

Blogs&Docs. Enero 2013 Agitar antes de usar

SUMARIO

VLOG: Liam Neeson stares at you for 10 hours. Pág.1

ARTÍCULOS: ¡Cuidado, arenas movedizas! (el cine de Luc Moullet). Pág.1

FESTIVALES: Crónica transversal sobre el IX Festival de Cine Europeo de Sevilla. Pág.4

ENTREVISTAS: Virginia García del Pino, realizadora de El Jurado / Elías León Siminiani. Bifurcación en el Mapa. Pág.6

RESEÑAS: Autrement, la Molussie / Modos de producción. A propósito de Donde vuelan los cóndores / Mondomanila. Pág.11

NOVEDADES: Descargas: a partir de esta newsletter, los números de Blogs&Docs se podrán descargar para imprimir (pdf) o para leer en otras plataformas (ebook).

Publicidad: para todos aquellos interesados en anunciarse en esta publicación, hemos bajado las tarifas publicitarias un 50%

Blogs&Docs newsletter 57. Enero 2013. Agitar antes de usar. Han colaborado en este número: Pablo Cayuela, Gonzalo de Pedro, Aurelio Medina, Santi Rubín de Celís, Carlos Vásquez. Agradecimientos: Filmmakersmovie, Films d'Alterité, Pablo Gleason, Marcos Ortega.

2006-2013. B L O G S & D O C S. Una iniciativa de la Asociación de Cine Blogsandocs. Licencia Creative Commons. Con el apoyo del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. ISSN: 2014-7864.

_Vlog

Liam Neeson stares at you for 10 hours

Por Gonzalo de Pedro. Ver el vídeo en la portada de www.blogsandocs.com

En junio de 2011 Youtube amplió el límite de duración de sus vídeos, dejando atrás los clásicos diez minutos (que más tarde ampliaron a quince), para alcanzar la inimaginable cifra de diez horas. Sin saberlo, Youtube estaba ofreciendo a sus usuarios la posibilidad de experimentar con una de las transgresiones más clásicas del cine experimental: la de subvertir por la vía del desbordamiento temporal los límites de la expresión audiovisual, y de paso, de la relación entre el espectador y la obra. La propia existencia de estos vídeos, que nadie verá nunca en su totalidad, va en contra de la idea misma de Youtube, porque fuerzan la experiencia del visionado hasta el límite del absurdo y lo imposible. *Liam Neeson stares at you for 10 hours*, subido por el usuario e7magic el 23 de agosto de 2012 no es el más conocido (el récord de *visionados* lo ostenta *Nyan Cat 10 hours (original)*, de TehN1ppe, con más de 20 millones de reproducciones contabilizadas), pero sí uno de los más sugerentes, por ese juego (convertido ya en un clásico de la red, como en *Jessica Alba stares at you for 10 hours*) entre espectador y personaje, que se sostienen la mirada hasta casi el infinito.

_Artículos

¡Cuidado, arenas movedizas! (el cine de Luc Moullet)

Por Santi Rubín de Celís

“El universo de Luc Moullet tiene un lugar propio, con una tenacidad estilística sin precedentes (el minimalismo de un Mizoguchi con cuatro perras de presupuesto), sin embargo, sus constantes temáticas y estéticas, que hacen de él históricamente el último autor del cine francés, no impiden que cada uno de sus filmes resulte una experiencia única.” (L.Skorecki) (1).

Luc Moullet es una de las pocas personas a las que leería todo el rato. Tanto sus *Piges Choisies (de Griffith à Elroy)*, una selección variopinta de sus escritos, variopintos ya de por sí, como la entrevista *Notre Alpin quotidien*, publicados ambos por Capricci, son libros de isla desierta. En cierta ocasión, no recuerdo bien, alguien me dijo —¿**Miguel Rubio** tal vez?— que sería una pena si no llegase a publicar

una suerte de memorias, aunque éstas fuesen solo los fragmentos de una autobiografía inacabada. ¿Acaso sus escritos sobre el cine, en los que a menudo abre la puerta a sus otras pasiones (el ciclismo, la montaña), en los que acaba disertando sobre lo divino y lo humano, no son ya un poco eso, unas confesiones por entregas? En su libro más reciente, por ejemplo, *Cecil B. DeMille, l'empereur du mauve* (2) le da pie a repasar las condiciones y hábitos higiénicos de los franceses a partir de los años 30, incluido, claro, su propio aseo personal. Hasta tal punto siempre nos muestra tanto de sí mismo en sus escritos. También en sus películas, faltaría más. Basta si no con ver *Anatomie d'un rapport* (1975), uno de sus mejores filmes, realizada en pleno auge del cine porno, en el que sin pudor alguno, con una cotidianidad desarmante, aborda el análisis de sus relaciones sexuales con **Antonietta Pizzorno**, su compañera sentimental. Hace algunos años, en el festival de Cine de Huesca —no lejos del lugar de nacimiento de su querido **Buñuel** (3)—, que le dedicó una pequeña retrospectiva a su extensa carrera, tuve la suerte de conocerle (algún día, espero, se publicará esa entrevista, una conversación tan disparatada como una *screwball comedy* o una de sus propias películas), y la sensación que me quedó de ese encuentro fue que él era, en sí mismo, su mejor película. Como **Groucho Marx** o **Tati** (Moulet es Libra como ellos, como **Buster Keaton**, **Leo McCarey**, **Eddie Cantor**, **Bud Abbott**, **Bourvil** o **Walter Matthau**) es un *one man show* categórico, un autor total, algo que ha quedado claro en películas como *Le Prestige de la mort* (2006) o, más recientemente, *La Terre de la folie* (2009), estrenada en nuestro país en dicho festival.

La obra de Moulet, como la de **Alfred Jarry**, con quien le encuentro un ligero aire de familia, un parentesco más que razonable (los dos, apasionados ciclistas además), representa una obra movедiza. Por una parte, porque cuanto más nos adentramos en ella, más y más va atrapándonos, desarmándonos. No hay forma de escapar. Nos hundimos, sí, y lo peor es que lo hacemos ronroneantes como un gato complacido. Por otro, porque la veo como un todo que ha ido cerrándose sobre sí misma con el paso de los años; de un film a otro sus imágenes, asociándose, se completan las unas a las otras. No es extraño, por lo tanto, que la mayor parte de sus exégetas se refieran a una “coherencia única”. A partir de una filmografía absolutamente heterogénea (tanto en duración y formato como respecto a los géneros abordados y los medios para los que ha trabajado), este cineasta único ha construido un sistema tal de correspondencias y ecos que películas como *Brigitte et Brigitte* (1966) y *Les Sièges de l'Alcazar* (1989), dos filmes, sobre todo el segundo, fundamentales sobre la cinefilia francesa, *Une aventure de Billy le Kid* (1971) y *Les naufragés de la D 17* (2002) —en la segunda, un equipo que parece sacado de un film de los **Keystone Cops** trata de filmar un western disparatado que bien podría ser la primera (4)—, *Barres* (1984) y *Essai d'ouverture* (1992), últimas obras maestras del *slapstick* y crónicas de esfuerzos tenaces, *Parpaillon* (1993) y *La Terre de la folie*, en las que documental y ficción se dan la mano amistosamente, parezcan las unas continuaciones de las otras.

En todas ellas, el sarcasmo, un humor absurdo que “no pertenece a un mundo imaginario: los personajes que vemos caricaturizados de forma cruel están cercanos a nosotros” (5), resulta su mejor arma como observador de la realidad más austera. “He tratado de conseguir un humor un poco particular, bastante cáustico y, a pesar de ello, serio (...) No es ninguna tontería, porque la vida está —a la fuerza— repleta de circunstancias absolutamente serias y es justamente en los momentos más difíciles, en los más dramáticos o trágicos, en los que resulta más probable estallar en una carcajada. Sin duda alguna, una reacción de defensa (...) Creo que ese es exactamente mi caso: es imprescindible que encuentre siempre, en cualquier situación, algo que me divierta, probablemente porque la risa constituye para mí algo así como una coraza protectora” (6). Este autodefinido de **Blake Edwards** para los *Cahiers du cinéma* bien podría resumir, a su vez, el cine de Moulet, como él un humorista serio. Alguien que ha conseguido exceder la inmediatez fulgurante de la risa, objetivo apremiante de la comedia, alcanzando una *durabilidad* que pone en duda el célebre juicio de **Kant** (7): una de las cualidades más singulares de lo cómico es el no poder engañarnos más que por un instante. Su humor, más allá del chiste, perdura en nosotros como lo hace un recuerdo agradable. Se diría que para él la risa no es un fin en sí mismo sino el medio, un modo de descifrar la realidad a su alrededor, una forma particular de mirar las cosas, una *rebelión superior del espíritu*. La mirilla del fusil del símil de **Louis Aragon**.

Viendo películas como *La Terre de la folie*, en la que el director —¿cómo no?— parte de sí mismo y su carácter estafalario para rastrear una herencia genética enajenada inapelable, primero, y, más tarde, una geografía de la locura en la que se ve metida toda su región de origen, los Alpes-de-Haute-Provence, en una tentativa de etnografía del absurdo con forma de diario, nos damos cuenta que Moulet es uno de los grandes sociólogos franceses de las últimas décadas. Aparte de él, claro, Francia y los franceses son los protagonistas absolutos de su filmografía: su carácter, su pensamiento, su memoria, sus costumbres, sus ideales, sus rutinas, sus miserias... Un interés que no rehúye (más bien al

contrario) la Francia profunda —y no solo en lo que incumbe a sus habitantes sino también respecto a su propia geografía—, que nos hace pensar inmediatamente en uno de sus filmes de cabecera, *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932), cuyo influjo se nota tanto en uno de sus primeros cortos, *Terres noires* (1961; no estrenado hasta 1966), como en esta *Terre de la folle*, que es el más reciente de sus largos. Quizás por ello no sea un cineasta tremendamente popular ni siquiera en su país. En cualquier caso, me atrevería a decir que en *Barres* (1984) solo, un minucioso catálogo de formas de colarse en el metro, encontramos más perspicacia y una mayor comprensión de esa insólita raza que conforman los parisinos que en el 90% de las películas rodadas en París en los últimos diez años: con una media de 800 filmes al año, un cálculo aproximado nos acercaría a la cantidad de 7.200 películas.

Surgido de las páginas de *Cahiers du cinéma* —“La moral es un asunto de *travellings*” es una de sus afirmaciones más entusiastas y/o celebradas; sea lo que sea lo que esto quiera decir, **Antoine de Baecque** se ha referido a él como “el ejemplo más puro de cinefilia” de la revista—, Moullet es uno de los que más tarda en realizar su primer largometraje de entre todos sus compañeros de redacción, *Brigitte et Brigitte* es de 1966, y el que probablemente accede a la dirección en peores condiciones: no consiguiendo interesar en el proyecto a ninguna productora, para ello ha de crear la suya propia, Les Films Luc Moullet, a través de la cual financiará el grueso de su obra. Sin duda este es uno de los principales motivos por los que no ha alcanzado no ya la popularidad de muchos de ellos (ni siquiera la de **Jacques Rozier** o **Pierre Kast**), sino incluso su visibilidad. Sin embargo, como él mismo confesaba a **Michel Delahaye** y **Jean Narboni** (8), esa falta de recursos económicos y su decisión de trabajar al margen de la industria —como un **Jean Eustache**, al que Moullet produce *Le Cochon* (1970)— son los que le han proporcionado con los años una independencia envidiable, la de un contrabandista de cine. Alguien que de estraperlo ha ido colocando una sucesión de filmes absolutamente incomparables.

Si hay uno de sus contemporáneos (y compañeros de revista) que parezca tener sobre él un gran ascendiente, ese es **Godard**. Ya en las páginas de *Cahiers*, Moullet fue uno de los primeros defensores de JLG, al que recientemente dedicó una pieza, *Jean-Luc según Luc* (2006) (9) en la que desmenuza el “estilo Godard” y sus fijaciones solo a medias cómicamente. Su primer cortometraje, *Un steak trop cuit* (1960), muy influido por el estilo de las primeras obras de su mentor —el de *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), *Al final de la escapada* (1960) o *Charlotte et son Jules* (1960)—, fue concebido inicialmente (y más tarde abandonado a su suerte, dada la prohibición del film de Godard) como complemento de *El soldadito* (*Le Petit soldat*, 1963). “Gran parte de la obra de Luc Moullet puede ser vista a la sombra del Godard pre-68: el uso de los géneros de Hollywood al mismo tiempo que una ruptura de muchos de los elementos narrativos hollywoodenses; un impulso anarquista que suscita a menudo un exilio de la civilización; un humor inexpresivo, a menudo zafio, en el modo de tratar a los actores masculinos, que siempre nos hacen conscientes de estar representando un papel (**Jean-Paul Belmondo** y **László Szabó** en todas sus apariciones en filmes de Godard, **Jean-Pierre Melville** en *El final de la escapada*, los patanes de *Les Carabiniers*, etc.); las referencias autorreflexivas a la propia película que uno está viendo... Pero, ya sea intencionadamente o no, la mayor parte de los ecos de Godard en Luc Moullet tienden a surgir como críticas un tanto devastadoras a su mentor, quizás porque Moullet es un desenfadado humanista y Godard no. De modo que, por ejemplo, es posible ver *Les Contrebandières* (Moullet, 1967) como una “deconstrucción” de *Les Carabiniers* (Godard, 1963), del mismo modo que ésta “deconstruía” a su vez el cine bélico. Luc Moullet ha aludido en ocasiones a una diferencia de clase muy significativa entre los dos: los orígenes burgueses de Godard frente a su procedencia campesina, algo que nos serviría de ayuda a la hora de separar sus estilos y sus actitudes” (10). Ahora ya solo nos faltaría un *Luc selon Jean-Luc*.

NOTAS:

- (1) Skorecki, Louis, “*Parpaillon*, film de Luc Moullet. Décrouvez Moullet” en *Libération*, 12/07/1997.
- (2) Moullet, Luc, *Cecil B. DeMille, l'empereur du mauve*, Capricci, París, 2012.
- (3) Es muy célebre el aforismo straubiano que señala a Moullet como el heredero, a un tiempo, de Buñuel y Tati.
- (4) Esta conexión se veía reforzada, además, por el hecho de que ambas, como muchas películas del director, están rodadas en exteriores comunes de la región de los Alpes-de-Haute-Provence.
- (5) Simsolo, Noël, *Jerry Lewis*, Fundamentos, Madrid, 1974, p. 9.
- (6) Declaraciones de Blake Edwards a Serge Daney y Jean-Louis Noames, “Un humour sérieux” en *Cahiers du cinéma* n° 166-167, mayo-junio 1965.
- (7) Recogido por Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 11.
- (8) Delahaye, M. y Narboni, J., “Entretien avec Luc Moullet”, *Cahiers du cinéma* n° 216, Octubre 1968, p. 40.
- (9) Incluida en España en el DVD *Jean-Luc Godard, el poder de la palabra* (Studio Canal/ Universal, 2007).
- (10) Rosenbaum, Jonathan, *À la recherche de Luc Moullet: 25 Propositions*.

La programación Xcèntric del CCCB ofrece una sesión sobre el cineasta, Luc Moullet. Comedias documentales, el próximo domingo 27 de enero.

Festivales

Crónica transversal sobre el IX Festival de Cine Europeo de Sevilla

Por Aurelio Medina

Había interés por ver cómo adaptaba el equipo de José Luis Cienfuegos la enconada actitud radical de su trayectoria en el FIC Xixón al Sevilla Festival de Cine Europeo, una cita que se celebra dentro de las coordenadas de la academia europea. El festival, sin desperezarse de esa idea de “celebración de cine europeo”, parece apuntar hacia nuevos caminos. El cine portugués consiguió llevarse el mayor protagonismo con la invitación a los festivales Vila do Conde e IndieLisboa.

Nuevas vías en el cine europeo

Lo positivo de disertar sobre un festival después de que haya pasado cierto tiempo es que las películas que se vieron tienden a organizarse por sí solas en la memoria. Por pura inercia selectiva, algunas inevitablemente desaparecen, otras consiguen mantener intactas ciertas imágenes mientras que las más logradas no necesitan de un esfuerzo extra para ser fácilmente pensadas. La memoria elimina las categorías estanco creadas por todo festival y el balance deviene en un mapa fílmico transversal, como si creáramos nuestra propia sección sobre el festival, más paralela si cabe.

El festival al que nos referimos es el renovado **Sevilla Festival de Cine Europeo**, al que este año se miraba con un gran interés por el cambio de dirección que llevó a **José Luis Cienfuegos** y su equipo al sur después de aquel bochornoso despido del FIC Xixón el pasado año. Uno de los focos de interés era ver cómo el equipo de Cienfuegos adaptaba esa enconada actitud radical y de resistencia que había tenido su trayectoria en Gijón a una cita que se celebra dentro de las rancias coordenadas de la academia europea de cine. El festival, sin desperezarse de esa idea trasnochada de “celebración de cine europeo”, sí que parece apuntar hacia nuevos derroteros. Se ha abierto a un cine menos academicista, ampliando el espectro a una interesante sección de Eurodoc y la relevante Nuevas Olas, donde sí se han podido ver películas arriesgadas, diferentes y con tendencia a generar diálogos, algo que se echaba en falta en anteriores ediciones. Además, el festival dedicó una completa retrospectiva a la obra de **Agnès Varda**, con exposición incluida en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (1), y un seminario en torno a la figura de **Gonzalo García Pelayo**, director sevillano imprescindible para entender el cine verdaderamente periférico que se hizo en España en la transición. Retomando la idea con la que arrancaba el texto, esta reseña, en la que quizás haya pocas películas porque el tiempo ha borrado más de una, propone un recorrido por mi deambular por el festival, por las distintas secciones que poblaron de cine la primera semana de noviembre en Sevilla y que han conseguido esbozar un nuevo enfoque de la cita.

El viaje por Europa

A pesar de la presencia de Grecia como país invitado (se ofrecieron en una única sección siete ficciones premiadas en diversos festivales), sin duda ha sido el cine portugués el que ha conseguido llevarse mayor protagonismo. La invitación a los festivales Vila do Conde e IndieLisboa para que trajesen piezas programadas en los últimos años ha ampliado la cuota de pantalla portuguesa que ya ofrecía el festival con *Gebo et l'Ombre* (**Manoel de Oliveira**), *Tabú* (**Miguel Gomes**) y *A última vez que vi Macau* (**João Pedro Rodrigues** y **João Rui Guerra da Mata**). Especialmente atractivos fueron los cortometrajes producidos por Vila Do Conde con motivo de su vigésimo aniversario, obras pequeñas pero con planteamientos estéticos interesantes: el acercamiento a la arquitectura bizarra en *A Rua da estrada*, de **Graça Castanheira**, el sugerente viaje en *Un rio chamado Ave*, de **Luís Alves de Matos**, y el retrato de la aldea Santo António de Mixões da Serra en *O milagre de Santo António*, de **Sergei Loznitsa** (que también estuvo presente en el festival con el largometraje *In the fog*). IndieLisboa trajo entre otras *Fragmentos de um diário* (**André Príncipe** y **Marco Martins**), viaje por Japón siguiendo a fotógrafos cercano a las experiencias iniciáticas de **Van der Keuken**. Siendo esta sección un apéndice bastante periférico del festival, las citadas *A última vez que vi Macau* y *Tabú* acapararon más atención y terminaron por dibujar un panorama cinematográfico en Portugal ciertamente estimulante y de rica fecundidad, justo el año que el gobierno estatal suspendió las ayudas para la producción cinematográfica.

A *última vez que vi Macau* viaja a uno de los lugares del reciente pasado del país, la ciudad asiática del título, último vestigio del colonialismo portugués. La arcaica película que han hecho conjuntamente Rodrigues y Guerra da Mata acierta en dotar a sus imágenes documentales de un extravagante misterio fabulador, al construir en torno a estas situaciones filmadas un relato de ficción cercano al cine *noir*. El resultado es ciertamente envolvente, enigmático. Desde un tono ensayístico cercano al cine viajero de **Chris Marker** (referencia innegable), aquí es la bizarra arquitectura de la ciudad portuaria de Macao, ese extraño híbrido entre parque temático europeo y costumbres asiáticas, la que parece manipular a los invisibles personajes que crean los directores. Representación de un poscolonialismo en perpetua decadencia que la engarza con *Tabú*, la gran película de Miguel Gomes programada en el festival dentro de la "Selección EFA". Gomes divide la película en dos partes ("Paraíso Perdido" y "Paraíso") y la relación entre ambas (con un tratamiento excelso de la fotografía para diferenciarlas y una pertinente ausencia de diálogos para representar el recuerdo liviano que el viejo Ventura teje en compañía de Pilar) retrata también esa situación de declive, de tedio en presente, que parece reinar en una Lisboa oscura, irreconocible.

Cercano geográficamente a estas producciones portuguesas hallamos otro lugar indómito en *Arraianos*, la película de **Eloy Enciso** que se desarrolla en la bruma paisajística reinante entre Portugal y Galicia. La película difumina la frontera de géneros, alejándose del naturalismo y acudiendo a glosar ciertos mitos gallegos (la mezcla de existencialismo y pragmatismo, pasajes de *O bosque* de **Jenaro Marinho del Valle**) añadiéndole al texto diálogos de inspiración beckettiana. *Arraianos* reivindica la lengua gallega y, aunque parezca que es su mayor objetivo, tiene otra virtud no menos loable: evita caer en ese característico tono elegíaco observacional que se le suele dar a esas películas que acuden a pequeñas zonas habitadas para firmar actas de defunción. Aquí la película prefiere dar vida a sus habitantes, revitalizándolos con la premisa de hacerles trabajar en torno a la representación de textos y cancioneros gallegos. Muy cerca está la actitud de **Straub-Huillet** (*Sicilia!*, 1999) y, por extensión a estos, **Pedro Costa**.

Después de su prolífica carrera en formatos de corta duración, **Elías León Siminiani** estrenó en Sevilla su esperado primer largometraje, *Mapa*. La película trabaja con elementos fundamentales del cine diario (el yo reflexivo, la crisis personal, el viaje como redención), adornándolos de citas al cine de **Truffaut**, **Pasolini**, **Cassavetes**... Aunque, por la forma descarnada de plantear sus diatribas amorosas y su vocación de hombre-cámara, el referente más evidente es el cine del norteamericano **Ross McElwee**. Por citar un ejemplo, los pensamientos de Siminiani en torno a la mochilera de la India nos trasladan a aquellos vivos y fugaces enamoramientos que vivía McElwee en *Sherman's March* (1986), cuyo subtítulo (*Una meditación de la posibilidad del amor romántico...*) encajaría por sí solo en la película de Siminiani. Filme de marcada vocación generacional, muy pensada para el espectador, *Mapa* no rechaza el tono sentimental e inunda su discurso de una constante y a veces cargada reflexividad en torno a la creación de la película. Como añadido al drama romántico (y a esa "búsqueda de lo real" que proponía Siminiani en una especie de *teaser* de la película) (2), el espectador es testigo de las dificultades de la construcción del relato donde, partiendo de imágenes de la vida cotidiana, se pretende generar una evidente tensión entre imagen y texto. Esto es algo que la emparenta con la ya mencionada *Macau* y quizás en este punto esté el riesgo en ambas. Las dos cimientan gran parte del metraje en esa sobreexposición del relato construido a partir de la realidad. Una jugando con la abstracción de sus imágenes, otra sugiriendo la multiplicidad de significados de las mismas, ambas comparten una voz en *off* que tiende en ciertas ocasiones al subrayado y puede que no dejen respirar muchas de las poderosas secuencias de las películas, que podrían hablar por sí mismas y quedan así a veces ahogadas. Una similar estrategia de replanteamiento de la imagen que, buscando más nexos de unión, también puede emparentarlas con *Arraianos*, en esa búsqueda por recrear las imágenes documentales a través de una ficción, de un relato.

Mapa compartió premio con una de las películas que más sorprendieron en el festival: *Leviathan*, de **Lucien Castaing-Taylor** y **Verena Paravel**. La película ha destacado en muchos foros por la innovadora tecnología creada en Harvard (3) (pequeñas cámaras digitales situadas en las zonas oscuras de un barco pesquero del mar del Norte), pero va más allá de su vocación estética (4). Los directores evitan quedarse en un cúmulo de tejidos formales y crean un discurso fantasmal con cierta aspiración poética en torno al mar, deviniendo en un desasosegante retrato de la negritud de la noche en ese barco pesquero. Las escenas de los trabajadores en el interior del barco terminan por compensar definitivamente la percepción global de lo filmado. *Leviathan* encuentra, por tanto, diversos estadios del cine de no ficción que sabe conjugar a la perfección: la inspiración experimental de sus texturas, el

acercamiento al esfuerzo físico de la tripulación hasta ese largo plano fijo al final sobre el trabajador quedándose dormido, que parece ser la necesaria calma después de tanto enajenación previa.

La herrumbre se extiende como un fantasma

Hasta aquí, este texto está cruzando películas que viajan a lugares recónditos de Europa, desconocidos, poco transitados. La última película que citamos sí recorre las calles de una de las capitales europeas, Viena. **Jem Cohen**, retratista de la deshumanización de las grandes ciudades, dibujó con trazos elegíacos una Austria triste y fría mientras seguía a dos personajes tan parecidos a la ciudad que filma, solitarios y desgajados del mundo. En *Museum hours*, de nuevo una historia de ficción se filtra en las imágenes de la ciudad, que nunca han sido un mero decorado para este cineasta. En la mayoría de las sinopsis se habla de la película como la primera ficción del director norteamericano cuando lo cierto es que esta historia “ficcionalada” queda soslayada por abundantes rimas visuales en torno a Viena. La película transita más estilos y opciones formales, incluso hay un inserto de una explicación didáctica sobre cuadros de **Brueghel** a modo de homenaje a la fundamental obra del pintor. El pasado lustroso de la envejecida Viena parece que sólo se puede hallar en piezas de galería de museo, dentro de los muros del Kunsthistorisches Museum. Afuera, Cohen mira más allá de una posible historia romántica y compone un paisaje desolador que remite a tantas películas cuyas rodadas en Estados Unidos, y que vuelve a encontrar en Europa: frío, soledad, arquitecturas imposibles de extrarradio (5). Entre estas imágenes está también una aguda visión del tiempo deshumanizado que hoy día comienza a extenderse sin remisión por Europa. Una Viena que, quizás, no está tan lejos de aquella Lisboa también desolada e invernal que era el significativo decorado de la primera parte de *Tabú*, una herrumbre que va extendiéndose como un fantasma desde las periferias de las capitales europeas.

NOTAS:

(1) “Las dos orillas de Agnès Varda” en el CAAC hasta el 31/3/2012.

(2) *Los orígenes del marketing (pieza pluma sobre asuntos pesados)* en Hamaca.

(3) Lucien Castaing-Taylor es director del SEL (Sensory Ethnography Lab), un centro interdisciplinar de la Universidad de Harvard dedicado a la investigación antropológica vinculada a la creación artística.

(4) Fundamental el trabajo de diseño de sonido de los directores junto al artista sonoro Ernst Karel. El cuidado e hipnotizador ritmo acústico, con esas constantes entradas y salidas del agua de la cámara, multiplican la experiencia sensorial de *Leviathan*, película que merece ser disfrutada en una adecuada sala de cine.

(5) No es la primera vez que Jem Cohen filma en Europa. Un cortometraje de espíritu elegíaco similar es *Buried in Light* (1994), meditación en super8 sobre las huellas de la caída del muro en Europa del Este.

Entrevistas

Virginia García del Pino, realizadora de El Jurado

Por M. Martí Freixas

Nos encontramos con **Virginia García del Pino** en su piso del barrio del Poble Nou, en Barcelona, para charlar sobre *El Jurado*, su primer largometraje después de la realización de diversos cortometrajes y obras videoartísticas iniciadas en el 2002 con *Pare de sufrir*. La nueva película ha vivido un recorrido por festivales y lugares que prestan atención al cine independiente español a menudo. Estrenada en el Festival de Cinéma - Marseille, se proyectó en Mar del Plata (sección España Alterada) y se mostró en una retrospectiva sobre la autora en el MUSAC de León. Antes de empezar la entrevista nos comentó que le acababan de comunicar la selección de *El Jurado* en la competición oficial del prestigioso festival Punto de Vista que se celebrará en Pamplona este próximo mes de febrero.

M. Martí Freixas: El documental *El Jurado* se fundamenta en una decisión de mínimos. Solo los rostros de los miembros de un jurado en un juicio por asesinato. ¿Por dónde empezaste?

Virginia García del Pino: Todo mi trabajo gira alrededor del comportamiento humano, es lo que más me interesa. Y siempre había querido hacer una película sobre un asesino o sobre lo que debe suponer matar a alguien. Hubo un caso en España que me pareció interesante cinematográficamente y lo estuve siguiendo en los juzgados. Ese juicio se iba posponiendo, lo estuve esperando durante un año. Aburrida de ir allí y que se anulase el juicio una y otra vez, pedí a las chicas de prensa del juzgado que me dejaran grabar cualquier otro juicio por asesinato que se celebrase con un jurado popular. Ya había visto algunos, pues entraba y miraba como se desarrollaban. Me abrieron una puerta y entré en un juicio donde no había nadie de prensa porque mediáticamente no tenía atractivo. El caso en sí era bastante crudo y triste. Me puse a grabar, mi interés era solo el jurado popular. Me sorprendió de entrada que los miembros del jurado eran muy jóvenes. Me quedé para grabar sus gestos. Estar de público ya me abrumó, estar de jurado me parecía una responsabilidad muy fuerte a la que yo renunciaría. Y así estuve

grabando todo el desarrollo del juicio, era muy reiterativo pero me atraía el lenguaje especializado de los peritos, dándole vueltas a lo mismo con unas palabras elaboradas para intentar encontrar un hueco, un fallo, en los argumentos de unos y otros.

Otro tema que me interesa es la búsqueda de la verdad, quizás es más filosófico que cinematográfico. Estaba buscando esta verdad en el caso, yo lo busco en sus rostros mientras ellos lo buscan en las pruebas del caso. ¿Qué hay de verdad en sus expresiones? Al final tampoco eran exageradamente expresivos porque les dicen que no deben serlo. En cada proyecto me propongo un reto, en este caso era buscar algo que sabía que no podía atrapar del todo.

Esta depuración ya hecha *a priori*, o sea, no encontrada en el rodaje o en el montaje, sino ya tomada de antemano, ¿es motivada por algo intuitivo? ¿O es motivada por algo más teórico? Tu decisión previa y luego inamovible es un poco como *Lo que tú dices que soy*. Planteas un esquema, trazas unas líneas previas y a partir de ahí observas para que surja algo dentro de éste. Responde a un método de trabajo que consiste en tener muy claro de antemano lo que estoy buscando, encontrar la respuesta o no es lo de menos, pero es muy importante encontrar la mejor forma de transmitir esa búsqueda al público y de ahí surge esa radicalidad o minimalismo, por llamarlo de alguna manera, en la realización. Debo insistir en lo formal para señalar al público el planteamiento que hay detrás de la apariencia más o menos narrativa de la película. *Lo que tú dices que soy* tiene una primera lectura muy sencilla y accesible para todos los públicos que esconde otros niveles o lecturas más complicadas en las que hay un intento de comprensión de la realidad y del sentido del obrar humano. Algo similar ocurre en *El Jurado* aunque en esta ocasión requiero un mayor esfuerzo al espectador, hay cierto grado de abstracción, prescindo más de la narración y el punto de partida es más complejo, soy consciente de que no es tan amable como aquella.

El trabajo cinematográfico con los rostros viene de lejos, entre otras raíces: la escultórica, la del retrato pictórico, la del descubrimiento de los significados y la expresividad del primer plano... Lo conocemos de películas como *Ten minutos older* de Herz Frank o *Shirin* de Kiarostami... así como las reacciones en *Miren el rostro* de Pavel Kogan... Pero en tu propuesta hay una variante clave respecto a ellos, el encuadre no es frontal sino siempre picado, y en lugar de un trabajo de luces y sombras tiene un aspecto pixelado... como una mirada más fría y distante de los sentimientos.

El acceso al juicio para la prensa, es un balcón desde el cual tienes una vista general de la sala, quedando el juez al frente, los abogados y fiscales a la izquierda y el jurado a la derecha. De manera que grabes lo que grabes desde esa ubicación, siempre tendrás un plano picado. En mi caso ese plano picado me venía perfecto para evidenciar la autoridad de la cámara y mi postura ante el jurado. Ellos están ejerciendo el poder sobre aquellos que están juzgando y yo estoy ejerciendo el poder sobre ellos, que no pueden escapar a la cámara, les estoy juzgando. Respecto a la textura, los planos son pixelados porque estaba a tanta distancia de ellos que tuve que accionar el *zoom* digital para poder observar los gestos de los miembros del jurado. Ese píxel desdibuja sus rostros y ayuda a abstraerme del tema y del objeto grabado. De manera que cuanto más intentaba acercarme, más me alejaba de esa verdad que buscaba en sus rostros. La utilización del *zoom*, sobre todo en documental, marca tu postura como realizadora, de cobarde, de *voyeur*, y era así como lo deseaba porque es como me sentí ante lo que estaba buscando.

Y nosotros observamos, te juzgamos a ti (y quizás hacemos como de jurado de un festival) durante la proyección. Esto es como un juego de muñecas rusas.

Cierto, cuando haces una película te estás exponiendo a un público y a una crítica que te va a juzgar. De alguna manera cuando juzgan la película te están juzgando a ti porque cada plano es un reflejo del autor. A mí no me gusta que me juzguen pero me gusta hacer películas y tengo que lidiar con ello. Decidí incluir esto en la película aprovechando que el jurado está mirando un vídeo donde aparecen el asesino y la víctima, remarcando su meticuloso proceso de interpretación y las apreciaciones que hacen sobre la calidad de la cinta. El vídeo que ellos van comentando es de una cámara de videovigilancia. Mi ángulo y la pixelación que obtenía también me recordaban a esas cámaras, así lo formal también actuaba en consonancia con toda la situación.

Es cierto esto de la videovigilancia. Precisamente estas cámaras me parecen uno de los últimos resquicios del cine directo. La gente olvida realmente que la está filmando la cámara del banco, como pretendían los del *direct cinema*, a no ser que entres al banco para atracarlo. En tu caso, ¿los filmados no son conscientes de que se les está grabando?

No había pensado nunca en la postura del atracador de banco respecto al *direct cinema*. Los miembros del jurado sí que son conscientes de que están siendo grabados porque miran a cámara, algo que

incluyo en la película. Me interesa esa mirada de reproche, es su oportunidad para defenderse de la imposición de la cámara. En concreto hay un personaje que me mira todo el tiempo, como diciendo ¿quién eres tú para grabarme? Grabar a cualquier persona, con su consentimiento o no, implica una postura ética respecto a esa persona y desde ahí se plantea en la película el juego de muñecas rusas del que hablabas antes.

La película tiene en paralelo una segunda línea narrativa, el juicio en sí mismo. Tu proyecto está en apariencia alejado de los clásicos films de juicios, que ahondan en la emoción del juicio, en la trama del crimen, o en el pulso del fiscal y el abogado defensor... Pero quieras o no, esa línea está ahí, la vamos siguiendo por las voces. La podemos imaginar, aunque no veamos esas personas. Por el tono de voz, por como frasean, uno imagina el abogado, el juez... la voz de una mujer que aparece un momento insultando y gritando, la ubicación del lugar del crimen. Ese esqueleto inicial depurado que tu presentas levanta en sus fundamentos un edificio que podemos imaginar.

Durante la película voy dando algunas pistas al espectador sobre el caso, así puede reconstruirlo. Soy consciente de que quizás sean insuficientes, pero tampoco quería ofrecer más porque quería dejar claro que la película no es sobre el caso en particular, sino sobre el hecho de juzgar al otro y sobre el ejercicio del poder. Si la hacía más narrativa, todo eso se perdía, de manera que me centro en la parte más psicológica del juicio. En ese sentido la película funciona como un espejo, cuando los peritos y médicos forenses hablan sobre la conducta y la psique del asesino, es inevitable pensar en la propia, y creo que esto funciona tanto para el jurado como para el público. De hecho se puede observar en el segundo personaje una identificación con la conducta del asesino.

Siempre has trabajado de modo totalmente independiente.

Sí. Primero porque no sé si una productora me daría dinero a mí para hacer una película, pero tampoco lo intento porque como sé que tarda tanto, es tan lento el proceso que no me veo esperando tres años para hacer una película. Me agotaría antes. Así que no me espero, si se me ocurre una idea, la trabajo y me pongo a grabar. No es tampoco cine "de urgencia" porque sea urgente sacar la película, es más que si pasa mucho tiempo, ya tendría ganas de hacer otra. Soy consciente de las limitaciones que esto me impone, me veo obligada a buscar temas que pueda desarrollar sin gastos de viajes y sin equipo técnico.

Sabemos del difícil encaje de estas prácticas cinematográficas que amamos. Y con los tiempos también difíciles que estamos viviendo, económicos, sociales, a veces me pregunto para qué seguir. ¿Qué te lleva a continuar?

Los mismos motivos de siempre. Nunca he hecho esto por dinero, seguramente sea falta de fe en mí misma, pero de todos modos si no hiciera esto, haría otra cosa, hice pintura en Bellas Artes, supongo que estaría pintando. Lo que no puedo es estar sin hacer nada, necesito algo que ocupe mi mente y precisamente me despiste de la crisis y la corrupción de los políticos, lo que no significa que no me afecte el tema. Pero necesito despistarme y pensar en mis pelliculitas. Creo que es algo inherente al ser humano, hacer cosas, y esto no tiene nada que ver con el trabajo. En catalán hay una distinción que me gusta mucho: "fer feina" (*hacer trabajo*) y "treballar" (*trabajar*). Lo que yo hago es "fer feina" sin más.

Elías León Siminiani. Bifurcación en el Mapa

Por M. Martí Freixas

Pasó **Elías León Siminiani** por Barcelona a causa de unas clases en la UPF y aprovechamos para encontrarle y charlar con él a propósito de su primer largometraje, *Mapa*, pocas semanas antes de su estreno en salas. La obra de Siminiani es como las vías del tren, son dos líneas en paralelo pero, a diferencia de estas discurren pegadas la una a la otra o incluso de cuando en cuando se entrecruzan. Podríamos observar su vía ficcional, hasta ahora en cortometrajes como *El Premio* (2011), y su vía ensayística y/o diarística, con una serie también de cortometrajes como *El Tránsito* (2009). En este "apartado" brilló un pequeño *hit* dentro del cine independiente español, *Límites. 1a persona*, que llegó a ganar, entre muchos otros, el Premio Cortometrajes Versión Española-SGAE 2011 y a emitirse por TVE. La primera vía está influenciada algunas veces por aspectos documentales y la segunda por construcciones ficcionales. Dentro de esta bifurcación unida, o de esta unidad bifurcada, nace *Mapa*, a modo de diario espontáneo pero posteriormente construido, reescrito, y que tiene como punto de partida un viaje a la India y una búsqueda interior. La película se estrenó en el Festival de Cine Europeo de Sevilla, copremiada como mejor documental, obtuvo el premio Opera Prima en el REC Tarragona, estuvo presente en IDFA y Mar del Plata, y es finalista en los Premios Goya 2013 en la categoría documental.

M. Martí Freixas: ¿Este diario que estás filmando en *Mapa* lo haces desde hace muchos años? ¿Desde la adolescencia? ¿O es algo más reciente?

Elías León Siminiani: Haciendo diario escrito llevo mucho tiempo. En cine me lo comencé a plantear hace 4 o 5 años. Decidí empezar a viajar, llevarme la cámara y grabar aleatoriamente sin preparar nada. Vengo de la escuela esta de “grabar es un acto sagrado” y “el *travelling* es una cuestión moral”. También por los cortos de ficción que filmé tenía la idea de preparar mucho, filmar lo necesario y punto. Hubo un momento, hace unos años, no sé si tiene que ver con un proceso de terapia que empecé más relacionado con la introspección, que empecé unos viajes tipo mochilero. Iba con la cámara y grababa de una forma contraria a la que había hecho siempre, que había sido con equipo, con *set*, o similares. Grababa lo que me llamaba la atención, lo mantuve en viajes durante varios años, y entre eso, el proceso introspectivo y los cortos que tenían que ver más con la primera persona, pues creo que fui aterrizando en este diario. Pero el hecho de escribir diarios... siempre, en libretas, desde la primera juventud. Tengo mucho escrito aunque intermitente. Se mezcla también con notas de trabajo, notas de cosas... Durante un tiempo iba con 2 o 3 libretas encima, la de las notas personales, la de las notas de “trabajo creativas” y una tipo agenda. Algo así. Después ya hice un híbrido, fechando las cosas, y es todo mezclado.

¿Después de terminar el montaje has parado de hacer diario filmado?

No, grabo bastante. En los últimos meses, que he estado viajando un poco con la película, llevo una cámara muy pequeña encima. Voy tomando apuntes y lo voy guardando en discos duros. Hablo encima, algo que no había hecho hasta ahora, mientras filmo hablar encima como si fuera una improvisación de jazz. Todo el texto que hay en *Mapa* es muy elaborado. Y de repente esto es “¿cómo sería empezar a grabar y hacer el texto ya?”. No tendría ni la mitad de estilo pero me gustaría avanzar por ahí.

Joseph Morder, uno de los obsesivos del diario filmado desde su adolescencia, a veces pone voz en *off* mientras filma, improvisando, y crea unos comentarios maravillosos. Lleva años de práctica con el tema.

Sí, es un trabajo, como ejercitar un músculo. Quizás necesito 4 o 5 años para conseguir algo, de momento me da vergüenza pero a menudo cuando algo me da vergüenza luego acabo encontrando algo interesante ahí.

¿El proceso de escritura de la voz en *off* en *Mapa*, es en paralelo a la grabación? ¿O sea, tiene que ver con los diarios escritos?

Sí y no, depende. El trabajo que he hecho previo tipo los *Conceptos Clave del Mundo Moderno*, está hecho del texto a la imagen. Sin embargo, la parte de trabajos más diarística, como *Límites 1a persona*, es lo contrario, de la imagen al texto. Tengo esos brutos y quiero escribir un relato que tiene que ver con algo que sentí cuando lo grabé. Creo que en *Mapa* hay un poco de las dos cosas, empieza siendo muy controlada, un tipo va a un sitio, está sobrepasado e intenta controlar todo. Poco a poco trata de abrirse hacia donde mande más la vida, o sea, mandan más las imágenes. Hay una especie de híbrido de estos dos métodos.

Durante la grabación y los viajes aparece a menudo un “otro yo”, una voz interior con la que discutes y que te frena a filmar cosas, por ética, porque te cuestionas quien eres para filmar la miseria o las protestas... Tuve la sensación de inmediatez, de pensar en voz alta, pero a la vez es algo que ha quedado construido en el montaje.

Eso está desde el principio. Todos los sentimientos están y luego les doy forma. Es para mi esencial, es lo que sufrí cuando grabé. Cuando escribía estas anotaciones no había esta forma del “otro yo” que me dice tal y cual, pero esas notas están ahí. Luego, mucho después, excarbo en las imágenes y doy forma a esos sentimientos.

¿Cuánto de ficcional ves en esta construcción? Al cineasta que más me ha recordado es a Woody Allen.

Yo le veo más relación con **Ross McElwee**, quizás en algunas partes con **David Perlov**, pero McElwee tiene humor y es mucho más innato su sentido de la narración, algo que yo también intento tener. Perlov está en un lugar de sabiduría que yo no estoy ni de coña, hay que saber sostener silencios y sostener una serie de cosas que a día de hoy no sé. En cuanto a Woody Allen, creo que soy mucho más parecido al personaje que hay en *Mapa* respecto al Allen real y el personaje. Hay ficción en *Mapa* pero no en inventarme este tipo locuelo o indeciso sino en como se va tejiendo el relato. Hay muchas estrategias que tienen que ver con la ficción, como un montaje paralelo. Recursos de ficción que se pueden usar en

documental pero son menos habituales. Por ejemplo, el personaje de Ainhoa en la película está tratado desde el principio como un hada de cuento y todas las decisiones que se tomen entorno a ella tienen que ver con “voy a construir un hada”, pero porque ella para mí en la realidad tiene un punto de hada, y voy a potenciar ese punto mágico con herramientas que tienen que ver con el cine de ficción. Pero la base no me invento nada. No sé si te he respondido.

Perfectamente. Si me hablas de Ross McElwee la diferencia básica que veo es que tiene un poso de profundidad con sus imágenes que tú no tienes, por el paso de los años. Él es como Morder, un obsesivo, graba desde que es adolescente, creo, no sé cuantas bobinas y cintas debe tener en su vida acumuladas, mezcló su vida y el cine, como si fueran solo uno. Entonces se mira el material a veces con 10 años de distancia. Las reflexiones que hace a partir de ahí son distintas a tu diario que lo veo más inmediato, más fresco, como si hubiera nacido la película a partir de los vídeos caseros de algunos viajes recientes.

Es verdad, la película tiene esta “cosa” más directa o espontánea. Cuando me acojo a McElwee como figura, para mí es por dos cosas. Por la ironía y por el sentido del relato. Creo que McElwee piensa más en la audiencia que tendrá después que Perlov, por ejemplo. **Werner Herzog** también piensa en ella. Yo me sitúo ahí. Tiene que ver con una formación y con un origen. ¿Quién tiene en cuenta al espectador y quién no? Pero no en un sentido comercial, lo típico de “tenemos que tener un *target*”. No me refiero a eso. Sino quién imagina la película como un acto de comunicación cuyo éxito se mide si comunica frente a quién está creando algo más inmanente, que puede o no puede comunicar, pero ése no es su objetivo. Me considero un narrador y siempre me pongo en un sitio donde pienso en el espectador, sin tener esto vínculo alguno con el cine comercial. Sé qué es *Mapa*, una película pequeña, sé a través de qué canales se puede distribuir, que si llega a salas será en un par de salas pequeñas, etcétera. Pero quiero que tenga la potencialidad de que si cambiase el mundo y pudiese alcanzar a más gente, pudiera llegar a esos espectadores. Y esto tampoco tiene nada que ver con “a ver si doy la campanada”. Me encuentro muy cómodo en este “otro cine” y si la película empieza a ser un poco más grande, estoy contento, pero tampoco es mi sitio natural, y ahí sí estoy incómodo pues no sé muy bien como manejarlo.

Sí, es donde quería ir a parar. También porque comentas lo de la formación y el origen. *Mapa* es como un viaje que parte de tu trayectoria del cine realmente independiente documental español y va camino hacia la voluntad de llegar a un público amplio. Tiene como este sistema doble, una bifurcación que corre en paralelo en todo el proyecto, también por ser un documental con tintes de ficcionalización en la escritura.

Ten en cuenta que vengo de la ficción, he hecho cortos de ficción durante muchos años. Estudié cine en Columbia, es la escuela americana canónica del guión de ficción. En todos los años que estuve allí no vimos ni un solo documental. He trabajado en televisión en ficción, más cuatro cortos en 35mm de ficción, el año pasado *El premio* que estuvo nominado a los Goya. Mi camino durante todos estos años ha sido paralelo, los cortos y el mundo de ficción por un lado y el mundo independiente y digamos “más autoral” de no ficción por el otro. Esa zona híbrida donde me sitúo tiene que ver con una trayectoria que llevo haciendo hace muchos años. Cuando estoy haciendo *Mapa*, sobretodo en la segunda parte de la película, hay muchos momentos que me planteo “¿cómo haría esto si fuera una ficción?”. Para mí hay “la esquina **Hitchcock**”, “la esquina **Kubrick**”, que son cosas que me sirven solo a mí. Aunque esto sean unas búsquedas imposibles, por muchos motivos, pero la fuerza de la tensión tiende hacia la ficción. Cuando hago la película tengo en la cabeza a **Pasolini**, a McElwee pero también a **Truffaut**. Y esa es la propuesta, no es que vengo de un sitio y me planteo como voy a llegar a más gente, sino que... yo soy así. Si me pusiera en esa actitud que comentabas creo que no llegaría a ninguna parte.

Puede ser que *Mapa* sea menos apreciada por el público que valoró tus cortos documentales ensayísticos, que la encuentren digamos más ligera o superficial, pero que por otro lado puede llegar a un tipo de espectador que no te conoce de nada, que encuentre en esta película algo nuevo para ellos, algo hecho aquí por este tipo “locuelo”, que les sorprenda y les guste, gente de generaciones que nunca se han acercado a ese “otro cine”.

Eso es verdad, ya lo he visto, sé que en la operación pierdo gente, pero... uno es lo que es.

Quizás es como el desencanto parte de sus seguidores de Metallica a mediados de los 90. Aunque me parece que siguieron ganando muchos millones...

Eso lo dudo mucho. Me conformo si *Mapa* me da el pase para poder hacer el siguiente proyecto...

Comentabas que todo el proceso han sido unos cuatro años de trabajo. ¿Cómo te planteaste la producción?

El proceso de producción de la película es curioso, es un híbrido entre *amateur*, doméstico y profesional. Pacté con las productoras para que no se gastasen un duro hasta el primer montaje, en nada de rodaje, texto, voz. Y cuando hubiera un primer montaje ahí sí invertir el dinero en posproducción, en hacer los derechos de imagen, derechos de música, mezclas profesionales, cinco meses de montaje de sonido... Cuando llegamos al montaje la película entró en un proceso más profesional, si quieres llamarlo así.

¿Hay algo que quieras añadir?

Hay un tema que no ha salido y me gustaría sacarlo.

Suéltate.

Para mi es importante el paralelismo entre vida y película. Un tipo está intentando superar un proceso vital determinado y a la vez está intentando hacer una película. Si consigue acabar el film superará el proceso vital, o sea, todo el nivel metalingüístico que hay, para mi, no tiene que ver con hablar de cine, sino que la película se convierte como... en una metáfora de la vida. Tenía presente esto siempre cuando escribía y montaba, por eso los títulos de crédito están divididos en "película" y "vida".

¿Eres Géminis?

Sí.

Mapa de Elías León Siminiani tiene previsto el estreno en salas de cine de España el 01/02/2013.

Reseñas

Autrement, la Molussie

Por Pablo Cayuela

El largometraje "Autrement, le Molussie" del realizador Nicolas Rey se fundamenta en la (única) novela del filósofo alemán Günther Anders, "Die molussische Katakombe" escrita en los años treinta, donde sus dos personajes protagonistas son prisioneros de un régimen totalitario. El film se compone de nueve bobinas de distintas duraciones que se proyectan en orden aleatorio.

Nueve anotaciones breves sobre *Autrement, la Molussie*, ganadora de Cinéma du Réel 2012 con una traslación a 16mm de *Die molussische Katakombe*, única novela del filósofo alemán **Günther Anders**.

La palabra más poderosa

Burru, sin embargo, no pudo evitar que *Die molussische Katakombe* [La catacumba de Molussia] (1) llegara a las manos de **Nicolas Rey** exactamente ochenta años después. En 1932, la Gestapo asaltó la vivienda del editor de **Bertolt Brecht**, a quien Günther Anders había confiado una primera versión, y se llevó todos los manuscritos que pudo encontrar. Pero no *Die molussische Katakombe*, que poco antes había sido forrado por el editor con un mapa de Indonesia, al que añadió una isla de nombre *Molussia* para asemejarlo a un libro de viajes y ocultarlo a los censores. No sabemos, en todo caso, si el libro que por primera vez publicó **C.H. Beck** en 1992 quiso mantener en la cubierta esa singular deriva molussiana, pero su interior, los fragmentos de texto que nos acerca Rey, sí conservan la extrañeza vagamente familiar de un mapa antiguo, de una fábula filosófica:

Olo y **Yegussa** son prisioneros de un país imaginario gobernado por el régimen totalitario de **Burru**. Olo transmite a Yegussa su experiencia, su conocimiento del mundo exterior. Dos interlocutores, un maestro y un discípulo, dialogan. Casi como **Sócrates** y **Platón**, podríamos decir. O como la escucha solidaria que el filme del francés hace de la novela de Günther Anders.

Anders, por cierto, no es más que el apodo que eligió **Günther Stern** cuando su editor le sugirió, debido a lo común de su nombre, llamarse *de otra manera*. Y eso fue, literalmente, lo que hizo: *anders* en alemán significa *de otra manera*, en francés *autrement*. *Autrement, la Molussie* (2012), o cómo filmar de otra manera.

Demostrar no demuestra nada

Los Parias creen en la verdad sin que yo tenga que demostrarla.

El odio viene matando

Anders completa *Die molussische Katakombe* poco antes de partir hacia el exilio en Estados Unidos, en 1938. Intenta editarlo, sin éxito. Después de la guerra considera que ya no tendría sentido publicarlo y el libro permanece inédito hasta principios de los noventa. Después de la guerra *no tendría sentido* publicarlo, pero el creciente interés en la Europa actual por toda obra producida en los años 30 del pasado siglo devuelve sentido, sintomáticamente, a la recuperación del pensamiento antifascista más desarrollado. *Después de que Burru hubiera permitido diez días sangrientos a su pueblo no habría necesidad de una revolución.* Burru y Europa; la troika y Molussia.

Vuelta a la naturaleza

Molussia es un paisaje común en producción. Aquí una colina yerma y allá un campo arado o una fábrica. Bosques y después árboles manufacturados. De vez en cuando, algún trabajador de la llanura de Penx o un conductor de Villa Molussia que recorre la autopista para dirigirse, quién sabe, a su casa en una urbanización modernista. Rey registra todo ello con una película caducada de 16 mm manufacturada en el laboratorio de L'Abominable (2). Cada partícula en movimiento de esa película establece la deturpación precisa para transformar el campo industrializado francés en un grado cero de la ficción. Nicolas Rey no filma el paisaje, lo produce.

Interludio

“Pocas películas combinan con tanta perfección sensualidad y marxismo” (3).

Lo que son las relaciones

Yegussa no sabe como comenzar: *Todo está conectado, y todo comienzo es ya una falsificación.* En *Autrement, la Molussie* 9 bobinas (4) de distintas duraciones proyectadas aleatoriamente eluden, por el momento, la responsabilidad. Un cálculo rápido apunta 362.880 maneras de ver el filme completo, pero bajo la pirueta matemática se sostiene un órdago que procura colocar en primera línea las costuras del determinismo narrativo. En *Autrement...* todo parece suceder al mismo tiempo y las relaciones causa-efecto no pueden ser otra cosa que reversibles. En este materialismo desbocado, los diálogos entre Olo y Yegussa encuentran su forma exacta, pero casi querríamos decir su motivación primera. No en balde, Günther Anders describió en numerosos escritos aquello que Rey se pregunta durante el cuerpo a cuerpo con la máquina: ¿en qué momento la técnica deviene totalitaria? Rey y su equipo ruedan con un *zéphyrama*, que activa y mueve la cámara a partir de la intervención del viento.

Lo positivo es invisible

El silencio, podría empezar Olo, nos hace percibir el sonido. El materialismo de *Autrement* se autodefine en las cesuras sonoras que invaden todo el metraje. En un principio, temerosos, creemos que se trata de un error técnico. He aquí una política emancipadora.

Ah... sobre la herencia

De *Autrement, la Molussie* sorprende, en cierto modo, su fácil encaje entre los filmes estructuralistas que hasta hoy marcaron los pasos del experimental norteamericano y la no menos radical deriva de un cine, eminentemente europeo, que ha hecho del texto (no de la interpretación) su lugar de resistencia. Consciente de ello, Nicolas Rey intuye una conversación imaginaria entre **Michaël Snow** y **Marguerite Duras** para dirimir esta aparente contradicción:

SNOW: ¿No cree que usted consigue dinero para sus películas porque cuentan historias?

DURAS: He oído decir que lo que yo hago no es cine. Mis películas son historias sobre imágenes propuestas. Y eso es para mí el cine. Hace cuarenta años que el cine tiene vergüenza de la palabra, como tiene vergüenza de ser inteligente.

SNOW: No es porque no emplee la palabra por lo que el cine deja de ser inteligente.

DURAS: Cuando el cine reduce la historia a una sola imagen, se opera una especie de toma de poder sobre el espectador. No digo que sea eso lo que hace usted.

SNOW: Pero yo podría hacer una película sólo con palabras. Una de cada vez escrita sobre la pantalla. Es una idea que tengo. Usted puede ver ahí una historia, pero no es eso lo que me interesa.

DURAS: Y yo podría hacer una película con la pantalla negra sobre la que relatar. No estoy segura de que le fuese a gustar. (5)

La competencia

Poco antes de finalizarse, el filme de Rey cae prisionero durante el desalojo sorpresivo de L'Abominable por parte de la policía francesa. Hizo falta entrar de nuevo en el laboratorio, clandestinamente, para hacer los últimos cortes. Molussia no es un país imaginario.

NOTAS:

- (1) Günther Anders. *Die molussische Katakombe*. München: C.H. Beck, 1992.
- (2) L'Abominable es un laboratorio cinematográfico, situado actualmente en La Corneuve, que funciona como cooperativa abierta de artistas. *Autrement, la Molussie* fue concebida y editada en su anterior sede de Asnières-Sur-Seine hasta el desalojo que sufrió el taller en 2011.
- (3) "Few works so perfectly combine cinesensuality and Marxist dialectics". Olaf Möller, *Film Comment*.
- (4) Los títulos de cada una de ellas encabezan los 9 apartados de este texto.
- (5) *Conversation imaginaire entre Michaël Snow et Marguerite Duras*, en francés. Existe una traducción al gallego de éste y otros textos de Rey sobre *Autrement, la Molussie* en la web del Cine Clube de Compostela (formato pdf).

FICHA TÉCNICA Dirección: Nicolas Rey Dirección de fotografía, sonido y montaje: Nicolas Rey Narración: Peter Hoffmann Producción: Nicolas Rey Productora asociada: Tout a trac País y año de producción: Francia, 2012.

Modos de producción. A propósito de Donde vuelan los cóndores

Por Carlos Vásquez

El autor del texto reflexiona, a partir del documental Donde vuelan los cóndores del chileno Carlos Klein, basado en el seguimiento de la realización del último largometraje de Kossakovsky, sobre la independencia y la ética de la producción de cine documental hoy en día, y como se refleja esta cuestión en la creación final de las películas.

I

Gilles Deleuze y Félix Guattari entendían el deseo como el motor de la producción y el devenir como pulsión de la realidad inaprensible. Se supone que el documental, como toda actividad que desea trabajar desde lo real, se sitúa en una especie de contorno, con una función interpretativa que muchas veces termina sólo en traducción. El documental, que como lenguaje contemporáneo opino que está siendo cada vez más efectista que efectivo, se ha concentrado más en canalizar el deseo que en renovar las estrategias de abordaje al mundo. Y ni hablar de generar pensamiento crítico. La pobreza reflexiva dentro de un género que bebe (y mucho) de los estudios culturales, el arte y las ciencias sociales, es un síntoma preocupante. Hoy cualquier lenguaje que requiera un sólido compromiso humanista, que carezca de un control estimable de sus materiales (porque trabaja con elementos de la realidad, difíciles de prever, de asegurar), que se edifique reactivamente o que se autoimponga una supervisión ética sobre sí mismo, suena a anacronismo, lo que se explica al ser todas estas cualidades una disonancia con la lógica y la velocidad de la economía de mercado. Y es justo aquí donde una gran parte del cine documental de hoy para mí se ha querido instalar, en la indefinición del artificio, en el oscurantismo metodológico, en la omisión de la interrelación productivo-creativa que permite sobre todo la planificación y proyección suficiente para poder sumar confianzas, lo que en economía básica quiere decir inversión. Hoy el cine documental ha optado por asumir una retórica realista y verosímil en vez de autenticar los destellos de un enmarañado mundo pues es más rentable minimizar su verdadero espíritu para asegurar un control sedante de todo el proceso. De esta forma también acomodarse en la intersección entre realidad y ficción, es más útil que legitimarse en el corazón del área estrictamente documental, que por definición sería la zona de la incertidumbre. La corriente documental desde sus orígenes ha portado con dudas y muchos complejos su estandarte.

II

Ya se ha hecho habitual en los encuentros, seminarios o festivales de cine documental, la creación de puentes entre los generadores de ideas y los designados para llevarlas a cabo, los *pitching* ya son toda una institución performática, los *market*, los *workshop* de desarrollo concentrados en la producción son un paso (supuestamente) imprescindible para tener posibilidades. Los *meeting* con agentes, *comission editors*, especialistas, tutores, distribuidores, difusores, los conceptos de *marketing* se entremezclan con las ideas fílmicas, se determinan unas a otras, las estrategias de venta contaminan la forma, los *tv slots* hacen lo propio con los contenidos. Todo este aspecto industrial tiene una presencia abrumadora en el documental contemporáneo. Los esfuerzos se concentraron, desde hace ya tiempo, en la producción, validando de paso un sistema dependiente de los criterios que los financiadores imponen. Si miramos en retrospectiva nos daremos cuenta que los tecnicismos económicos, las teorías de mercado, la irrupción de los intermediarios, la dependencia de procesos promovidos como caminos únicos, hace tiempo que

ya están aquí, en el corazón de lo que entendemos por Cultura. Pero este aspecto tan abierto y voluntarioso en la fase de búsqueda de recursos por lo general se va transformando en una zona opaca durante el proceso productivo porque los modos de producción imperantes difícilmente resisten análisis (y auditorías) exhaustivos. Pero para la salud del cine documental ¿el círculo es vicioso o virtuoso?

En el cine industrial los que definen las directrices son quienes gestionan los medios, normalmente distintos a los creadores. Todo el proceso creativo se abre (no así el financiero), la autoría se diluye, las propuestas se colectivizan perdiendo unicidad, son cada vez menos radicales, menos inquietantes o reformadoras. Paradójicamente el sistema de producción en sí es de ideología contraria a lo que muchas de las películas documentales que nacen de este modelo denuncian, pues el sistema de producción actual se funda en una lógica neoliberal abierta, con un sentido injusto y mezquino de la propiedad, que cosifica las ideas, comercia con la autenticidad, silencia lo diferente, rechaza lo extraño, hegemoniza los discursos y, finalmente, domestica el pensamiento de todos en la cadena. Y es que pareciera que la producción se ha inmiscuido demasiado en el proceso creativo, pero ¿podría ser de otra manera? La producción es imprescindible para dosificar, distribuir y gestionar los materiales (generalmente escasos) para echar a andar una experiencia fílmica o encarnar una idea en imágenes. Aquí nos referimos a un problema de distancias, y no porque se encuentre el dinero muy cerca de las ideas, más bien porque está demasiado lejos de su propia manera de gestarse. La distancia que hay entre los realizadores y los modos de producción es acrecentada estratégicamente por los intermediarios, generando un desierto conceptual de gestión que se traduce en una sequía de propuestas, en una delegación del proceso que empobrece el discurso y menoscaba la independencia, un desentendimiento que empaña la dimensión política del documental, que en la producción, más que en su retórica, es donde con más potencia podría erigirse.

III

El chileno **Carlos Klein**, uno de los cineastas más interesantes de la escena documental chilena, con ***Donde vuelan los cóndores*** (2012), su tercer trabajo (*Ibycus, un poema de John Heath-Stubbs*, 1996, *Tierra de agua*, 2004) ha firmado una película inquietante que ha pasado bastante desapercibida en su paso por festivales y esto puede explicarse por ser esta, en un primer nivel, una película sobre el rodaje de otra película, con lo cual su condición de *making off* resulta, a lo menos ingrata. O quizás no ha recibido la atención que creo se merece por invitar a una reflexión sobre el modo de producción cinematográfico, que a la industria, en general, no le interesa (ni conviene) hacer. Carlos Klein registra la forma de trabajar de un cineasta, para él, de referencia, **Viktor Kossakovsky**, filmando su último documental ***¡Vivan las antípodas!***

Los motivos de porqué seguirlo son claros aunque predecibles: la admiración y el aprendizaje. Klein inteligentemente nos va revelando las claves de su retórica, descomponiendo su propio fundamento discursivo, buscando estrategias en un diálogo con el técnico de sonido que graba su voz en *off*, que nos indica de manera clara desde donde él mismo mirará el espectáculo que ha decidido inmortalizar. Y es que Kossakovsky es un espectáculo tan transparente que el retrato que se va hilvanando llega a rozar la incorrección, pero lo que se va desplegando delante de su cámara va más allá de un simplista "cómo se hizo". Son las miserias, las frustraciones, las ingratitudes del hacer lo que va obligando al realizador chileno a aceptar la curvatura de la evidencia, pasando de la admiración a la suspicacia ante el dilema que el cineasta ruso le presenta en su compleja relación entre las ideas y la manera de llevarlas a cabo. Y la película se abre sin complejos hacia una crítica abierta al género documental, a las tácticas de aproximación, a la desafección del artista y la verdad, pero sobre todo a los modos de producción. Entonces la alegórica caverna de **Platón** se presenta como la mejor manera de entender este agudo e indefinible ejercicio de interrogación en todas direcciones. Y la metáfora se cristaliza en aquella escena en la sala de montaje donde ambas perspectivas (de Klein y Kossakovsky) terminan por replegarse y escudarse en sus diferencias, donde la neurosis se desata y el mundo se oye lejos, allá afuera, como un murmullo y Klein filma con evidente perplejidad como su maestro ruso mira absurdos dibujos animados mientras monta una escena de la vida rural africana. Y uno se pregunta, si la imposibilidad de Kossakovsky de ver lo que hay más allá de su autocomplacencia, es una problemática general del cine documental que cada vez más se construye desde espacios aislados, artificiales y asépticos. Y es que el mito de la caverna es el *non plus ultra* del documental, quizás el mejor argumento desde donde articular una crítica, su desautorización.

El antropólogo brasileño **Eduardo Viveiros de Castro** definió el mito como un proceso de traducción, de traición y de transformación, y creo que es una buena manera de describir el tránsito de Klein y como el mito llega a impregnar la forma y el fondo de su película, que comienza con la voluntad de traducir, luego

pasa por traicionar y termina por transformar el mensaje contradictorio que recibía, habitándolo. Definitivamente Rusia nunca estuvo tan lejos de Chile.

FICHA TÉCNICA: Dirección y guión: Carlos Klein **Dirección de fotografía:** Carlos Klein **Sonido:** Carlos Klein **Montaje:** Carlos Klein, Vadim Jendreyko, Beatrice Babin **Música:** Daniel Almada, Carlos Klein **País y año de producción:** Alemania, Chile, Suiza, 2012.

Mondomanila

Por M. Martí Freixas

Mondomanila es un sucio grito de alegría y reivindicación, un desbordante comic punk que esconde en su interior la libertad y la felicidad de los que sobreviven en el fangal. Ha sido escasamente programada y difundida, la actitud del realizador Khavn de la Cruz no encaja demasiado en el canon de la mirada occidental, misericordiosa y complaciente ante la desigualdad.

Khavn de la Cruz es uno de los cineastas del no-movimiento cinematográfico que ha emergido en Filipinas (y también alrededores, Tailandia, Malasia) desde principios de la década anterior (1), tomando el relevo de los referentes nacionales de los años 70 (**Lino Brocka, Ishmael Bernal, Kidlat Tahimik**). Es uno de los nombres más destacados, junto a realizadores como **Lav Diaz, Brillante Mendoza** o **Raya Martin**, el estilo y las películas de los cuales son bien diferenciados. Su principal denominador común es el aprovechamiento de la tecnología digital para poder filmar con costes bajos y libertad.

Hablaba el crítico **Olaf Möller**, hace ya 8 años, de la dificultad de seguir la obra de Khavn de la Cruz. “Coge la cámara de video y corre con ella, nunca mira para atrás, filmando una pieza tras otra, a veces entrelazándolas en largometrajes, a veces extrayendo un corto de un largometraje. Poner junta toda la filmografía de Khavn es una hazaña sin sentido, ni su web ofrece una lista completa” (2). Ignoro si su filmografía ha sido indexada al completo, en todo caso su web recuenta 34 proyectos de largometraje y unos 75 cortometrajes. Cabe añadir que Khavn es músico y compositor (compone habitualmente la banda sonora de sus filmes) (3) y también poeta con varios libros publicados. “Realmente mi voz aparece a través de la poesía, escribo cada día uno o dos poemas, o a veces más. Soy más prolífico en poesía que en cine, sin duda” (4). Khavn rebosa creatividad e inspiración y sus filmes también están repletos de ideas, en ellos sobresalen por los costados la energía y la vida. No se trata de un realizador que sea preciso, meticuloso, calmado, sino que -sin dejar de lado ni mucho menos un trabajo estético- sus realizaciones son muy veloces, con características de las *performances*, con rodajes de inmediatez, con estallidos de creación. Una vez gestado el rodaje se tomará el tiempo de trabajar un montaje (buscándole un ritmo, efectos, música, animaciones) que empujará también en esa dirección de espontaneidad, de explosividad. De los filmes que hemos podido conocer de su filmografía (*Squatter Punk*, 2006, el excelente remontaje y reinención de films de Brocka, *Manila in the Fangs of Darkness*, 2008, *Son of God*, 2010, y varios de sus cortos), *Mondomanila* es el cóctel más explosivo que hayamos visto.

Una mentalidad herencia del *punk* inunda su estilo. *Mondomanila* en su aspecto exterior parece un fanzine o un comic *punk*, donde va *remixando* géneros e influencias variadas. El hilo conductor es una trama clásica y sencilla de crimen y venganza. La historia es una ficción, un *gang* de pobres, diezmados y drogados chicos de las calles de Manila sobrevive como puede en el día a día. Seguimos sus distintas historias cotidianas, como si de una comedia coral se tratara, y de entre ellas la que toma más fuerza es la de una *vendetta*. Un hombre blanco, anciano, rico, racista y pedófilo, ha violado a uno del grupo.

Los aspectos escabrosos son frecuentes (zoofilia, pedofilia, prostitución, drogadicción, crímenes, comer ratas para cenar, etcétera) y siempre están tratados como una hilarante exageración de la realidad. Una comedia de humor negro. Una ficción alejada -en apariencia- de cualquier realismo, reforzada por los efectos de imagen (aceleraciones, *stills*, pantallas partidas, colores llamativos y saturados, rojos, amarillos, violetas, naranjas, rosas, azul cielo, verde manzana). Todo es una extrema distorsión. También gran parte de sus personajes son *distorsionados*, ya sea físicamente, tullidos y enanos, como mentalmente, pues son bastante perturbados y muy adictos al sexo y las drogas.

En el trasfondo de toda esta hiperexageración late una expresión muy realista de la inclemente ciudad y país del que Khavn forma parte. Sus fuentes son cercanas, los barrios, la gente, sus historias, aunque nos aparezcan como distorsiones, su punto de partida es muy real. La mayoría de sus actores

principales no son profesionales. Los rodajes son a pie de calle, muy improvisados, con algunos secundarios y todos los figurantes "reales", la gente que ahí se encontraba en ese momento. Son rodajes exprés, *Mondomanila* se fue cocinando durante años pero el rodaje del largometraje en sí duró 5 días. Mientras uno de los protagonistas *rapea* por la acera o dos actrices se pelean en el barro, todos aquellos que les observan, son los habitantes de ese barrio. Podemos observar en ellos, si miramos con atención, caras de estupor, sorpresa o incluso brincos de alegría de los más pequeños. En esa segunda línea no hay ningún decorado ni actuación. Y todo lo que suceda en el rodaje *in situ* será la película. El proceso de filmación será la película. Esto nos conecta el método que usa Khavn con los fundamentos del *cinema verité* de **Jean Rouch**. La cámara transformará aquello que le rodee, esta acción provocada, suscitada, será la película. Como el francés, sus actores improvisan y crean parte del guión, se otorgan nuevas personalidades, exorcizan su dura cotidianidad a través de personajes imaginarios.

Mondomanila es también un puñetazo para realizadores y público occidental. Recuerda a la histórica propuesta (por la ironía y por entroncar también con un método e ideas parejas a las de Rouch) *Agarrando pueblo* de **Luis Ospina** y **Carlos Mayolo** (1977). Los colombianos ponían el dedo en la llaga sobre los métodos deshonestos, de mentalidad clasista y colonialista, de algunos realizadores para contentar a un público occidental que les generaba buenos beneficios. La de Khavn es una película que podría ser programada tras aquella, sin los vampiros de la miseria, ahora con la tecnología digital en sus manos. El habitante de la barraca que se limpia el culo con los billetes al final de *Agarrando pueblo* podría ser uno de los personajes de la Manila de Khavn. Si bien es cierto que el filipino ha recibido apoyo de dinero europeo en algunas ocasiones, la Hubert Bals Fund (Festival de Rotterdam) ha coproducido algunos de sus filmes, es sintomática la escasa visibilidad que precisamente *Mondomanila* ha tenido. A riesgo de equivocarme, no la encontré programada en ninguno de los festivales habituales y más importantes de documentales, sí en algunos festivales generalistas pero tampoco muchos. Cuando la vi en el festival holandés ya hace un año, compartí opinión con varios programadores europeos y americanos. Les gustó muchísimo la película, les impactó. Pero no se atrevían a programarla, por el escándalo que podía crear en su público. Demasiado fuerte. Así, seguimos edulcorando la mirada occidental, misericordiosa y complaciente con la desigualdad en el mundo. *Mondomanila* es un sucio grito de alegría y reivindicación. No encaja en el canon.

Los aspectos que a un occidental como el que escribe nos parecen escabrosos son la cotidianidad de millones de habitantes en países hundidos en la miseria. Prostitución infantil, violentos crímenes, fácil acceso a las peores drogas, puede ser el día a día de los barrios más perjudicados de Manila y de muchas ciudades más de partes muy distantes del mundo. La exagerada expresividad de Khavn esconde en su corazón una contundente proclama político-social nacida de la realidad de su país. Su pobreza es injusta y su vida no podría ser más dura. En esencia, "sólo" reivindica el derecho a vivir y a ser felices, por sus propios medios, aunque emerjan de los colmillos de la oscuridad.

Última vuelta de tuerca a *Mondomanila*. Hay dos pequeños momentos donde no se permite ni las canciones ni el humor. La apertura y el cierre son dos vídeos de YouTube, *clips* reales de video aficionados. El primero son unas impresionantes inundaciones que hubo en la capital. Se anegaron las calles, murieron decenas de personas arrastradas por el agua, miles de desplazados. Las hay con cierta frecuencia y no hay manera de evitarlo. El segundo es un desalojo muy violento de un barrio de chabolas por parte de la policía. También es algo frecuente, cuando el estado quiere apoderarse de unas tierras (5). De esa cruda realidad, partiremos de viaje hacia la caricatura nauseabunda de una sociedad, para volver a aterrizar en ella, donde los ciudadanos intentan sobrevivir con alegría.

NOTAS:

- (1) Philippine New Wave: This is not a film movement (2010). Ficha en IMDb.
- (2) Third world hero remix. Ólaf Moller, Film Comment Magazine, Julio-Agosto 2005.
- (3) En un programa de la sala Freedonia de Barcelona (Emergentes y sumergidos, febrero 2011) Khavn de la Cruz nos deleitó con una sesión de cortometrajes y un largo, acompañándola al piano durante una hora y media en un estilo de improvisación similar al de los pianistas de la época del cine mudo.
- (4) Street food cinema: Khavn de la Cruz (2010). Entrevista con Pamela Cohn, 2010. Bombsite, última visita, 22/01/2013.
- (5) Mondomanila: Interview with Khavn de la Cruz, por Virginie Sélavy, 2012. Electric Sheep Magazine, última visita 22/01/2013.

FICHA TÉCNICA **Dirección:** Khavn de la Cruz **Guión:** Norman Wilwayco, Khavn de la Cruz, basado en el libro de Norman Wilwayco **Intérpretes principales:** Tim Mabalot, Marife Necesito, Palito, Whitney Tyson, Jonathan Retes, Stefan Punongbayan **Ayudante de dirección:** Armi Rae Cacanindin **Segundo ayudante de dirección:** Joel Cabacungan **Dirección de fotografía:** Albert Banzon **Segunda unidad:** Gym Lumbea **Sonido:** Mark Locsin, Herbert Salanga **Diseño de sonido:** Corinne de San Jose **Montaje:** Lawrence S. Ang **Diseño artístico:** Hedjie Calagui **Vestuario:** Mei Bastes **Animaciones:** Dante Perez **Coreografía:** Donna Miranda **Música:** Malek Lopez, Khavn de la Cruz **Producción:** Khavn de la Cruz **Producción ejecutiva:** Rolly Palmes, Robin Palmes **Asistente de producción:** Kristine Kintana **Diseño de producción:** Dante Perez, Roland Rubenecia **Producción asociada:** Stephan Holl, Antoinette Koester, Rapid Eye Movies **País y año de producción:** Filipinas, 2012