

Notas

Ocho lecciones transversales sobre el estado del cine. Cine, estética y pensamiento

Leandro Alarcón De Mena

En los límites del formato. Zinebi 2007 y Punto de Vista 2008

Aida Vallejo

Made in Rumania. Cine rumano en el Festival de Las Palmas 2008

Lidia Merás

El lugar del cine en la exposición "La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936"

Daniel Sánchez Salas

OCHO LECCIONES TRANSVERSALES SOBRE EL ESTADO DEL CINE. CINE, ESTÉTICA Y PENSAMIENTO

Cuando no consideremos modernas cierto tipo de películas, cuando el espectador no haga distinciones en función de un modelo clásico, el cine habrá terminado; será otra cosa, sin lugar a dudas, menos narrativo. Del 19 de febrero al 7 de abril, Caixa Forum Madrid organizó un seminario sobre el estado del cine actual centrado especialmente en este tipo de películas (por ahora) diferentes. Ayudado por las sinergias producidas con su homóloga de Barcelona, donde se celebró el seminario con idéntico programa, Caixa Forum Madrid consiguió reunir, en menos de una semana desde su inauguración, a un prestigioso grupo de teóricos y críticos cinematográficos nacionales e internacionales que intentaron navegar por tan escurridizo tema.

Dividido en ocho jornadas y durante ocho semanas, cada propuesta se componía de dos conferencias presentadas por el director y coordinador del evento, Doménec Font (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona), y del visionado de una película en riguroso DVD, que desperdiciaba las posibilidades, tan poco habituales ya, de una pantalla enorme. En el immaculado auditorio del Caixa Forum Madrid cuenta con un aforo de 350 persona con buena visibilidad y acústica; sin embargo, la separación entre las filas es demasiado estrecha y termina por ser incómodo para el espectador. Las cuatro horas de media que duraba cada jornada se convertía en un baile de piernas y dolor de espalda, una buena excusa para decir adiós a Godard.

Quien esperara ideas originales o repases exhaustivos, a la vista de los prestigiosos nombres que concurrían en la cita, salió decepcionado. Ni el tiempo ni las ganas acompañaron. Las conferencias, cuando se atenían al tema en cuestión, parecían exordios a la espera del posterior desarrollo, la mayoría de las veces hechas con prisas, sin tiempo para la réplica. No obstante, la suma de todas ellas

(películas incluidas) terminaron alcanzando la meta propuesta: dar una visión orientativa, como un esbozo quebradizo, de la situación del cine moderno. Repasemos algunas ideas representativas.

Los nuevos procesos digitales han acabado con el cinematógrafo como huella de la luz. Según Alain Bergala (La Femis. École Nationale Supérieure des Métiers de l'image et du Son, Paris), las películas conservaban la luz original fruto del rodaje, intrínsecamente cada filme aportaba la veracidad de esta huella fijada en el celuloide. Algunos cineastas actuales (con Rosellini y Ozu como claros precursores) ante el nuevo contexto binario entablan una nueva persecución de la verdad. A través de la serialización, la geometrización y la repetición intentan que otra verdad escurridiza, el momento irrepetible, entre en cuadro.

La ausencia "confusa" en Barcelona y Madrid de Nicole Brenez (Universidad de París I) obligó a Inma Merino (Universidad de Girona) y Vicente Sánchez Biosca (Universidad de Valencia) a improvisar en pocas semanas sendas conferencias sobre el erotismo y la sexualidad. La primera remarcó un claro componente dominador, violento y reduccionista, en una parte del imaginario cinematográfico masculino. Cientos de películas denigran y someten a la mujer a una relación falocéntrica. En el lado opuesto se posiciona un cine donde el sexo es tratado como una búsqueda del placer y el conocimiento mutuo. La mayoría de películas de esta última vertiente, en verdad higiénicas, es realizado por directoras, como por ejemplo Jean Campion.

Thomas Elsaesser (Universidad de Amsterdam) reflexionó sobre el concepto ambigüo y laxo de cine europeo: no puede existir ningún cine que no se consuma. Sólo hay un pequeño grupo de películas europeas al año que pueden moverse dentro de sus mercados nacionales; de éstas un reducidísimo porcentaje consiguen alcanzar el mercado euro-



In the Cut (*En carne viva*, Jean Campion, 2003)

peo, pero son tan pocas que no pueden crear una variable rigurosa. El paso por las fronteras solo está asegurado para un reducido grupo de directores prestigiosos. Elsaesser avisa que este concepto europeo es usado en su mayoría por y para franceses (y relacionados con el país galo, por ejemplo, Michael Haneke) y que en otras naciones, como es el caso de los Estados Unidos, este tipo de cine es vinculado a las películas de arte y ensayo, concepto que aunque lo pretende no diferencia entre otras cinematografías como las asiáticas. Junto a Elsaesser, en la jornada más dinámica de todas, Miguel Marías aportó una perspectiva económica a la realidad cinematográfica europea. Un cinema, el europeo, que no tiene una distribución y una exhibición aseguradas, y que recurre a una estrategia de festivales para darse a conocer. Estas estructuras de mercado terminan por crear una endogamia festivalera, una especie de producción propia, alejada del público real.

Con la conferencia de Jacques Aumont (Universidad de París III) se intentó delimitar el

concepto de cine actual. El cine moderno es pasado, el nuevo cine se llama contemporáneo, recogiendo así la terminología utilizada en el mundo del arte. Una de las características más acusadas del cine contemporáneo es el distanciamiento provocado tanto por el dispositivo de visionado (el DVD, los museos) como por el aspecto metafílmico.

En la jornada propuesta para estudiar el *remake* y los géneros, Leonardo Quaresima (Universidad degli Studi, Udine) basó su conferencia en los conceptos de singularidad y originalidad, y en cómo las versiones, las reescrituras, los géneros y los estilos generan una crisis en dichos conceptos. El *remake* siempre tendrá un significado diferente por idéntico que este sea al original (las alusiones a Pierre Menard de Borges fueron explícitas), pero además la obra original se verá sometida a una transformación en su significado. Gus Van Sant hace un *Psyco* (1998) mimético que vemos diferente al original, pero a su vez nos hace enfrentarnos al clásico de Hitchcock de otra manera. Como un fantasma, la nueva versión se posa y

cambia a la antigua. Siguiendo muy de cerca las pautas trazadas por el teórico italiano, Roberto Cueto (Universidad Carlos III, Madrid) encuentra cierta perversión en las versiones de Hollywood, un intento de renovación y olvido en donde sus nuevas películas eclipsan a las originales. Desde esta perspectiva podemos entender las versiones sonoras o en color que se hicieron, las reelaboraciones de éxitos extranjeros como los de René Clair y las más actuales reinterpretaciones, puros calcos a veces, del terror japonés. ¿Intentarán hacer lo mismo con *Funny Games U.S* (Haneke, 2007)? Por beneficio, lo que sea.

En hora y media suicida, Jean Miche Frodon (director de *Cahiers du Cinéma* Francia) y Carlos F. Heredero (director de *Cahiers du Cinéma* España) intentaron explicar el cine asiático. Los dos terminaron por delimitar sus discursos a las cinematografías, en palabras de Frodon, del “mundo chino”: China, Hong Kong y Taiwán. Mientras Heredero, más consciente de la utopía de la empresa y del formato de la conferencia, se ciñó a comentar la obra de algunos directores. Frodon intentó trazar un recorrido histórico de un cine-espejo, concebido

desde parámetros socioculturales diferentes, que termina convirtiéndose en un instrumento de autorreflexividad para el espectador occidental.

Las últimas conferencias sobre el ensayo filmico con Dominique Paini (ex director de programación de la *Cinémathèque*) y Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco, Bilbao) fueron trasladadas a la última jornada. Un ensayo que tiene una serie de pautas como la exacerbación de la forma, la utilización y experimentación de materiales diversos, el diálogo frecuente con el espectador o la gran presencia del autor, quien en ocasiones termina convirtiéndose en la propia obra de su creación. Zunzunegui recupera el concepto de *bricolage* como forma implícita en el ensayo, una forma de trabajo de deconstrucción y construcción, de pérdida y recuperación de un significado, de reflexión y melancolía. Como es lógico al hablar del ensayo filmico, nombres como Rossellini, Marker o Godard son inevitables en cualquier reflexión sobre este tipo de cine.

Otros conferenciantes del seminario fueron Ángel Quintana (Universidad Girona) y Philippe Dubois (Universidad de París III).



Psycho (Gus Van Sant, 1998)

Es por lo menos paradójico que las películas que acompañaron a estas conferencias de cine moderno (contemporáneo o actual para no llevarnos a equívocos) fueron obras de los últimos años de autores consagrados, que superan el medio siglo de vida, algunos por décadas, como Chris Marker, Godard, Hou Hsiao Hsien, Lynch o Cronenberg. Una galería de autores (aquí no hay espacio para directores y menos para realizadores) que son a la vez referencia y vanguardia en el actual panorama, pero que se vuelve incompleta para tomar el pulso al estado actual del cine. Una elección conservadora, cortada por los patrones de una autoría asentada, que evidencia cierto elitismo cinéfilo. Por otro lado, el público solía abandonar la sala en porcentajes elevados antes de acabar los filmes, aguantando en los productos más tradicionales, como el caso de *Crash* (Cronenberg, 1996), *Zodiac* (David Fincher, 2007) y *Luces del atardecer* (*Laitakaupungin valot*, Aki Kaurismäki, 2006). Hay que señalar el horario y la incomodidad como factores muy influyentes en estas deserciones.

Por otro lado, la deficiente organización ha impedido un desarrollo normal y provechoso del ciclo. A la densidad y magnitud de cada objeto de estudio —ya sea el inculto y racista concepto de cine asiático (criticado por todos los participantes) o las leyes del género— hay que sumarle los retrasos endémicos que se sufrieron jornada tras jornada, el desconocimiento técnico de unas instalaciones nuevas y las presentaciones de Doménec Font, que aunque interesantes (y a veces divertidas) restaban tiempo a los invitados. La división entre conferencias y visionados, y la posibilidad de entrada directa a la película, generaban una presión que obligaba a cerrar rápido las conferencias, sin permitir un turno de preguntas aceptable y generar deba-



Luces del atardecer (*Laitakaupungin valot*, Aki Kaurismäki, 2006)

te alguno. Muchas veces el segundo conferenciante no tenía más de veinticinco minutos para exponer sus reflexiones recortadas, respondiendo a las pocas preguntas (nunca más de dos) en medio de una irrespetuosa entrada y salida de espectadores que corrían, hartos de esperar fuera, en busca de una butaca libre. Hay que señalar que en la última sesión se produjeron varias recriminaciones de tono violento; era normal, ni para unos ni para otros (quienes preferían las conferencias o aquellos que iban simplemente a ver una película) la situación respondía a sus expectativas.

Asegurando una nueva cita para el próximo año de tema sin determinar, la organización, con Doménec Font a la cabeza, se ha propuesto resolver estos desagradables errores que han entorpecido la marcha normal del ciclo y continuar, esperamos, con sus aciertos, es decir, la invitación de importantes personalidades del gremio y el apoyo a otro tipo de cine, ofreciéndole un espacio y una oportunidad para alcanzar el reconocimiento público.

LEANDRO ALARCÓN DE MENA

EN LOS LÍMITES DEL FORMATO. ZINEBI 2007 Y PUNTO DE VISTA 2008

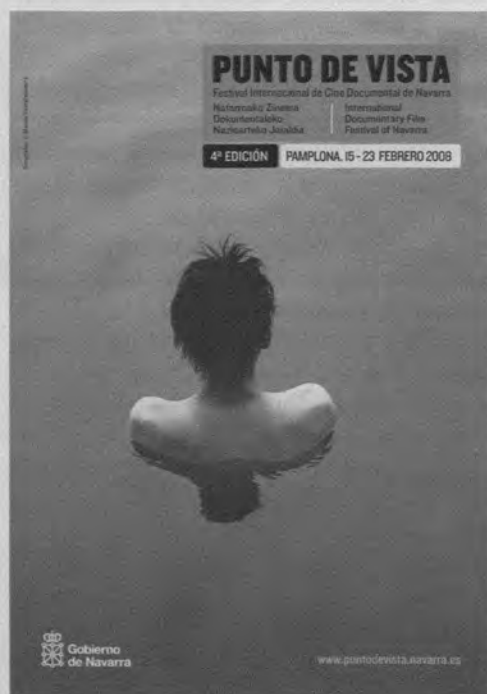
Dos recorridos por el cine, dos maneras de acercar representaciones del mundo a un público con pocas posibilidades de observar otras imágenes, otros estilos, otros lenguajes. Comparados con el panorama cultural de epicentros como el de Barcelona, donde el bombardeo de ciclos, jornadas, cursos y festivales en torno al cine es prácticamente inabarcable, Bilbao y Pamplona han acogido dos eventos anuales que más bien resaltan por su valor de excepción. En primer lugar, el Festival Internacional de Documental y Cortometraje de Bilbao, que del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2007 celebró su 49 edición, mantiene su repercusión y calidad, priorizando su sección oficial y erigiéndose como plataforma de apoyo al cine

vasco. En continuidad con su trayectoria anterior, el Zinebi vuelve a apostar por la unión entre el cine y otras dimensiones del arte. Por su parte, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista, con solo cuatro años de antigüedad, se mostró como un evento estable y con personalidad propia que ha sabido encontrar su identidad. Celebrado del 15 al 23 de febrero de 2008 en Pamplona, el festival vuelve a acercarnos a los márgenes del género documental, moviéndose entre lo real y lo experimental.

Ambos festivales programaron numerosos ciclos en torno a varios criterios: el lugar de origen de los filmes, su repercusión internacional, así como sus rasgos de estilo. En el Zinebi, a pesar de



Cartel del Festival Internacional de Documental y Cortometraje de Bilbao de 2007



Cartel del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista de 2008

ser un festival volcado en la sección oficial, destacó la programación de dos ciclos sobre la relación del cine con las artes plásticas y el diseño, y la proyección de los trabajos de varios videoartistas vascos. En Punto de Vista, observamos la total continuidad temática y estética del festival, que vuelve a sus referentes-fetiché: el cine asiático, la tradición soviético-eslava y la experimentación. En esta línea el festival sorprende con la segunda entrega del proyecto *Heterodocias* con la experiencia *La mano que mira*, donde siete autores enfrentaron su concepción del cine al nuevo formato que ofrece el teléfono móvil.

En cuanto a las retrospectivas, dentro del festival Zinebi se programó, en el contexto del 10º aniversario del Museo Guggenheim, el ciclo *El baile de las musas. El cine y las artes plásticas*, coordinado por Santos Zunzunegui. Los filmes proyectados (tanto documentales como ficciones) reflexionan sobre distintas dimensiones del arte: ya sea su lectura, sus contextos —en *Siete vigas y una torre*, 2004, Manuel Asín retrata las esculturas de Jorge Oteiza—, o bien sobre el proceso de creación de autores como Picasso (*Le mystère Picasso*, Clouzot, 1956) o Miró (la serie de documentales de Pere Portabella permite reflexionar sobre el concepto de autoría, mostrando las obras realizadas por artesanos por encargo de Miró). Además, pudimos ver el filme *Pont de Varsovia*, del director y productor catalán que recibió el Mikeldi de Honor del festival por su trayectoria profesional. En el auditorio del museo se proyectaron también clásicos como *Blow-up* (1966), de Antonioni, o *El sol del membrillo* (1992), de Erice, además del estreno del filme de Hou Hsiao Hsien, *Le voyage du ballon rouge* (Francia, 2007), poesía visual en estado puro. Dos conferencias acompañaron el ciclo: “La ventana indiscreta. Hitchcock y el arte”, donde el profesor Victor I. Soichita realizó un recorrido por las fuentes pictóricas que subyacen en el famoso filme, y “La pintura y el cine de batallas”, conferencia que tuvo que pronunciar Santos Zunzunegui ante la ausencia del profesor Omar Calabrese.

Un segundo ciclo, *Cine y Diseño*, complementaba la programación del museo, abordando el papel del diseño gráfico e industrial en la imagen del cine moderno europeo y norteamericano. Su coordinadora, Constance Rubini (profesora de l'École Supérieure d'Art Design de Saint Étienne), eligió



Mi tío (Jacques Tati, 1958)

el guiño humorístico del filme *Mon oncle* (*Mi tío*, Jacques Tati, 1958) y su parodia del diseño moderno, para inaugurar una serie de proyecciones que caminaban en una línea opuesta (en muchos casos observacional y casi siempre analítica) quizá para relativizar el objeto mismo del ciclo, donde pudieron verse varios documentales sobre el papel y el desarrollo de elementos gráficos como la letra “Helvética”. Cabe mencionar que algún que otro problema técnico deslució el ciclo con la imposibilidad de emitir algunos documentales (*Le chant du styrène*, Alain Resnais, 1958), además de otros errores en la emisión de subtítulos (sólo en inglés o en tiempos descompensados), que hubieron de sufrir los espectadores de los ciclos emitidos en el museo de Bellas Artes. Dado que no es el primer año que ocurre, y teniendo en cuenta la escrupulosa atención en la emisión de los cortos de la sección oficial, queda patente la visión de los ciclos por parte del festival como un complemento más bien secundario.

Como puerta abierta a las nuevas dimensiones del cine continúa lo que ya es una sección fija en el Zinebi: EBA (Euskal Bideo Artistak). El ciclo dio un soplo de aire fresco al festival con proyectos como *BURP! Underground Report* (Maiana Agorrody y Jokin Etcheverría, 2007) y su irreverente exploración de la identidad vasca en las locuras de los protagonistas de sus *performances*, o el proyecto colectivo formado por diez cortos *Leda Vuela*.

En una línea más histórica se emitió una retrospectiva elaborada por Julio Pérez Perucha sobre NO-DO, con documentales realizados entre los cuarenta y los setenta para mantener los principios y valores de la dictadura.

Por su parte, el festival Punto de Vista dedicó a Ermanno Olmi su retrospectiva, volviendo a usar este espacio para coquetear con la ficción. Adriano Aprà, quien ya había organizado una retrospectiva completa del cineasta para la Muestra de Pesaro de 2003 y es editor del libro *Ermanno Olmi. Il cinema, il film, la televisione, la scuola* (Marsilio, Venezia, 2003), fue el comisario del ciclo. La proyección de los cortos documentales institucionales realizados por Olmi para la Edisonvolta y sus filmes de ficción basados en los mismos temas proponen una interesante manera de explorar los caminos de ida y vuelta entre uno y otro género. *Il tempo si è fermato* (1959), que bebe de la fuente de *Cantiere d'inverno*, o *La mia valle* (ambas de 1955) nos dan una paradigmática prueba de ello. Otras de sus obras mostraron la experimentación del director con el ensayo y la figura del personaje-mediador (como *E venne un uomo*, 1965). El libro, publicado por el festival, es el primero dedicado a Ermanno Olmi en castellano y se articula en torno a seis entrevistas concedidas por el autor, la última de ellas realizada por Mercedes Álvarez en noviembre de 2007. Además, incluye fragmentos, cartas, artículos y notas del propio cineasta. Por su parte, el festival Zinebi no editó publicación alguna, más allá del catálogo.

En la segunda edición de *Heterodoccias*, dedicado a la investigación de las zonas desconocidas del cine documental español más periférico, Punto de Vista propuso un desafío a siete autores —aprovechando para proyectar algunas de sus obras previas—, mostrando como colofón el proyecto *La mano que mira*: siete cortos de diez minutos finalizados en el propio festival. Se trata de una interesante experiencia, ante todo porque el festival no se limita a la proyección de filmes, sino que ofrece el encargo como plataforma para la creación de nuevas obras, alternativa a las sesiones de *pitching* para conseguir financiación, que reúnen a productores y artistas en otros festivales. Esta iniciativa ha permitido en esta edición impulsar la creación, además de permitir el intercambio de ideas entre los autores. Como resultado final, los cortos quizá no son tanto una obra acabada de alto valor artísti-

co, sino un espacio de reflexión y puesta en común. Curiosamente, algunos de ellos son más una lucha contra las limitaciones del formato que ofrece el móvil y sus carencias (como los cortos de Víctor Iriarte, Albert Alcoz o Gonzalo de Lucas); en el lado opuesto, María Cañas mostraba una mayor asimilación de formatos “yo soy el móvil”, y los demás reinventaban sus estilos para el nuevo dispositivo: Andrés Duque se decantaba por la esencia más documental, Rafael R. Tranche elaboraba un ensayo reflexivo y Lluís Escartín daba rienda suelta a la improvisación.

También el cine del este (la gran pasión confesa de Carlos Muguiro, director artístico del festival) tuvo su espacio en Pamplona con el ciclo *El silencio*, recogiendo varios documentales de países ex-soviéticos (sobre todo de la región báltica y Rusia) de autores como Sergei Loznitsa, Laila Pakalnina o Andrius Stonys. Todos ellos herederos de la tradición contemplativa que antepone el valor del encuadre como máxima expresión del arte cinematográfico, donde a pesar de la ausencia de la palabra, la banda sonora tiene un valor crucial.

El ciclo *La región central* homenajeó al cine de vanguardia mundial y bien podría presentarse como la segunda parte del ciclo sobre filme ensayo del año anterior. Destacaron las obras de la armenia Nora Martirosyan, la diversidad de estilos en el filme a seis manos *O estado do mundo*, la crónica autobiográfica *My Winnipeg* (Guy Maddin, 2007) o la escalofriante *The Sun and the Moon* (Stephen Dwoskin, 2007).

Punto de Vista dedicó además un espacio al nuevo cine documental asiático, volviendo a dar



The Sun and the Moon (Stephen Dwoskin, 2007)

protagonismo al tema al que se dedicó la publicación editada en 2006: *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*. De la mano de la Asian Network of Documentary (coalición independiente de organizadores de festivales de cine para el fomento de la distribución y producción de documental de la región), el ciclo ofreció una selección de cinco filmes, entre los que destacó *Bingai* (Feng Yan, 2007), que sigue durante cinco años la lucha de una campesina china ante la expropiación de su casa por la construcción de la Presa de las Tres Gargantas, y que se hizo con el primer premio del festival. A pesar del merecido valor del filme premiado, sorprende, al igual que en años anteriores, que el gusto del jurado parezca ir por derroteros bastante alejados del de los organizadores del festival, lo que ha hecho que un filme como *Las variaciones Marker* (2007), de Isaki Lacuesta, no haya recibido reconocimiento alguno.

El Zinebi, por su parte, ofreció una retrospectiva dedicada al cine de animación, con una selección de los cortos premiados en el Festival Internacional de Cine de Animación de Hiroshima, en la que destacaron la enorme cantidad de producciones canadienses (seguidas por las rusas), así como la mezcla de formatos: entre animación, fotografía y documental en filmes como *Louise* (Anita Lebeau, 2003) o la mezcla de técnicas de teatro de marionetas japonés en *Screen Play* (Barry Purves, 1992).

El festival de Bilbao siguió además con su línea de promoción del cine vasco con la celebración del 10º aniversario de *Kimuak* (programa del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco para el apoyo a la promoción y difusión del cortometraje vasco), emitiendo doce cortos de ficción, además de ofrecer una sección informativa para emitir documentales y ficciones vascas fuera de concurso. Una segunda sección informativa recogió producciones de todo el estado, al margen de las incluidas en la sección oficial.

Otros tres ciclos completaron la programación del festival, esta vez con la mirada puesta en los cines colombiano, europeo y africano. Dentro de su labor de impulso del cine latinoamericano, este año se han presentado una serie de cortometrajes recientes de jóvenes realizadores colombianos. En la muestra realizada en colaboración con el Departamento de Cinematografía del Ministerio



Screen Play (Barry Purves, 1992)

de Cultura de Colombia, y coordinada por el escritor y crítico de cine Hugo Chaparro Valderrama, pudieron verse animaciones, documentales y ficciones.

El cine del Este también llamó la atención del festival de Bilbao, que en el ciclo *Claroscuros Europeos. Paisajes tras los muros del Cine del Este* presentó largometrajes de ficción tan dispares como *Seven Invisible Men* (Sharunas Bartas, 2005), verdadero heredero del silencio y la contemplación de la tradición soviética, *A londoni férti* (Bela Tarr, 2007), ejercicio de perfeccionismo y homenaje cinematográfico en blanco y negro llevado al extremo, o la hilarante *California Dreamin' (Endless)* (2005), del director rumano Cristian Nemescu, además de los dos documentales de Kossakovsky *Tisbé!* (2005) y *Szyato* (2005). El ciclo, elaborado por Doménech Font, sigue el camino de muchos festivales que se lanzan a "descubrir" un cine (y una Europa) aún desconocidos.

También dispares fueron las *Seis miradas africanas* que ofreció el ciclo programado por Olivier Barlet (director de la revista *Africultures*), que aun-



Tishé! (Victor Kossakovsky, 2005)

que interesantes no dejan de estar condicionadas por la mirada colonial que impone la cofinanciación del Ministère des Affaires Étrangères francés o la cadena Arte. A pesar de todo, destacó *WWW (What a Wonderful World)* (2006), de Faouzi Bensaidi, y su uso de la poesía visual y el humor negro, que recuerda el estilo de Elia Suleiman en *Intervención Divina* (2002).

Además de las ruedas de prensa de ambos festivales, en Pamplona Nicolas Philibert fue este año el encargado de impartir la *masterclass* y presentó el preestreno en España de *Retour en Normandie* (2006). En Bilbao, el compositor cubano José M^a

Vitier ofreció una lección magistral sobre la creación de música para la pantalla de cine. Por último, la experiencia del Zinebilab permitió hablar con creadores y profesionales sobre la creación independiente y la distribución de cortos en la red.

En definitiva, cabe destacar la tendencia de ambos festivales hacia la exploración en la mezcla de géneros para no encasillarse en los formatos (cortometraje o documental), ya sea explorando otros campos del arte, como hizo el Zinebi, o los límites de la vanguardia, como vimos en Punto de Vista.

AIDA VALLEJO

MADE IN RUMANIA. CINE RUMANO EN EL FESTIVAL DE LAS PALMAS 2008

Con toda probabilidad, dentro de unos pocos meses la actual eclosión del cine rumano nos parecerá lejana o incluso pasada de fecha, una de esas modas que una concatenación de circunstancias elevaron a fenómeno de cierta entidad para a continuación caer en el más pronunciado de los olvidos. Sin embargo, hoy por hoy, parece ineludible sustraerse al efecto de una producción nacional que, a través de un puñado películas, se ha situado en una posición de sorprendente visibilidad, dando lugar a situaciones impensables hace apenas un año, como el estreno comercial en las salas españolas de la discreta *Love Sick* (*Begături bolnăvicioase*, Tudor Giurgiu, 2006). Este anómalo despunte del cine realizado en Rumanía trae a colación la disyuntiva de si la reciente presencia en festivales y en las salas de exhibición de una serie de películas de una cinematografía na-

cional concreta configura o no una nueva ola de “nuevo cine”. La relevancia de los premios conseguidos —el último de los cuales ha sido la Palma de Oro concedida en 2007 a Cristian Mungiu por *4 meses, 3 semanas, 2 días*, que aún permanece en cartelera— y la llamativa atención que han recibido de la crítica en el estrecho margen temporal en el que se han dado a conocer, refrendaría la conveniencia de pronunciarse al respecto. Pero una vez que pase la novedad, parafraseando el título original de una de los filmes más relevantes de esta producción, podremos plantearnos la siguiente duda: ¿Hubo o no hubo un “nuevo cine rumano”?

En el número 10 de *Cahiers du Cinéma. España*, dedicado a los cines transnacionales, Jaime Pena parecía inclinarse por el segundo supuesto al afirmar que: «Cuatro películas y cuatro premios en



4 meses, 3 semanas, 2 días (Cristian Mungiu, 2007)

Cannes han bastado para que todo el mundo vuelva los ojos a un país con una producción escasísima y que poco más puede ofrecer que estos ejemplos, bastante notables, por otro lado. Es decir, en lugar de hablar de un “nuevo cine rumano” cabría preguntarse si no sería más apropiado privilegiar el nombre de tres directores (...)» (En “El bosque y los árboles. Los caminos actuales de los ‘nuevos cines’ nacionales”; *Cabiers du Cinéma. España*, nº 10, marzo de 2008; p. 13). Sin duda, sin el talento de Cristi Puiu, Radu Muntean y Corneliu Porumboiu no habría lugar para hablar de ningún tipo de cine, pero, en todo caso, este argumento no resulta convincente por sí sólo. Más determinante parece la razón esgrimida por el propio Pena en el cuadernillo del Festival de Las Palmas en el que se daba cobertura a las retrospectivas de las cinematografías recientes de Filipinas, Malasia y Rumanía. Sobre esta última trazaba una breve genealogía, destacando cómo, a pesar de su exigua producción y de una población renuente a acudir a las salas, este cine había obtenido una considerable circulación internacional gracias a los festivales. Y es aquí, probablemente, donde resida la clave del asunto. Por cierto, en dicho cuadernillo el autor se cuida de catalogar este cine como determinada producción nacional y esquivaba este problema al titularlo «Puntos calientes», el mismo que da título a las retrospectivas (Jaime Pena, *Puntos calientes*; Cuaderno del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 2008; pp. 6-7).

Independientemente de la calidad intrínseca de estos filmes —de la que no carecen—, es un hecho que, a menudo, los festivales tienden a favorecer las cinematografías nacionales, en parte por lo fácil que es dejarse tentar por la sensación de “descubrimiento” que produce enfrentarse a las obras de una cultura ajena. Las Palmas, un festival que en su novena edición podemos considerar plenamente consolidado, no es una excepción. A ello se le añade que, para obtener una respetable proyección internacional, en ocasiones priman factores exógenos que dirigen la mirada hacia una determinada producción nacional, lo que presuntamente alentaría a los programadores de festivales a fijarse en determinadas películas. En el caso de Rumanía, que se halla en un irreversible proceso histórico sobradamente conocido, podría explicarse el interés por

su cine debido a la curiosidad que despierta comprobar cómo plasman “desde dentro” los cineastas rumanos la desintegración de la era Ceaucescu y el advenimiento de la democracia, justo en el momento en el que celebramos el ingreso de este país en la Unión Europea. Varios de estos filmes se sumergen en un proceso de revisión histórica del pasado reciente. Quizá por ello lo que las hace aptas para su consumo en este otro lado del derribado telón de acero es la satisfacción de una subrepticia demanda por parte del espectador de festivales cinematográficos, quien podría hallar en el desencanto que genera la actual coyuntura sociopolítica reflejado en estas películas similitudes con una actitud crítica en su propio país con la que se identifica. Significativamente, la promesa de integración en la Unión Europea no ha hecho mella en estas ficciones si nos atenemos a lo que comparten: un lúgubre escenario situado en el presente o en un pasado cercano, la desconfianza hacia las instituciones, escasas perspectivas de que la situación mejore y, sobre todo, una crítica a las nuevas jerarquías que la democracia ha traído consigo. El absoluto descrédito hacia la versión oficial y la profunda simpatía hacia el desprotegido héroe anónimo que, sin necesidad de realizar una lectura política del momento, pone el dedo en la llaga sobre las deficiencias mencionadas, configuran el “aire de familia” de estas películas, ya se ubiquen en las postrimerías de la era Ceaucescu o en el periodo inmediatamente posterior.

El festival de Las Palmas programó un total de siete filmes. Tres de ellos pertenecen al que podemos considerar como la figura más destacada, Cristi Puiu: *Stuff and Dough (Marfa si banii)*, 2001), el cortometraje *Cigarettes and Coffee (Un cartus de kent si un pachet de cafea)*, 2004) y la sobresaliente *The Death of Mr. Lazarescu (Moartea Domnului Lazarescu)*, 2005). *La muerte del señor Lazarescu* es una premonitory tragicomedia protagonizada por un viudo borrachín que habita un modesto apartamento con la única compañía de sus amados gatos. Repentinamente enfermo, recibe la ayuda tan tibia de sus vecinos que, aunque llaman a una ambulancia, rehúsan acompañarle al hospital. La única buena samaritana que se ocupa del paciente en la larga noche que se avecina es la enfermera que le atiende durante el peregrinaje de hospital en hospital. La película es un fiel



The Death of Mr. Lazarescu (Cristi Puiu, 2005)

reflejo de la deshumanización de los servicios sanitarios rumanos, ensañándose en la figura de los doctores que atienden a Lazarescu. Mientras las enfermeras son mostradas como profesionales discretas y eficientes que saben trabajar en equipo, la soberbia del cuerpo médico y su reprochable sentimiento de superioridad se convierten en los peores enemigos del paciente y su inseparable acompañante. La fría actitud de los doctores sugiere una crítica hacia unas clases que han medrado y que desprecian a los más débiles, hasta el punto de juzgar la conducta de sus pacientes. Lazarescu, cuya energía vital decae peligrosamente en el transcurso de las horas, será víctima de su insensibilidad, pero una víctima que conserva intacta su dignidad refunfunando ante las insolencias de las autoridades médicas.

Comprendida en un espacio temporal similar, aunque esta vez diurno, destacó también el film de Corneliu Porumboiu *12:08 Al este de Bucarest (A fost sau n-a fost?, 2006)*. La película discurre entre el amanecer y el atardecer de un mismo día en la vida

de un profesor de secundaria invitado a participar en una modesta televisión local en la que trata de dirimirse si hubo o no una rebelión de la ciudadanía contra el dictador, o si, en cambio, Ceaucescu huyó antes de que las masas se arremolinaran en su contra. Para desesperación del presentador de la tertulia, la llamada de un ignominioso espectador pone en tela de juicio la versión de los invitados, dando lugar a un hilarante escena y poniendo sobre la mesa la siguiente duda: ¿fueron este profesor y sus amigos unos héroes y, por lo tanto, agentes del cambio histórico, o unos borrachos que, simplemente, se encontraban en el lugar de los hechos en ese preciso instante?

La misma sensación de desconfianza hacia la versión oficial de la historia aparece en *The Paper Will Be Blue (Hirtia va fi albastră, Radu Muntean, 2006)*, premiada en la anterior edición del festival, donde, una vez más, se utiliza el mismo recurso de comprimir el relato en un reducido espacio de tiempo. Como en *La muerte del señor Lazarescu*, se narra en una sola noche la desventurada peripecie



The Paper Will Be Blue (Radu Muntean, 2006)

cia de un joven soldado que, a pesar de las advertencias en contra de su superior, decide unirse a los rebeldes que se dirigen a la sede de la televisión en la confusa noche que supuso la caída de Ceaucescu.

Otros filmes proyectados en Las Palmas fueron la película de Catalin Mitulescu *The Way I Spent the*

End of the World (*Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii*, 2006) y la más reciente de todas ellas, la hilarante *California Dream* (*Nesfarsit*, Cristian Nemescu, 2007), películas que, sin embargo, difícilmente obtendrán el respaldo de las salas de exhibición. Cabe por ello preguntarse si debemos felicitarnos, lamentarnos o simplemente conformarnos con la adopción de este sistema de promoción de un cine nacional vía festival cinematográfico, teniendo en cuenta que de antemano sabemos que casi con toda probabilidad en el futuro se condenará a la mayor de las indiferencias a la producción rumana, al menos hasta nueva orden. Sin embargo, por ahora, la bola de nieve sigue creciendo. Mientras escribo estas líneas recibo la noticia de que IndieLisboa acaba de anunciar que dedicará una de sus retrospectivas al cine rumano, contribuyendo a que el esquema de Las Palmas se repita en el país vecino. Habrá quien defienda que, con sus defectos, es preferible este régimen festivalero a que no exista la posibilidad de programar estos “otros cines”, sobre todo si, como en este caso, se ha tenido la fortuna de exhibir de forma puntual algunas de estas películas en las salas comerciales. Pero nos preguntamos si quizá el problema de fondo sea que no haya otra alternativa a la hora de dar a conocer unas películas que se salen de los cauces habituales ¿Acaso conoce alguien algún otro modo de penetrar en los mercados que fabricándose una denominación de origen?

LIDIA MERÁS

EL LUGAR DEL CINE EN LA EXPOSICIÓN “LA NOCHE ESPAÑOLA. FLAMENCO, VANGUARDIA Y CULTURA POPULAR 1865-1936”

Entre el 20 de diciembre de 2007 y el 24 de marzo de 2008, se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid la exposición “La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936”. El acontecimiento, comisariado por Patricia Molins y Pedro G. Romero, se presentó por parte de sus responsables como la primera vez que se trataba el lugar del flamenco en el marco de la cultura visual. La acotación temporal responde, por un lado, al viaje de Manet a España en 1865 para ver los cuadros de los antiguos pintores españoles que admiraba, y, por otro lado, al comienzo de la Guerra Civil en 1936, año en que también se produce la muerte de la bailaora Antonia Mercé, “La Argentina”. Según señalaron las propias fuentes del Museo, se quería indagar dentro del periodo fijado en las relaciones que se establecieron entre el flamenco, la modernidad y las vanguardias, creando «un amplio abanico que refleja de qué manera el imaginario de lo español aparece tanto en las expresiones artísticas más populares, como en las experimentaciones vanguardistas sobre representación e identidad» (<http://www.museoreinasofia.es/s-noticias/noticia.php?idnoticia=98>). La exhibición contó así con trabajos de en torno a ciento cincuenta artistas distintos, desde el propio Manet o Delaunay a Picasso, Dalí, Man Ray o Modigliani, pasando por Benlliure, Zuloaga, Anglada Camarasa, Darío de Regoyos, Gregorio Prieto o Romero de Torres. En total, se exhibieron más de cuatrocientas obras distintas entre pinturas, esculturas, fotografías, bocetos de decorados y figurines, a lo que hay que añadir documentos, publicaciones y cerca de cuarenta proyecciones distintas de material cinematográfico.

Es la peculiar presencia que alcanzan estas proyecciones de cine dentro de la exposición la que nos lleva a plantear aquí ciertas reflexiones que,

lógicamente, habrá que encuadrar dentro del tema ya tratado en este mismo número de la revista por Ángel Quintana, el cine dentro del museo, en su artículo “Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería”. «En un momento histórico en que el cine parece estar buscando, constantemente, su lugar dentro de un sistema audiovisual en perpetua mutación» (p. 90), tal y como afirma Quintana, “La noche española” nos lleva a pensar que la utilización del cine no rodado específicamente para una exposición sigue siendo un terreno resbaladizo a



Naturaleza muerta con abanico de Gregorio Prieto

cuenta de un material dado a las paradojas: abundante según qué cinematografías, pero también con grandes lagunas históricas en su conservación; subido al carro de la restauración —incluida la de criterios más exigentes y cuidadosos—, pero susceptible siempre de sufrir todo tipo de transformaciones en su exhibición; lleno de grandes nombres que reciben por parte de la crítica cinéfila y cultural calificativos como “clásico”, “vanguardista” o “autor”, pero rebosante de cineastas casi anónimos aunque necesarios para entender adecuadamente la naturaleza del fenómeno cinematográfico.

Vaya por delante que “La noche española” puso en práctica un uso del cine cuya ambición resulta todavía poco habitual por estos pagos, en su intención de integrarlo en un discurso compuesto por diferentes disciplinas artísticas. Su presencia arrancaba en el mismo comienzo del recorrido de la exposición con las imágenes filmadas por la casa Edison de la famosa bailaora Carmencita y se extendía hasta más allá de la frontera temporal de 1936, a través de títulos de predominio francés y español, en consonancia con los países decisivos en la construcción de la idea que “La noche española” quería investigar. Vistas del catálogo Lumière, o títulos consagrados de la vanguardia como *La estrella de mar* (*L'étoile de mer*, Man Ray, 1928), se unían en el recorrido histórico de la exposición a otros menos conocidos como los largometrajes de ficción *La mujer y el pelele* (*La femme et le pantin*, Jacques de Baroncelli, 1928), *La bodega* (Benito Perojo, 1930), *María de la O* (Francisco Elías, 1936), filmaciones del cineasta José Val del Omar u otras que recogían el arte de bailaroras como Vicente Escudero. Así hasta alcanzar las citadas cuarenta proyecciones distribuidas en diferentes modos de exhibición: desde la micropantalla que compartía espacio con los cuadros y las fotografías, hasta la sala de cine al modo tradicional con una programación organizada en pases; desde el predominio de la proyección de fragmentos a lo largo de la exposición, hasta la exhibición de largometrajes completos en la sala convencional. Tanto la cantidad de materiales filmicos como las diferentes estrategias para mostrarlos transmitían una sensación de abundancia en ese terreno acorde con la de la exposición en general. Así, a pesar de que la abundancia de obras pictóricas, fotográficas, etc. demostraba el interés de la modernidad y de la cultura popular en abordar los

múltiples motivos de lo flamenco durante el periodo establecido, no podía evitar transmitir cierto apelonamiento en torno a esa idea, antes que un discurso organizado sobre cómo se construyó la “tradición” de lo flamenco y de cierta manera de entender lo español. En consonancia con lo apuntado, el material cinematográfico no escapaba de este problema, con el agravante de que es, además, un material hasta cierto punto moldeable, susceptible de adecuarse a diferentes tipos de espacios frente a la rigidez de la forma que conlleva toda obra de arte al uso. Si un cuadro ocupa siempre lo mismo, una película puede exhibirse en infinidad de tamaños y, por tanto, de lugares, condición que en “La noche española” se tradujo en la colocación de imágenes cinematográficas en demasiados puntos y dimensiones de cara a prestarles la atención adecuada dentro de un seguimiento razonable del itinerario.

El cine contribuyó, así, a la sensación de abigarramiento que la exposición transmitía, frente a una deseada mayor selección que encajara con más claridad en un discurso que, por desgracia, quedaba a medio construir. En palabras de uno de los comisarios de la exposición, Pedro G. Romero, en la rueda de prensa de su presentación, el flamenco “no era nada que estuviese en la sangre del pueblo español, ni en la tradición. La modernidad ayuda mucho en la construcción de la estética de lo flamenco”. Es ésta una afirmación muy sugerente a la par que muy reveladora no sólo por lo que tiene de mostrar la estética de lo flamenco como un proceso de construcción frente a la idea común de verlo como una presencia constante y natural de lo español, sino también por implicar en ese proceso a la modernidad, justo el sector opuesto al tradicional, tenido habitualmente por responsable casi único tanto del surgimiento como el mantenimiento de la estética aquí escrutada. El problema es que, sin duda, quien acaba ganando la partida en la exposición es, una vez más, el “arte”. Igual que en la misma el espacio dedicado a la bailaora “La Argentina” y todo lo que generó alrededor era una isla de cultura popular en medio de un océano de obras de autores de reconocido prestigio cultural, la mayoría de los fragmentos cinematográficos exhibidos también gozan de esa sanción artística o, cuando menos, no pertenecen claramente al contexto de lo popular. Y eso deja mucho que desear cuando hablamos del cine, especialmente el español, en rela-



Antonia Mercé, "La Argentina" (Colección fotográfica de la tramoya del Teatro Principal de Valencia del Museu Valencià d'Etnologia)

ción con lo flamenco. El cine es uno de los lugares insustituibles donde se construye esa estética, incluido el apasionante capítulo de la "españolada", donde lo flamenco tiene un espacio importante. Y puestos a mostrar el proceso de elaboración de la estética flamenca, no se trata sólo de mirar hacia obras de directores como Baroncelli o Perojo —muy reputados artísticamente por las historias del cine, aunque a veces sean sólo las nacionales—, sino también al vasto número de películas y cineastas que, durante el periodo fijado por la exposición, tocaron el tema en títulos en los que el componente artístico a valorar es menor, pero donde tiene lugar un capítulo fundamental de la elaboración de lo flamenco. El trabajo de cineastas como José Buchs, tan prolífico como conocido en su máxima época de esplendor profesional, los años veinte, o de otros como Fernando Delgado, serían ejemplos representativos de lo que decimos.

En línea con este argumento, resulta cuando menos chocante que el cine no gozara de la misma continuidad temporal en la selección de materiales que, por ejemplo, la pintura, terreno donde la obra

de unos y otros artistas se enlazaba a lo largo de los años en su tratamiento del motivo de lo flamenco. Lo cierto es que el cine se aplicó a ello con idéntica continuidad, mientras que "La noche española" muestra un agujero temporal que, en términos generales, va de finales del XIX a mediados de los veinte. Cabe preguntarse entonces por qué no están en la exposición películas como *Arlequines de seda y oro/La gitana blanca* (Ricardo Baños, 1919) o alguna más de las varias versiones de Carmen que se realizaron desde principios de siglo XX en cinematografías como Hollywood, la alemana, la italiana o la francesa. O por qué, toda vez que se decide rebasar el margen temporal de 1936 con algunos de los títulos escogidos, no estaban presentes obras tan impactantes y decisivas sobre el tema como *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) o alguno de los títulos del "Tríptico elemental de España" de Val del Omar. Cualquiera de estos ejemplos valdría también para abordar una de las cuestiones que forman parte de la construcción de lo flamenco: el choque entre tradición y modernidad. El turbulento encuentro entre la pareja Lola Flores y Manolo Caracol con el genio creador de Serrano de Osma en *Embrujo* es un ejemplo fascinante de ese choque. Y sin negar el impacto inmediato que causan momentos como los que protagoniza Carmen Amaya en *María de la O*, seleccionado en la exposición, habría sido igual de interesante y más revelador mostrar el proceso de construcción de una de las pocas estrellas auténticas que ha dado el cine español, Imperio Argentina, mediante una adecuación entre la persona y la estética flamenca que dio lugar a una imagen apta para amplios sectores de público durante varias décadas. El proceso arrancó en los años



Duende y misterio del flamenco (Edgar Neville, 1952)



Morena Clara (Florián Rey, 1936)

veinte y cuajó en los treinta, siempre de la mano del director Florián Rey y con episodios tan importantes como la novicia “bailaora” de *La hermana San Sulpicio* (1934) o la protagonista de *Morena Clara* (1936), el mayor éxito popular del cine de la República.

Las insatisfacciones que planteamos aquí respecto al uso del cine en “La noche española” pueden tener varias explicaciones posibles. Tal vez la más preocupante sería que todo aquello que, a nuestro juicio, no se ha hecho respondiera a una falta de conocimiento sobre lo cinematográfico; una falta que, por el contrario, no se tenía respecto a los demás terrenos culturales en juego. Otras explicaciones podrían tener que ver, por ejemplo, con

problemas de derechos para conseguir ciertos títulos o que se juzgara que las imágenes más apropiadas carecieran de calidad para ser expuestas dado que no habían sido objeto de restauración. Igualmente, la profusión de materiales puede que tuviera que ver con el entusiasmo ante la constatación de que el tema de la exposición estaba presente, ¡y de qué manera!, en el cine de la época o con el simple hecho de querer hacer justicia al cine incluyendo un número de fragmentos que no desmereciera de la profusión de obras provenientes de los demás campos. Sean unas u otras las respuestas para los problemas que hemos planteado, remiten siempre al general de cómo tratar en una exposición a una disciplina que da lugar a obras reproducibles, siempre deterioradas cuando no destruidas por su uso regular, producidas de forma masiva, pensadas en muchos casos para un consumo no menos masivo y para unas condiciones de exhibición que no corresponden a las de una exposición, e historizadas mediante métodos que, aunque han respondido tradicionalmente a los llevados a cabo en la historia del arte, desde hace más de dos décadas están siéndolo bajo paradigmas teóricos muy distintos. Creemos que para introducir con éxito el cine en una exposición, sobre todo si ésta no trata sólo de cine, se debe partir del conocimiento adecuado de las condiciones que lo componen y que no son las mismas que las de la pintura, la escultura o incluso la fotografía. Sólo así se conseguirá acabar tratándolo con propiedad respecto a su propia naturaleza y a la de las demás disciplinas. “La noche española” se ha quedado a medio camino a este respecto. El cine protagoniza en la misma una estimulante entrada en tromba, pero acaba ocupando un extraño lugar entre la opulencia de materiales y cierta incoherencia intelectual.

DANIEL SÁNCHEZ SALAS