vez?", no habría dicho necesariamente Sundance. Pero ahora estoy aquí y parece que ciertas personas están entendiendo la película. Estoy muy contenta de que haya comenzado aquí, porque si hubiera empezado en Reino Unido o en Europa, en cierto modo no sería nada nuevo. Y esto es algo muy nuevo para mí, así que es muy emocionante.

Me parece maravillosa la forma en que usted aborda la narrativa, y el deseo del público de una narrativa. Cuando veo sus películas, soy consciente de lo que espero que ocurra, o incluso lo que quizá inconscientemente deseo que pase, y sin hacer una exhibición de resistencia a las expectativas, a menudo usted muestra que no siempre se trata de ese tipo de intercambio. Cierto. ¿Y significa eso que a veces es decepcionante el resultado?

No, no… por ejemplo, a menudo encuentro que, en películas en las que hay un personaje con algún tipo de adicción a alguna sustancia, la historia se adhiere a cierto arco. Pero su película, por supuesto, está más bien dramatizando cómo Julie encuentra un equilibrio en su propia vida y su propio ser, y no dejando que eso tome el control. Sí. Reconozco que no sigo un patrón en la historia, y no es que esté evitándolo de manera consciente, pero tengo mucho cuidado de no hacer algo solo por efectismo o porque es lo que se espera o incluso lo que le puede gustar al público. Tiene que estar muy, muy cerca de mi propia experiencia pero también resultarme interesante en términos de desarrollo. Perdí el interés por cualquier tipo de estructura impuesta hace mucho tiempo, y en realidad solo trato de seguir mis propios instintos. A veces, esos instintos pueden parecer antidramáticos. O veo el drama en las pequeñas cosas.

Cuando trabaja las escenas con los actores, y prepara los planos, ¿cómo se desarrolla todo eso

en el proceso? Varía según la escena. Por ejemplo, si están alrededor de una mesa, los pruebo en posiciones distintas y descubro dónde van a estar en función de las dinámicas que se dan, así que está todo muy orquestado. Y otras veces hago una primera toma muy tosca y caótica, la cual disfruto, para empezar, y luego se irá refinando. Pero en realidad cambia para cada secuencia. Con la escena de la cena con Patrick, el director de cine, cuando Julie descubre que Anthony es heroinómano, decidimos que cada toma sería desde un ángulo diferente. Así que no buscamos ninguna continuidad, cambiamos constantemente, y como el piso tiene esa gran sala de espejos, es muy divertido jugar con ello. A veces filmábamos a través del espejo, a veces en la dirección opuesta, y nos movíamos constantemente. Trabajé con un director de fotografía maravilloso, David Raedeker, por primera vez. Y en otras escenas era algo muy simple, dando un paso atrás. Es divertido jugar.

Hace algo hermoso también con la vista desde la ventana del apartamento de Julie hacia la calle, una vista a la que regresamos una y otra vez. Sí, y eso fue un reto y también fue divertido, porque esas vistas fuera del edificio se basan en diapositivas de 35 mm que tomé a principios de los ochenta.

En la proyección también dijo algo sobre querer evitar la nostalgia. Puede parecer algo obvio, pero, ¿podría hablar sobre qué es lo que le resulta inadecuado de la nostalgia? Supongo que puede ser sentimental, y para mí lo sentimental no es muy interesante, pero me siento muy nostálgica sobre esa época. Cuando miro hacia atrás y leo mis diarios de aquellos años y pienso sobre las ideas que tenía y cómo me sentía, siento una pequeña punzada de deseo de volver a experimentar aquello de algún modo. No digo que quiera volver a tener veinte años, pero quizá hay partes de eso que estarían bien. Así que la nostalgia está ahí, pero no quiero que se cuele en la película. De algún modo es como ponerle un velo. No porque no quiera la emoción (de todos modos, ya no conecto con ello de forma emocional); simplemente es más un cierto sentimentalismo.

Para Julie, hay una verdadera necesidad de sentir el derecho de contar su historia. Constantemente está teniendo que justificarse, como ante esos examinadores de la escuela de cine, y sigue sintiendo que debe justificarse. Es algo que conecta mucho con mi propia experiencia, y con mi experiencia de querer hacer esta película. Cuando pensé en ello

por primera vez en los ochenta, poco después de tener esa vivencia en una relación, no sentía que tuviera derecho a hacer la película. Tenía la idea de hacerla, pero creía que no tenía el derecho. Me llevó hasta hace un par de años, cuando decidí hacer *The Souvenir,* sentir que tenía algún tipo de derecho a ello. Incluso ahora, aún sigo lidiando con ello en realidad, porque de algún modo pienso que no es solo mi historia, e incluso aunque la otra mitad, o la otra historia, o la otra perspectiva, ya no están cerca, existe todavía una tensión al respecto.

¿De dónde vino la sensación de que podía pasar página? Creo que simplemente me di cuenta de que no tenía que contar nada de manera exacta, que podía ser mi impresión de aquella época y que puedo ser dueña de eso, y puedo hacer lo que quiera con ello. Y si lo ve alguien más que nos conociera a ambos en aquella época y dice: *"Eso no está bien, no lo captaste bien"*, bueno, pienso, al diablo con ello, esto es mío. Es mi visión.

Ahora mismo estoy pensando en una escena recurrente de la película: cuando Julie hace una llamada telefónica desde el plató donde está filmando o trabajando y, cuando vuelve, la puerta del estudio siempre se cierra firme y claramente. Da la sensación de que es como lo que usted dice: ese es el espacio de su arte, y puede dejar atrás lo demás y hacer lo que quiera allí. Puede hacer lo que quiera, cierto, sí. Y la propia historia trata sobre alguien que intenta encontrar el derecho a hacer su propia obra.

Al final de la película, los créditos anuncian *The Souvenir, Part II*. ¿Está tomando notas para esa siguiente película? Sí, la estoy escribiendo ahora, y filmaremos en junio. ▲

Traducción: Juanma Ruiz

© *Film Comment* (web), 4 de febrero de 2019.

SUSCRIPCIÓN

La suscripción en papel incluye, GRATIS, la EDICIÓN DIGITAL

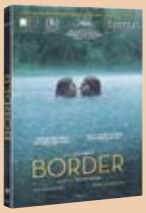
REGALO ESPECIAL PARA NUEVAS SUSCRIPCIONES EN PAPEL*

SUSCRIPCIÓN 1 AÑO

11 NÚMEROS
(uno gratis)

45 euros

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



(A) **BORDER**
ALI ABBASI

(B) **HIGH LIFE**
CLAIRE DENIS

KARMA films

SUSCRIPCIÓN 2 AÑOS

22 NÚMEROS
(dos gratis)

90 euros

Llévese **GRATIS** este libro:

BONG JOON HO. LA REINVENCIÓN DE LOS GÉNEROS

Libro editado por *Caimán Cuadernos de Cine* y publicado por la SEMINCI de Valladolid, con ocasión de la retrospectiva que el festival castellano dedicó al director de *Parásitos*.

SEMINCI VALLADOLID

EL LIBRO QUE HA PUBLICADO ESTE AÑO EL FESTIVAL DE MÁLAGA. CINE EN ESPAÑOL
INDUSTRIA DEL CINE Y DEL AUDIOVISUAL EN ESPAÑA
Estado de la cuestión (2015-2018)
Caimán Cuadernos de Cine (ed.)
(570 paginas; en **versión pdf**)

FESTIVAL DE MÁLAGA

*Oferta válida solo para España hasta el 28/11/2019, para nuevos suscriptores y con el límite de las existencias de DVD disponibles.

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

UNRELATED 2007

El primer largometraje de ficción de Joanna Hogg es toda una declaración de intenciones. La sutileza del guion, el naturalismo en la dirección de actores y, por encima de todo, las decisiones sobre la puesta en escena nos dicen mucho acerca de la excepcional y contundente mirada cinematográfica de su directora.

La protagonista, una mujer británica de mediana edad llamada Anna (Kathryn Worth), viaja sin su marido a Italia, donde se reúne con varios amigos y sus respectivas familias para pasar unos días de vacaciones. Su crisis matrimonial, de la que tan solo conoceremos pinceladas a través de llamadas telefónicas, la sitúa en un estado introspectivo en el que le resultará más fácil integrarse en el grupo desenfadado de los 'hijos' (una pandilla de jóvenes que buscan la diversión nocturna) que en el grupo de los 'padres', el lugar que por tradición y edad le correspondería. Este desplazamiento social comienza siendo una apuesta por la reinvención pero pronto augura una huida hacia adelante. Así, los días avanzan entre una latente incomodidad con su amiga Badge, que se siente traicionada por su falta de cuidado, y la inesperada tensión sexual que le une a Oakley (un arrogante y carismático Tom Hiddleston). Hogg se basta de las imágenes para expresar ese dilema entre la lealtad al pasado y la tentación de rendirse a los impulsos liberadores de la juventud. La directora y guionista presta la máxima atención a gestos tan minúsculos y reveladores como el lugar donde se tumba Anna, la reticencia que siente al subirse a un coche y no a otro, un fallido cruce de miradas o esas conversaciones de peso que traspasan las situaciones del día a día y nos adentran en el terreno de la intimidad. Todo ello lo consigue con una cámara serena que siempre se mantiene en segundo plano.

Además del debut cinematográfico de Hogg, este magnífico retrato de una mujer que pretende esconder sus miedos bajo la alfombra también supuso la presentación de Tom Hiddleston, que posteriormente se convertiría en uno de los actores fetiches de la directora. Junto a él, *Unrelated* da cabida a otras constantes de su cine, como las disonancias del entorno familiar o los síntomas del clasismo en la sociedad británica, temáticas que abordará desde un tono más oscuro pero igual de perspicaz. **ANDREA MORÁN FERRÉS**

ARCHIPELAGO 2010

En el cine de Joanna Hogg, las vacaciones parecen un paréntesis idóneo para la explosión de las crisis, bien sean las que se traen de casa, escondidas en el fondo de la maleta, o las que surgen *in situ* por ese choque de trenes que puede representar la convivencia. Ocurría en *Unrelated* y vuelve a suceder en *Archipelago*, una referencia a las islas Sorlingas situadas al sur de Inglaterra y que aquí funcionan como telón de fondo, pero también una figura con la que identificar a la familia: esa unión obligada de las partes para formar un todo, muy probablemente, disfuncional.

Tom Hiddleston repite con la directora en el papel protagonista de Edward, el hijo menor que está a punto de abandonar su trabajo para embarcarse en un viaje por África como voluntario. Aunque desapruebe frontalmente los planes de su hermano, Cynthia (Lydia Leonard) organiza un reencuentro en la casa donde solían veranear de pequeños. Sin la presencia del patriarca, la madre, Patricia (Kate Fahy), será ese tercer vértice de frágil carácter que parece trazar una alianza invisible con su hija para frenar los planes sin rumbo del indeciso Edward. En este cuadro de ansiedad y falta de transparencia, Hogg sabe a la perfección qué quiere que veamos, qué no, y dónde colocar la cámara para lograrlo. El guion deja muchas puertas abiertas y detalles soterrados, los movimientos de cámara brillan por su ausencia y la banda sonora es inexistente. El sonido de la geografía, como el fuerte oleaje de fondo en la impresionista secuencia del pícnic, se cuela en cada plano y contrasta con el silencio más inquietante cuando los personajes no tienen nada que decir o, por el contrario, se muerden la lengua para callar. Pero lo que permanece fuera del encuadre también resulta significativo. Por un lado, narrativamente, las ausencias que los protagonistas buscarán cubrir involucrando en la batalla a personajes secundarios como el de Rose, la empleada del hogar, o Christopher, el profesor de pintura. Por otro, lo que se pone en juego en el plano emocional, cuando Hogg sitúa las grandes discusiones en la habitación de al lado y nosotros solo oímos los gritos que se filtran por las paredes... Escena tras escena, la unión indisoluble entre islas se ve retada. **ANDREA MORÁN FERRÉS**

EXHIBITION 2013

La casa, dicen, no es muy "*kid friendly*". Su arquitectura es de diseño, fría, elegante, con cortinas venecianas y una escalera de caracol que conecta las distintas plantas. No es una casa diáfana, sino fragmentada; perfecta para retratar las tribulaciones de una pareja en crisis que, en un gesto paradigmático del estado de la relación, se comunica por teléfono de una estancia a otra. Ella es artista; él, arquitecto. La mujer está interpretada por Viv Albertine, guitarrista de la banda de *punk*-pop sincopado The Slits; y el marido por el artista conceptual Liam Gillick. Ambos se encuentran en plena madurez; y, claro, no tienen hijos.

El detalle de la comunicación a distancia entre ambos es uno de muchos de una película, *Exhibition*, que insiste en separar y distanciar a sus personajes con cuadros dentro de cuadros, puertas y sonidos en *off*. Ante la inminente venta del hogar que la pareja ha compartido durante años –la negociación corre a cargo de un agente inmobiliario interpretado por Tom Hiddleston con traje y porte frío–, cada uno de los personajes brega como buenamente puede ante la crisis. El encuentro entre ambos se antoja imposible, y el espectador contempla por turnos las acciones, reacciones, preocupaciones y labores de cada uno. Así, ni el espacio es un mero invitado a estas escenas de matrimonio, ni la crónica de la desafección es tan simétrica como las líneas de la casa de diseño que habitan: Hogg parece prestar más atención al punto de vista de la mujer.

Es en torno al personaje de la esposa interpretado por Viv Albertine donde se articula buena parte de la representación, y donde *Exhibition* abraza el componente performativo a lo que alude su título. Los espacios encuentran la carnalidad de los desencuentros sexuales entre el matrimonio. En una escena de la película, en su estudio, rodeada de archivadores y junto a un gran ventanal, la mujer se sienta en una pequeña escalera de madera y se frota los genitales, buscando en solitario un placer que se ve interrumpido por la llamada de su marido. No es en esta ocasión cuando ella le pregunta a él si la quiere. Lo hace en otro momento, por teléfono, evidentemente. **VIOLETA KOVACSICS**

THE SOUVENIR 2019

Extrañamente enigmática, más allá de cualquier moda al uso, *The Souvenir* propone innumerables desafíos a quien acepte adentrarse en sus misteriosas imágenes. Para empezar, la historia de esta muchacha británica de buena familia (asombrosa Honor Swinton Byrne) que entabla una relación amorosa con un heroinómano no menos distinguido (Tom Burke, igualmente extraordinario) prescinde de cualquier tonalidad melodramática para sumergirse en aguas más procelosas y construir un relato fragmentario, inquietante, en el que lo que se muestra y lo que se oculta alcanzan un raro equilibrio. Por otra parte, la película de Joanna Hogg invoca la tradición realista del cine inglés no para seguirla, sino para superarla progresivamente y emprender un camino distinto, quizá más cercano a la abstracción, por supuesto más estilizado y elusivo, en sintonía –por ejemplo– con la esquiva mirada de otro británico, Richard Billingham, en la también reciente *Ray & Liz*.

El cuadro homónimo de Fragonard sirve de excusa para una fascinante disquisición sobre la naturaleza de lo que vivimos y lo que recordamos, también sobre el papel desempeñado por las imágenes en ese proceso, sobre todo desde el momento en que la joven protagonista –trasunto de la propia Hogg y de sus vivencias en los años ochenta– es igualmente aprendiz de cineasta. Pues su recorrido, de ese modo, punteado por alusiones intermitentes a su evolución como artista, no tiene tanto que ver con el aprendizaje vital como con un viaje alucinante hacia el interior de sí misma, hacia el descubrimiento de su intimidad y su individualidad entendidas como resistencia irreductible ante las presiones de la tradición y la educación, la clase social y el sexo. Un movimiento de cámara concebido y ejecutado con mano maestra culmina este itinerario doloroso, pero también desafiante, con inapelable convicción. Y el resultado invita a pensar más allá del cine, en el ámbito de una cierta tradición cultural situada entre el desmoronamiento del romanticismo imaginado por Emily Brontë en *Cumbres borrascosas* y el ajuste de cuentas con las ingenuidades propias de la juventud que llevó a cabo Virginia Woolf en *Las olas*. Porque, además de todo esto, *The Souvenir* es una película sin un ápice de autoconmiseración, despiadada en su conmovedora fragilidad. **CARLOS LOSILLA**

16 FESTIVAL DE SEVILLA

esto es cine europeo

8-16 noviembre 2019

festivaldesevilla.eu #16FestivalSevilla

diseño y maquetación: cartijosocialmedia.com ilustración: Ana Langeheldt

Es un proyecto de:

ICAS Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Con la financiación del GOBIERNO DE ESPAÑA:

Con el apoyo de:

Co-funded by the Creative Europe MEDIA Programme of the European Union

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

Con la colaboración de:

Sabadell Fundación

Vehículo oficial:

RENAULT

Socios tecnológicos:

movistar

deluxe