

# Notas

**Thai-rantino connection. Retrospectiva de cine tailandés en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas (2006)**

Lidia Merás

**Retrospectivas de Documenta Madrid 06**

Rafael Nieto Jiménez

**Cannes 2006: esplendor de Portugal**

Jaime Pena

**Coloquio Internacional sobre cine, nación y nacionalidad(es). Madrid. 12, 13 y 14 de junio de 2006**

Laura Gómez Vaquero

**Don't be Quiet! 8ª Bienal de Cine Árabe. París, 22-30 de julio de 2006**

Alberto Elena

# 'THAI' RANTINO CONNECTION. RETROSPECTIVA DE CINE TAILANDÉS EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS PALMAS (2006)

Un conocido crítico de cine cuyo nombre me reservo afirmaba que, en la actualidad, de los festivales internacionales de cine más importantes que se celebran en España eran los de Gijón, Sevilla y Las Palmas los que mejor programación ofrecían. Pese a lo provocativo de su afirmación es posible que no anduviera muy descaminado. Parte del acierto de un festival como el de Las Palmas reside en la estrategia de extender sus miras a otras cinematografías —en sus últimas ediciones hacia las asiáticas— por lo que, a pesar de que no recibe la repercusión mediática que otros festivales consolidados como los de San Sebastián o Valladolid, sorprende con hallazgos como el excelente largometraje chino *The Word* (*Sbije*, Jia Zhang-ke, 2004), que pasó desapercibido por otras convocatorias y que en cambio obtuvo en 2005 el máximo premio de este festival. Gracias a descubrimientos como éste —y pese al flaco favor de las críticas de la prensa local hacia el tipo de filmes proyectados— el Festival de Las Palmas ha logrado atraer a numerosos amantes del cine. En esta convocatoria, la séptima, celebrada entre el 24 de marzo y el 1 de abril 2006, son varias las retrospectivas de interés que se ofrecían. Entre ellas se encontraban la sección dedicada al cine tailandés contemporáneo, la dedicada al cine negro europeo denominada “Euronoir”, los “Novísimos USA” (una selección de cine independiente estadounidense), la serie de cine español de no ficción (o lo que antes quedaba comprendido bajo la económica denominación de cine “documental”) y las dedicadas a la obra de los cineastas Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke y Chris Marker. De todas las retrospectivas nos interesa destacar por su singularidad la de

cine *Thai* reciente y la de su máximo representante, Apichatpong Weerasethakul, que contaba con una retrospectiva independiente. Ambas reseñables, además de por lo meritorio de los filmes, por la oportunidad de ver películas de esta nacionalidad, un acontecimiento todavía bastante excepcional puesto que, a diferencia del tratamiento recibido por otras cinematografías asiáticas como las de China o Corea, el cine tailandés ha tenido una parca difusión en las salas de estreno españolas. No obstante, que el cine tailandés continúe siendo desconocido para buena parte del público occidental a pesar de que, según la historiografía, se remonta al año 1897, está justificado ya que rara vez había obtenido eco más allá de sus fronteras inmediatas con Laos, Birmania o Camboya, salvo en un breve interludio durante los años setenta. Hasta aquella década sus películas eran poco menos que inexportables porque pertenecían a una industria completamente anticuada desde el punto de vista técnico. Los formatos de proyección no seguían los estándares —se filmaba aún en 16mm— y, entre otras deficiencias, se rodaban sin banda sonora por lo que, en zonas rurales, se requería doblar las películas *in situ* para la audiencia mayoritariamente campesina y analfabeta. Con el ánimo de obtener el mayor rendimiento económico posible entre una población poco exigente, los promotores de su exigua industria promovían un tipo de cine con temas de corte localista y carentes de toda aspiración formal. Sin embargo, este cine que en un principio estaba reservado al mercado interior se fue abriendo a través de los circuitos de los festivales internacionales a partir de 1997, fecha en la que se celebraba el centenario de

cine tailandés y que contempla con sorpresa un florecimiento de esta cinematografía. Los éxitos de Penek Ratanaruang y Nonzee Nimibutr —de quien se pudo ver en la muestra *Ghost Wife (Nang-Nak, 1999)*— y la sustancial renovación de la industria cinematográfica que se produce, paradójicamente, de forma simultánea a una grave crisis económica en Tailandia, afianza a una nueva hornada de realizadores. El Festival de Las Palmas se concentra precisamente en esta generación nacida entre 1962-1974 (la excepción sería Bhandit Rittakol, nacido en 1951) que procedían en su mayoría de otros medios ajenos a lo que es en estricto sentido la industria cinematográfica. Muchos de ellos se habían formado en la televisión o realizando videoclips y sus fuentes de inspiración eran el cine estadounidense independiente y, en especial, Quentin Tarantino, quien les ha influido de forma apreciable. Estas nuevas películas calaron en una audiencia joven y llamaron la atención de la crítica por sus planteamientos comparativamente más ambiciosos que los de sus predecesores desencadenando lo que se ha llegado a denominar el “renacimiento de cine Thai”. La forma de filmar de estos realizadores combina el fúnebre sentido del humor *tarantiniano* con cierta tendencia a revisar los géneros clásicos. Un ejemplo de cómo este cine se aleja del periodo anterior podría ser *Sixty-nine* (1999), comedia negra de Penek Ratanaruang, que continúa la estela de la exitosa *Fun Bar Karaoke* (1997), ambas protagonizadas por mujeres independientes que hacen frente a las adversidades, un tipo de personaje novedoso opuesto a las heroínas habituales del cine tailandés. En *Sixty-nine* la joven protagonista, que acaba de ser despedida, recibe por equivocación un maletín repleto de billetes frente a la puerta de su apartamento, el número 69; unos matones a sueldo a las órdenes de un gángster se proponen recuperarlo pero ella no se amedrenta y hace lo posible por quedarse con el botín manteniendo al margen a la policía y a una entrometida vecina. El hecho de que la protagonista sea una mujer que vive sola en un entorno urbano en el que se desenvuelve sin necesidad de recurrir a la ayuda de ningún hombre —lo que aborta la posibilidad de un final romántico al uso— revela la apuesta de estos cineastas por explorar nuevos personajes y situaciones que se alejan de los patrones más trillados. En su lugar, en *Sixty-nine* predominan las escenas jocosas donde la muerte es

despojada de toda trascendencia para convertirse en motivo de broma, como en la que la protagonista ha de ingeniárselas para encontrar espacio en su reducido hogar y así esconder a todos los cadáveres que se amontonan en su piso, o en la que se bromea acerca de la industria del sexo tailandés como el negocio nacional más próspero a los ojos occidentales. Con todo, Tarantino no es su única referencia ya que este cine se inspira también en el modelo de las películas coreanas, lo que explica el éxito de un film como *The Letter (Jod Mai Rak, 2004)*, ópera prima de la realizadora Pha-Oon Chandrasiri, un *remake thai* de un largometraje de gran éxito en Corea en el que una viuda recibe la inesperada carta de su marido muerto. La película es una excelente muestra de film que parte de las tradicionales fábulas de fantasmas que dominaban la cinematografía tailandesa para desviarse hacia una propuesta más audaz superando el cine que se conformaba con fórmulas más conservadoras.

Contemporáneo a esta ola de directores pero con unas pretensiones de cineasta al margen de la industria hallamos a la figura señera del cine tailandés actual. La retrospectiva de Apichatpong Weerasethakul (Bangkok, 1970) era, en realidad, doble ya que atendía las dos facetas principales de su trabajo: el vídeo-arte, actividad de la que procede, y los largometrajes, que le han convertido en una figura de referencia del cine independiente en su país. Así pues, “Vasos comunicantes” mostraba una selección de vídeo-instalaciones (*Malee and the Boy, Windows, Narratives y Ghosts of Asia*, entre ellas) realizadas en el mismo periodo en el que se centra la retrospectiva de cine tailandés, entre 1997 y 2005. Por su carácter experimental al disociar imagen y sonido, *Malee and the Boy* (1999)



*Mysterious Object at Noon* (2000)

es bastante representativa de la producción de este director. El cortometraje muestra a un niño que recorre las calles de Bangkok con un micrófono grabando los sonidos de la ciudad, los mismos callejones que a continuación transita el director tratando de registrar las imágenes de los sonidos captados previamente por el muchacho y que a continuación se montan en paralelo. Dentro de la retrospectiva principal, el Festival proyectó su *opera prima*, el largometraje *Mysterious Object at Noon* (Dogfar Nai Meu Marn, 2000), en el que con una similar sensibilidad documental, Apichatpong Weerasethakul entrevista a una serie de compatriotas. Si en el film anterior se trataba de recoger los sonidos de su urbe natal a través de un intermediario, en esta ocasión la mirada del director (y, por extensión, del espectador) recorre distintas partes del país a lo largo de tres años recogiendo las historias de gentes anónimas que, de boca en boca, enriquecen y transforman a través de sus aportaciones, digresiones y contradicciones, un relato que el director aprovecha para llevar a la pantalla.

La obra a menudo experimental de Apichatpong Weerasethakul no elude necesariamente las referencias a la cultura popular tailandesa. Prueba de ello es *The Adventures of Iron Pussy* (Jua Jai Tor Ra Nong, 2003), un curioso homenaje al cine tailandés de los años sesenta y setenta protagonizada por un agente secreto travesti llamado Iron Pussy —literalmente “Coño de hierro”—. Se trata de una comedia musical sin otro propósito que el de divertir a través de un tipo de personaje que la audiencia conoce ya que las películas de *katboeys* (travestidos) son comunes en Tailandia. Si bien los hombres ataviados con vestimenta de mujer están asociados a la prostitución, socialmente se toleran y, de hecho, perviven como contrapunto cómico tanto en comedias como en numerosos dramas en esta cinematografía. Sin embargo, las obras de Apichatpong Weerasethakul que han obtenido mayor reconocimiento —proyectadas ambas en el festival— son *Blissfully Yours* (Sud Sanaeha, 2002) y *Tropical Malady* (Sud Pralat, 2004), con la que obtuvo el Premio Especial del Jurado en Cannes en 2004. *Tropical Malady* —cuyo título original significa “animal extraño, monstruo”— narra la historia de amor entre dos hombres, el soldado Keng y el joven campesino Tong (interpretados por los actores no



*The Adventures of Iron Pussy* (2003)

profesionales Banlop Kamnoi y Sakda Kaewbnadee, respectivamente). Tras la misteriosa desaparición de Tong en la espesura de la selva, la segunda parte de la película relata su transfiguración en un amenazador tigre al que el soldado Keng debe dar caza.

En total fueron catorce los largometrajes programados, cinco de ellos de Apichatpong Weerasethakul y los nueve restantes de diversos cineastas tailandeses. En concreto *Ghost Wife* (Nang-Nak, 1999), del pionero del renacimiento ‘Thai’ Nonzee Nimibutr; *The Moonbunter* (14 Tula, Songkram Prachachon, 2001), de Bhandit Rittakol; *Mekbong Full Moon Party* (Sib Ha Kum Deun Sib Ed, 2002), filmado por Jira Maligool; *My Girl* (Fan Chan, 2003), dirigido y producido por los seis guionistas y directores treintañeros que conforman la productora 365 Film Production; *February* (Khum Pa Pun, 2003), de Yuthlert Sippapak; *One Night Husband* (Kuen Rai Ngao, 2003), de Pimpaka Towira; la coproducción con Francia, *Citizen Dog* (2004), de Wisit Sasanatineg y *The Overture* (Hoam Rong, 2004), dirigida por Itthisoontorn Vichailak.

Como broche a la retrospectiva, el Festival acogió la presentación del libro editado por Alberto Elena *Lucas de Siam. Una introducción al cine tailandés* (2006), la primera monografía sobre el cine de este país publicada en una lengua occidental, un estudio pensado para guiar al espectador por los entresijos del sugerente cine *thai* (reseñado en este número de *Secuencias*, pp. 132 y 133).

LIDIA MERÁS

# RETROSPECTIVAS DE DOCUMENTA MADRID 06

Se celebró entre el 5 y el 14 de mayo, en su tercera edición, el Festival Internacional de Documentales de Madrid. El certamen nos volvió a ofrecer un amplio panorama de la producción contemporánea de películas de *no-ficción*, término éste quizá más adecuado que el clásico *documental*, ya que su amplitud da mejor cabida a las heterogéneas y muy personales formas audiovisuales que vienen sirviendo para representar la realidad —ya no sólo para documentarla objetivamente—, y que cada día son más abundantes y variadas gracias a las nuevas tecnologías.

Esta cita anual, consolidada rápidamente por su gran conveniencia y sus amplios apoyos, reviste de un interés mayor que el de la mera competición entre productos audiovisuales recién terminados. Como debiera ser en todo festival de importancia, las secciones paralelas poseen un interés similar o incluso, como en este caso, mayor que las oficiales, permitiendo al espectador una visión más amplia del fenómeno cinematográfico. En el ámbito documental se nos antoja más necesario si cabe, pues viene a cubrir una laguna en la difusión de unos trabajos que tradicionalmente han tenido difícil acceso a las pantallas cinematográficas e incluso se ofrece esa oportunidad a productos exclusivamente pensados para la televisión.

En esta edición hemos contado con varias retrospectivas que nos han dado la ocasión de descubrir, o redescubrir, trayectorias de singular importancia en este ámbito. El amplio (treinta títulos), casi completo, repaso a la filmografía documental de Werner Herzog permitió adentrarnos en unas obras eclipsadas por el éxito de sus films de ficción, y en las que se pueden descubrir estrechos vínculos temáticos y expresivos entre éstas y aquéllas. Aunque hay que advertir que el mismo Herzog rechaza esta distinción e introduce elementos de ficción en sus documentales, incluso de ciencia-ficción como sucedía en uno de los más conocidos, *Fata Morgana* (1970), rompiendo esa débil frontera.

En el programa televisivo *Portrait Werner Herzog*, dirigido por él mismo en 1986, explicaba que su objetivo de juventud era convertirse en campeón del mundo de saltos de esquí. El grave accidente sufrido por un amigo le apartó de tan peligroso deporte y le acercó a un mundo, el cinematográfico, menos peligroso en apariencia. En algunos de sus rodajes de ficción el gusto por la aventura y los personajes extremos (el actor Klaus Kinski era el perfecto exponente de estos personajes, y fue objeto en 1999 del documental de Hergoz *Mein liebster Feind / Mi enemigo íntimo*, éste sí distribuido normalmente en las salas cinematográficas), enmarcados en parajes inhóspitos de difícil acceso, le llevó a correr mayores peligros que los deportivos, lo que también se percibe en. En algunos de sus documentales se percibe también. Aparte de *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner* (*Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1973), donde sigue expresando su admiración juvenil ante el campeón del mundo de saltos de esquí, Herzog recorre medio mundo en busca de historias singulares y personajes inesperados, pero en este afán viajero y extremista hay, en el fondo, un interés etnográfico, y, en definitiva, humanista, que es el mismo que ha desarrollado en sus ficciones. Pero para entender mejor su concepción del documental, en el que su búsqueda de la verdad va más allá de la exposición ante la cámara de unos hechos, es mejor leer sus palabras: "Hay diferentes niveles de verdad. Particularmente detesto la verdad ordinaria, la del *cinéma-vérité*, por ejemplo. Odio el documental, odio el cine directo. En cine, los niveles de verdad son infinitos, y el del llamado cine-verdad es el más superficial, el más primario. Pero en el cine hay dimensiones que van más allá del *cinéma-vérité*, hay un nivel de verdad más profundo" (...) "En lugar de la verdad "verdadera" coloco siempre otra, tan verdadera como ella, pero "distinta", intensificada, potenciada" (*Werner Herzog. Una retrospectiva*, Instituto Goethe. Buenos Aires, 1996, citado por



Esteban Ierardo en <http://www.temakel.com/cines-herzog.htm>). Como dijimos al inicio, no basta documentar la realidad objetivamente (con el objetivo de la cámara), sino que hay que sacar algo más de su interior.

Igualmente interesante es la carrera, más breve en títulos pero no menos intensa, de Joaquín Jordá, objeto de homenaje en esta edición. Es un autor irrepetible cuya heterogeneidad formal y temática hace difícil su clasificación. Su personalidad y opiniones se muestran firmemente, ya sea por su carácter combativo en *Numax presenta...* (1979), *De nens* (2003), o *Veinte años no es nada* (2004), en las que quedan claras sus posturas ideológicas inconformistas; o su directa implicación biográfica en *El encargo del cazador* (1990), *Monos como Becky* (1999) o *Ictus* (2005), donde su persona puede llegar a tomar un protagonismo inusual, netamente subjetivo. Todos estos títulos se pudieron volver a ver junto a la recuperación de tres cortometrajes de finales de los años sesenta, importantes para conocer sus militantes inicios vinculados al Partido Comunista: *Día de los muertos* (1960), *Portogallo, paese tranquilo* (1969) y *Lenin vivo* (1969). Sus necesarias obras, algunas con la directa pretensión de cambiar la realidad, y en las que la frontera entre la ficción y el documental, como en Herzog, no están siempre claras, hacen lamentar más todavía su singularidad en el panorama español.

Otra sección informativa de carácter retrospectivo fue la muestra *Fotografía y documental*, que sirvió para ilustrar y debatir sobre la común naturaleza del arte fotográfico y cinematográfico, y su continuo intercambio de influencias. La cuidada edición del libro *De la foto al fotograma*, a cargo de Rafael R. Tranche para el festival, completó esta iniciativa, recogiendo el análisis que diversos especialistas realizan a los diversos artistas que han transitado por ambos medios: Robert Capa, Raymond Depardon, William Klein, Weegee, Agnès Varda, Robert Frank, Henri Cartier-Bresson, Johan van der Keuken, Chris Marker, Paul Strand, y el español Ramón Masats. Las películas seleccionadas de cada autor, muchas inéditas en España, sirvieron para comprobar esa estrecha relación entre fotografía y documental, a la vez que sirvió de completo recorrido histórico de ambas manifestaciones, desde los años veinte a la actualidad.



*El gran éxtasis del escultor de madera Steiner* (1973)

Completó el extenso programa de retrospectivas una muestra de documentales estadounidenses de las dos últimas décadas, imprescindible para dejar clara su vitalidad más allá del omnipresente Michael Moore. Merecieron estar representados junto a él Barbara Kopple, Jill Godmilow, Camilla Bishops, James Hatch, Rea Tajiri, Jennie Livingston, Marlos Riggs, Ross McElwee y Errol Morris. Igual que sucede en el cine de ficción, el visionado de estos films demuestra la influencia mundial que tienen los cineastas americanos en todo el mundo, marcando las tendencias renovadoras que hoy vivimos en el campo documental.

RAFAEL NIETO JIMÉNEZ

# CANNES 2006: ESPLENDOR DE PORTUGAL

Siguiendo el itinerario de la protagonista de *Transe* (Teresa Villaverde) podríamos trazar un línea que desde los confines del Báltico atravesase toda Europa hasta las costas portuguesas para así encontrarnos con el mejor cine que se ha visto en la edición número 59 del festival de Cannes. Hubo que esperar hasta los últimos días del festival, pero la espera mereció la pena. Agazapada en la sección oficial se encontraba la película que habría de justificar por sí sola esta edición del Festival de Cannes. Lo cierto es que el nombre de Pedro Costa llamaba poderosamente la atención en medio de la competición. Sorpresa que derivaba de una inquietud: ¿se habría domesticado tanto el autor de *Ossos* (1997) y *No quarto da Vanda* (2000) como para merecer figurar en la sección oficial? ¿No era su cine más adecuado para "Un Certain Regard" o la "Quinzaine"? Por esta vez habrá que darle la razón a Thierry Fremaux: *Juventude em marcha* es un monumento, una de las películas más importantes de los últimos tiempos, un prodigio, un desafío de insólitas proporciones, la obra de un autor que ha decidido asumir todos los riesgos para proponer un ejercicio que conduce a extremos inimaginables la radicalidad de sus películas anteriores y que empequeñece el resto de las que se pudieron ver en el curso del festival. Costa retoma los personajes de aquellas dos películas filmadas en el barrio lisboeta de Fontainhas, paisaje ya derruido de los inmigrantes caboverdianos que se han tenido que realojar en unas nuevas viviendas sociales. El título toma prestado el nombre de la extinta organización de los jóvenes comunistas caboverdianos y parece invitarlos a convertirla en toda una proclama programática: *Cinema em marcha, En avant, cinéma!, Colossal Cinema*. Volvemos a reencontrarnos con Vanda en su nuevo "cuarto" y conoceremos en profundidad el drama de Ventura, personaje digno de Antonio Lobo Antunes. Personas reales que actúan ante una cámara que los filma sin piedad. Una cámara capaz de registrar hasta 320 horas en largos

planos repetidos en ocasiones hasta treinta veces. Diálogos que acaban por ser declamados y una puesta en escena rigurosísima que rescata a estos actores de entre las sombras o de un fondo de irreal blancura para reducirlos a su condición estatuaría, monumental. *Juventude em marcha* (2003) es *No quarto da Vanda* después de *Oú git votre sourire enfoui?* (2001): *No quarto da Vanda* filmada por Jean-Marie Straub. La mayoría de la crítica salió en estampida del pase de prensa. Paradójicamente, el pase de gala tuvo una recepción mucho más cálida.

Tampoco la propia *Transe* se contentaba por transitar territorios conocidos. La historia de la joven que abandona San Petersburgo y su familia para iniciar un viaje de pesadilla a través de toda Europa convertida en mera mercancía sexual se aleja muy pronto de los tópicos del cine de denuncia para adentrarse en paisajes oníricos y alucinados. Su salto sin red sólo se vio superado por el de su compatriota Pedro Costa, confirmando que éste era el año de Portugal. De hecho, un medio portugués como Aki Kaurismäki (vive en el norte de Portugal buena parte del año) sigue edificando una de las obras más estimulantes y coherentes del cine contemporáneo. *Luces al atardecer* (*Laitakaupungin Valot*) es uno de esos Kaurismäki esenciales: apenas hora y cuarto de síntesis bressoniana que nos reconcilia con el ser humano... y con el cine. Es comprensible que en un festival apreciemos doblemente la brevedad, pero ésa no es la única razón para destacar a Kaurismäki ni a Eugène Green, cuyo luminoso cortometraje *Les signes* propone una fábula novelesca de singular belleza *straubiana*.

La estética del vacío, ésa que apreciábamos en años anteriores en obras de Gus van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase o Vincent Gallo, ha tomado este año derroteros bien distintos. No son ahora cineastas consagrados quienes la cultivan sino recién llegados que han descubierto que la ausencia de un relato convencional les abre las puertas de la producción independiente.



*Juventude em marcha* (2006)

Unos meses después de los fastos del cuarto centenario llega, no sé si la mejor, pero sí la más insólita y radical adaptación del clásico cervantino, *Honor de cavallería*, singular adaptación quijotesca de Albert Serra en la que *literalmente* no pasa nada. En la estela de *La cicatrice intérieure*, de Ferry (1972), Serra desnuda su film de literatura y nos deja con dos personajes — que *sabemos* que son Don Quijote y Sancho— recorriendo la campiña catalana durante casi dos horas. En la misma “Quinzaine des Realisateurs” se presentó también *Fantasma*, epílogo o coda con la que Lisandro Alonso cierra una falsa trilogía de la que también formarían parte sus dos primeros largometrajes. Digo lo de falsa porque es difícil situar *Fantasma* a la misma altura que *La libertad* (2001) o *Los muertos* (2004). Si acaso estamos ante un mero divertimento —el *bonus* ideal para una edición en DVD de estas dos películas, pero, ojo, un *bonus* de lujo— centrado en Argentinos y Misael, los protagonistas de aquellos films, perdidos en la bonaerense sala Lugones —quién sabe si para no salir nunca más— y homenajeados por un Alonso que, frente a las pretensiones de la mayoría de las películas de la sección oficial, no duda en reírse de sí mismo. Pero la mayor sorpresa, al menos para

quienes ya conocíamos la película de Serra, la depa-  
ró *Hamaca paraguaya*, una coproducción multi-  
nacional entre Argentina, Francia, Holanda, España  
y Paraguay, apoyada por no se sabe cuántas funda-  
ciones y fondos y que, aparentemente, surge de un  
cortometraje que su directora Paz Encina había  
rodado seis años atrás. Desligando la banda de diá-  
logos de la imagen, *Hamaca paraguaya* cuenta  
cómo dos ancianos aguardan noticias de su hijo,  
movilizado en la Guerra del Chaco en 1935. El rela-  
to, si éste existe, se sustenta en esos diálogos por-  
que las imágenes carecen de cualquier vínculo  
narrativo. Se trata de imágenes estáticas que certifi-  
can una espera eterna, intemporal. Son imágenes  
en movimiento, pero podrían ser fotografías... o  
planos en negro. De hecho la película de Encina  
acaba por evocar títulos como *Branca de neve*, de  
Monteiro (2000) —siento estar tan portugués—,  
con esos planos del cielo, ahora grisáceo, que divi-  
den en capítulos una historia que sólo podemos  
percibir auditivamente. Lo que no impide que las  
imágenes alcancen una belleza que, en su estatismo,  
pero con absoluta coherencia, puede consti-  
tuir toda una invitación al tedio: como en *El cielo  
sube* (Marc Recha, 1991), estamos ante un elogio  
de la siesta.



Si algunos títulos nos hablan de las dificultades de ser joven, entre ellos algunas de las sorpresas más estimables de las distintas secciones el festival, desde la triunfadora de Pusan, *The Unforgiven*, de Yoon Jong-Bin, a la sólida producción alemana *Summer'04*, de Stefan Krohmer o el tercer largometraje de Djamshed Usmonov, *To Go to Heaven First You Have to Die*, en otros casos se vuelve a repetir uno de los temas capitales del cine moderno y que en la edición de 2005 había alcanzado *status* de tema único con variaciones (me remito a mi crónica de Cannes 2005 en *Secuencias*, nº 22, segundo semestre 2005). Los niños muertos, perdidos o desaparecidos cobraban mayor o menor protagonismo en películas como *Hamaca paraguaya*, *Bug* (William Friedkin), *Red Road* (Andrea Arnold), el documental sobre las consecuencias del tsunami en Indonesia, *Serambi* (Garin Nugroho), *The Host* (Bong Joon-ho), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Transe* o las mismas *The Unforgiven* y *Summer'04*, al menos entre las que pude ver, porque seguro que había muchas más. Y esta vez no estaban solas. Lo avanzábamos en la crónica del año anterior: deberíamos interpretar esta sucesión de películas sobre un mismo tema, el miedo a la pérdida de los hijos, como la afloración de un temor de proporciones universales: la inseguridad motivada por la proliferación del terrorismo indiscriminado, la amenaza de la destrucción, el miedo al otro. Por fin este año distintas películas se atrevían a intentar desentrañar el fenómeno del terrorismo. Otras, no menos modestas, se aplicaban a explicarnos el mundo. El mundo presente y la Historia más o menos inmediata. No podía ser de otro modo en un festival que se había inaugurado con *El Código Da Vinci* (Ron Howard, 2006), una reinterpretación de la civilización occidental a partir de teorías conspirativas.

El protagonista de *Bug* también parece la víctima de una paranoia conspirativa, con la guerra de Irak como trasfondo. Pero su deriva *granguñolesca* y paródica le resta trascendencia a esta monumental broma con la que Friedkin parece haberse divertido de lo lindo. Habría que preguntarse si ésa era también la pretensión de Richard Kelly y su *Southland Tales*, una película que en manos de un Takashi Miike tendría cierta gracia, pero sus dos horas y cuarenta minutos (amenazadas ya por un drástico remontaje) van en contra de la propia lógica de un

argumento más propio de la serie B o Z. Al situar la acción en un futuro inmediato luego de un ataque terrorista nuclear con consecuencias medioambientales y energéticas, Kelly nos quiere explicar el mundo, pero dudó mucho que haya conseguido retratar algo más que el barrio de Los Ángeles donde se ha rodado su película. También Richard Linklater se ha embarcado en un proyecto en principio ajeno a sus preocupaciones habituales. *Fast Food Nation* adapta una investigación sobre la industria norteamericana de la comida rápida trasladándola al universo de la ficción. Su vocación de denuncia político-social que llega a relacionar las hamburguesas y la inmigración mexicana no es el terreno en el que Linklater se desenvuelve con mayor soltura y sólo parece encontrarse cómodo cuando por allí aparece Ethan Hawke y una pandilla de jovencitos, ellos sí, con ganas de cambiar el mundo simplemente porque esa noche no tienen nada mejor que hacer.

También se han politizado Alejandro González Iñárritu y su inseparable guionista Guillermo Arriaga, que era lo que les faltaba. *Babel* es la película con más pretensiones de todo el festival. Como *Southland Tales*, también nos quiere explicar el mundo, pero en serio. Es por eso que su película es la más fácil de parodiar. Para Iñárritu-Arriaga los problemas del mundo se reducen a un cúmulo de casualidades: un cazador japonés regala un rifle a un pastor marroquí y este hecho insustancial provoca una gran crisis diplomática mundial y que dos niños norteamericanos estén a punto de morir en la frontera entre Estados Unidos y México. ¿O lo del rifle era una metáfora? Buf, dejémoslo. *Babel* es el cine más indigno de Cannes 2006, un cine que somete a sus personajes a las necesidades de la estructura de un guión que, otra vez, vincula tres historias que ahora se desarrollan en tres puntos del globo y en varios idiomas, de ahí lo de su ingenioso título. Este afán de universalidad contrasta con Bruno Dumont que en *Flandres* elabora un cruel retrato de los habitantes de su tierra natal, la región del norte de Francia que linda con Bélgica. Sus personajes carecen de sentimientos y se comportan como animales. De ahí que cuando son reclutados para una guerra en algún país árabe innominado el espectador pueda entender su comportamiento salvaje. Meros títeres en manos de un director que me provoca sentimientos contradictorios y me recuerda al mexi-



*Flandres* (2006)

cano Reygadas: su cine está en una línea que me interesa pero me molesta el desprecio y el sentimiento de superioridad con los que trata a sus personajes. No creo que a Dumont lo nombren hijo predilecto de su pueblo.

Frente a estas películas un tanto abstractas que juegan la baza de la metáfora política, otro grupo de títulos se centran en sucesos históricos muy concretos. Es el caso, claro, de la Palma de Oro (?) *The Wind That Shakes the Barley*, nuevo ejemplo de turismo político acometido por Ken Loach. Su lección de historia tiene ahora como objeto la guerra sucia de los británicos contra los independentistas irlandeses allá por 1920. Era la película más vieja de todas las que se presentaban a concurso, pero no la única que nos sermoneaba con la Historia para establecer parábolas sobre el presente (*Indigènes*, de Rachid Bouchareb). *Summer Palace* (Lou Ye) aspiraba también a retratar la juventud china de los últimos veinte años con la matanza de Tiananmen como epicentro. La caída de Ceaucescu la pudimos ver incluso desde dos perspectivas distintas, la de la notable y divertidísima *12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu) o la mucho más convencional de *The Way I Spent The End of The World* (Catalin Mitulescu). Por no hablar de otras aproximaciones genéricas a temas como la represión durante la dictadura argentina (*Crónica de una*

*fuga*, en mi opinión la película menos interesante de Israel Adrián Caetano) o la lucha antifranquista de los maquis (*El laberinto del fauno*, una insólita mezcla de film convencional sobre la Guerra Civil y cuento de hadas que firma Guillermo del Toro).

Hasta el cine de género asiático tenía este año indudables aspiraciones políticas. Con *The Host* Bong Joon-ho nos propone el típico film de monstruo con aire de serie B, en la línea de la ciencia-ficción norteamericana de los cincuenta o de los Godzilla y derivados. Como aquéllos, el género en este caso no está reñido con la lectura medioambiental: una de esas películas que deberían ser de programación obligatoria en cualquier festival. Otro tanto es lo que podría decirse de *Election 2*, no tanto una segunda parte del film del año pasado como un *remake* con el que Johnnie To vincula a las triadas de Hong Kong con el capitalismo salvaje que se extiende por la China continental. Un prodigio de film de género y cine político, toda una lección para los Loach y compañía —y para los jurados que los apoyan.

Nos quedaría otro grupo de películas que aborda la política directamente, llamando a las cosas por su nombre. Aunque me considero un fiel admirador de Nanni Moretti no puedo ocultar mi decepción con *Il caimano*, una película que no trata tanto sobre Berlusconi —su propia caída le ha restado

trascendencia posterior a la película— como de las dificultades, cuando no de la imposibilidad, del cine italiano para abordar la figura del hombre que gobernó el país durante la última década. Moretti no encuentra tampoco la forma y su intérprete no parece el más adecuado, de tal modo que nos encontramos con un Moretti insólitamente frío. Casi podría decirse que el mejor Moretti de Cannes 2006 era el Bellocchio de “Un Certain Regard”, *Il regista di matrimoni*, una película que guardaba sorprendentes puntos de contacto con *Il caimano* y de cuya comparación salía claramente beneficiada. En realidad, para hablar de política habría que tener la valentía de Abderrahmane Sissako. En *Bamako*, film de difícil adscripción a género alguno, organiza una especie de juicio en el que África se enfrenta a Occidente mientras la vida sigue en la pequeña población que lo acoge. Cine discursivo en el mejor sentido del término en el que se exponen todos aquellos argumentos que otras películas intentan enmascarar bajo la epidermis de una ficción imposible. África, el tercer mundo, el colonialismo, la globalización, el tráfico de armas, todo está en *Bamako*. ¿La habrá visto Iñárritu?



*World Trade Center* (2006)

Han tenido que pasar cinco años pero por fin se puede hacer explícito el trauma del 11 de septiembre. Junto a un avance de veinte minutos de *World Trade Center*, con la que Oliver Stone espera regresar a la primera línea de la actualidad, en Cannes se presentó *United 93* en la que se aborda el caso del cuarto avión secuestrado en aquella histórica fecha. Sin salirse un ápice de la línea oficial —la rebelión de los pasajeros impidió que los secuestradores alcanzasen su objetivo— la película de Greengrass, casi un docudrama, es mucho mejor por todo aquello que no es y que acertadamente evita —patrioterismo, sentimentalismo— que por sus méritos intrínsecos. Algo similar podría decirse de *Day Night Day Night* si no fuese porque sus aciertos son innegables. Su aproximación a la figura de una joven terrorista suicida que tiene que cometer un atentado en pleno Times Square no tiene nada que ver, por suerte, con *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005). Julia Loktev evita el discurso moralista y maniqueo e intenta adentrarse en las dudas y los miedos inevitables de su protagonista, de cuyas motivaciones nada sabemos. Hay mucho de los Dardenne en el cine de Loktev, quizás por ello los autores de *Rosetta* (1999), presidentes del jurado que otorgaba la Cámara de Oro, no consideraron oportuno premiar esta notable película.

JAIME PENA

# COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE CINE, NACIÓN Y NACIONALIDAD(ES)

Madrid. 12, 13 y 14 de junio de 2006

Enmarcado en un espacio tranquilo y con cierta trascendencia histórica para la ciudad, el Coloquio Internacional sobre Cine, Nación y Nacionalidad(es), coordinado por Jean-Claude Seguin (Université Lumière-Lyon II) y Nancy Berthier (Université de Paris IV), se celebró en la Casa de Velázquez de Madrid durante los días 12, 13 y 14 de junio de este año. La sala de conferencias donde se desarrollaron las ponencias, así como el precioso patio donde continuó de manera informal el debate, se convirtieron en punto de encuentro (y, en ocasiones, de grato desencuentro) entre los diferentes modos de aproximarse a la cuestión del cine y la identidad nacional. Fueron varias las nacionalidades que se dieron cita en el coloquio: hispanistas franceses —en su mayoría miembros del GRIMH (Groupe de Recherche sur l'Image dans le Monde Hispanique)—, especialistas del continente americano (en concreto, de Estados Unidos y de México), e investigadores españoles procedentes de diferentes universidades, junto a, además, un especialista alemán de la Universidad alemana de Göttingen y un profesor de la Universidad de Queens en Belfast. Diseccionado en diferentes epígrafes temáticos, el encuentro pretendía “interrogarse sobre la categoría de *cine nacional* en la producción española desde sus orígenes hasta hoy en día, poniendo de realce la articulación entre el cine y la(s) nacionalidad(es)”. Dicho asunto se preveía controvertido y así lo fue. Lo delicado del tema despertó ciertas sensibilidades en algunos de los presentes, lo que estimuló el debate y favoreció la riqueza de las intervenciones.

Precisamente con la pretensión de fomentar la participación se desarrolló la premeditadamente controvertida charla introductoria de Jean-Claude Seguin, que afirmó la inexistencia a lo largo de toda su historia de un cine español que reafirme la propia identidad nacional, al contrario de lo que ocurre en otros países. Según el especialista francés, la cons-

trucción de un verdadero cine nacional no es más que un proyecto que nunca acaba de cuajar en España y que únicamente es capaz de constituirse a través de meros estereotipos. Así pues, el coloquio se auguraba, cuando menos, arriesgado pues la mayoría de las siguientes comunicaciones pretendían precisamente hacer reflexionar, en clara oposición a la teoría expuesta por el hispanista francés, sobre los distintos modos en los que se habían construido los distintos conceptos de identidad nacional a lo largo de la historia a través del cine español. En este sentido, Joaquín Cánovas señaló la década de los veinte como el punto de partida de unos modelos identitarios construidos en el seno del cine popular español, principalmente en el cine de zarzuela, que pervivirán al menos hasta la década de los sesenta. Rafael R. Tranche se sirvió de un documento filmico de 1938 que muy oportunamente remitía al lugar en el que se desarrollaba el coloquio, *La Ciudad Universitaria* (Edgar Neville), para hablar de la noción de nación que el Departamento Nacional de Cinematografía, precedente de NO-DO, se empeñaría en imponer a través de mecanismos como, por ejemplo, la representación de la ciudad de Madrid como lugar simbólico de la salvación realizada por “la verdadera España” de aquella otra desligada de su pasado y de su esencia. Asimismo, Vicente Sánchez Biosca empleó el documental de título *Ya viene el cortejo...* (Carlos Arévalo, 1939) para ilustrar lo que tiene de “espejismo histórico” el concepto de nación que se manejó en el cine de los primeros años del franquismo. La invasión del pasado hecha desde el presente, así como las diversas trazas del presente que se le proporciona al pasado en la revisitación realizada por los diversos medios pedagógicos y propagandísticos del Régimen, convierte a ese proceso de reapropiación en un bucle que acaba situando a dicha representación, de manera paradójica, en un lugar a-histórico.



*Habana Blues* (2005)

Trasladando la cuestión al cine de las autonomías, resultó evidente la importancia de la tradición nacionalista de determinadas regiones en la construcción de una industria y un cine autónomo que, además, se ha visto reforzado recientemente con el surgimiento de los diferentes canales autonómicos. Así, Marie-Soledad Rodríguez comentó el largo camino que el cine manchego-leonés ha tenido que recorrer para lograr establecer una mínima industria propia que parece estar surgiendo en la actualidad. Al contrario, Rafael Utrera se dedicó a analizar una cinematografía arraigada, la andaluza, y el cambio que ha sufrido dicho cine en cuanto al empleo de tópicos y estereotipos fundados durante la dictadura. Desde los años setenta éstos han sido trasladados a favor de un universo que presta mayor atención a lo marginal y que abandona la mirada romántica de la *españolada* entendida como la *andaluzada* en su acepción más general.

Este deseo de identificar y demostrar la ambigüedad de los elementos configuradores de un tipo de cine nacional específico se combinó con la intención, por parte de algunos ponentes, de evidenciar la imposibilidad de hablar de un cine nacional tal y como se ha planteado hasta ahora. La existencia de producciones, cineastas y actores cuyas carreras se han desarrollado en diversas naciones o han requerido de la adaptación a presupuestos nacionales distintos a los originales, entorpece la justificación del estudio de los diversos cines por naciones. Las transmigraciones y los procesos de readopción y recontextualización de distintos elementos, tradiciones culturales y personalidades fue el tema central de la sección dedicada a las cuestiones transatlánticas. Ya Valeria Camporesi había remitido al caso de Ladislao Vajda, cineasta cuyas

circunstancias personales le habían obligado a pasar por Hungría, Francia e Italia antes de llegar a España, lo que la llevó a reivindicar el estudio de las microhistorias frente a las historias absolutas, y menos aún, nacionales. Sin embargo, la cuestión de la recontextualización y de la readaptación de los supuestos elementos tipificadores de una nación fue argumentada con rigor y claridad por los tres ponentes venidos del continente americano: Marvin D' Lugo, Julia Tuñón y Kathleen Vernon. El primero de ellos utilizó el campo de la banda sonora para reflexionar sobre los distintos procesos de cambio sufridos por algunos films —y, con ellos, sus discursos— para su conversión en productos transnacionales mediante la adopción en ocasiones indiscriminada de determinados recursos musicales que conformen o remitan a una supuesta memoria auditiva común. Julia Tuñón continuó hablando de los procesos de negociación que tuvieron lugar sobre la idea de lo hispano y lo español entre España y México durante los años cuarenta y que, desde luego, afectaron al cine de ambas naciones. Y, por último, Kathleen Vernon describió el fenómeno reciente de las coproducciones entre España y Cuba, inmerso en las tensiones entre la configuración de un cine europeo y la de un cine estadounidense. Según Vernon, en films como *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997) y *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005) se evidencia el deseo de la recuperación de la identidad española a través de la recurrencia a su antigua colonia, Cuba, que representa además ciertos valores puros y auténticos tan ansiados en una actualidad marcada por la hibridación del mercado libre.

En la sección dedicada al cine español de la democracia, y como el mejor modo de evidenciar el paso a una nueva etapa histórica, Daniel Kowalsky reivindicó la necesidad de estudiar un cine apenas analizado que es emblemático de la transición a la democracia: el cine "S". A continuación, Burkhard Pohl analizó la representación que una cierta ficción de los últimos años ha llevado a cabo de los años sesenta y principios de los setenta en España. Tomando como ejemplos a *Carreteras secundarias* (Emilio Martínez Lázaro, 1997) y *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2002), el especialista alemán llamó la atención sobre la condescendencia con que se ilustran esos años, representación que lleva implíci-



ta una cierta distancia y superficialidad en el tratamiento de los acontecimientos históricos incluidos en ambos filmes. Ángel Quintana enumeró las características de lo que considera como los dos modelos estéticos predominantes en el cine contemporáneo español: el identificado con Madrid —y, por extensión, con lo institucional—, y el que se ubica en Barcelona. El especialista catalán describió los elementos propios de ambos modelos, así como su alcance nacional e internacional, y no dudó en afirmar el paso dado por ciertos cineastas con producción en Cataluña hacia el abandono de los modelos típicos ensayados desde los años setenta identificados con el cine catalán (el modelo costumbrista representado, por ejemplo, por las comedias de Ventura Pons), hacia una búsqueda de nuevos rasgos de acuerdo a una premeditada supuesta universalidad. Por último, Pascale Thibadeau expuso las características de un cierto cine español de ficción de tintes sociales surgido en los últimos años, caracterizado por el uso de determinadas convenciones cinematográficas como, por ejemplo, la causalidad de la trama o la existencia de varios personajes protagonistas que favorezcan la consecución del proceso de identificación en el espectador. Ello permite hablar de un “efecto género” bajo el que se agrupan estas películas, que pretenden hallarse en clara oposición a la postmodernidad y que son fácilmente consumibles por el espectador medio.

Como no podía ser menos, en una de las últimas comunicaciones dedicadas al cine de autor, se abordó el cine de Pedro Almodóvar, que ha provocado largos estudios en torno a la cuestión de género y de identidad. Nancy Berthier se había referido al tema al comienzo del coloquio exponiendo los resultados del análisis que había llevado a cabo de los discursos críticos construidos en Francia sobre lo que se consideraba “el cine español”. Desde luego, la identificación que la crítica francesa reciente ha hecho entre el cine español y el cine de Almodóvar, una de las escasas figuras del cine español que ha obtenido verdadera presencia en revistas como *Cahiers du Cinéma*, ha significado paradójicamente la consecución de una desnacionalización en el proceso de incorporación del cine español a una parte de la crítica francesa. Consciente de ello, Claude Murcia sintetizó de un modo claro aquellos elementos que funcionan como anclaje identitario en el cine de Almodóvar. Aunque quizás hubiera



*Torremolinos 73* (2002)

sido necesaria una perspectiva menos absoluta y más pendiente de los cambios operados a lo largo del tiempo en el cine almodovariano, sirvió de manera eficaz como acicate a lo que se había estado postergando desde el comienzo del coloquio y que se encontraba presente en el ambiente: la cuestión de la identidad aplicada al cine de Almodóvar. Al igual que ocurrió con el planteamiento de otros temas controvertidos, el debate sobre este asunto desembocó en una mera discusión acerca de la “hispanidad”, en este caso, del cine almodovariano, línea que, sin embargo, fue inmediatamente reconducida hacia la cuestión, más interesante al mundo académico, de los tipos de discursos sobre la identidad nacional que fomenta el cine del manchego.

Desde luego, si algo debió quedar claro a lo largo del coloquio fue que la reflexión sobre cine e identidad nacional no ha de configurarse en torno a la existencia de una supuesta esencia hispánica en los diversos productos culturales de una nación, sino que ésta adquiere una mayor complejidad y riqueza observando las paradojas y ambigüedades existentes en los discursos construidos sobre identidad nacional en determinadas manifestaciones audiovisuales.

LAURA GÓMEZ VAQUERO

# DON'T BE QUIET!

## 8ª BIENAL DEL CINE ÁRABE

### París, 22-30 de julio de 2006

Inaugurada pocos días después del comienzo de los inclementes bombardeos israelíes sobre el Líbano, la 8ª Bienal del Cine Árabe de París inevitablemente nació marcada por tan dramáticos acontecimientos. Diferentes cabeceras improvisadas por los organizadores y yuxtapuestas a la de la propia Bienal recordaban antes del comienzo de cada sesión la tragedia que en esos mismos momentos se vivía al otro lado del Mediterráneo mientras que circulaban manifiestos y se convocaban sentadas y llamamientos de solidaridad con el pueblo libanés en paralelo al propio desarrollo de la muestra cinematográfica. Si tales circunstancias tuvieron algo que ver con el hecho de que *Yaumiyyat Beirut* (*Diarios de Beirut*), de la veterana documentalista palestina Maï Masri, se alzara finalmente con el Gran Premio al Mejor Documental de Largometraje, resulta imposible de determinar, pero en todo caso justo es convenir que el suyo era sin duda uno de los trabajos más serios y rigurosos presentados en esta categoría. Masri, que no pudo o no quiso dejar la Beirut asediada por las bombas para viajar a presentar su película en la Bienal, reconstruye el periodo inmediatamente posterior al asesinato del Primer Ministro Rafik Hariri al hilo de las vivencias y reflexiones de una joven militante izquierdista que busca un horizonte de futuro para un nuevo Líbano en el que la convivencia deje de asentarse de una vez por todas en los repartos confesionales. Aunque la película parece encallarse en un punto determinado y el discurso deviene reiterativo, *Yaumiyyat Beirut / Diarios de Beirut* ofrece un impagable testimonio sobre la actividad y la forma de pensar de un cierto sector, muy activo y dinámico, al tiempo que en ocasiones relativamente marginalizado desde las instancias oficiales, de la juventud libanesa.

También palestino fue el ganador del Premio al Mejor Cortometraje, y de nuevo con absoluta con-

tendencia, toda vez que *Be Quiet* (2005), de Sameh Zoabi, un joven graduado por la Universidad de Columbia, resulta deslumbrante por su dominio de la narración cinematográfica y la aparente facilidad con que —al hilo del viaje de regreso a casa de un hombre y su hijo pequeño, tras el entierro de un familiar— el realizador pone en evidencia los complejos mecanismos de opresión, miedo y mentira, pero también ternura, que flotan en el ambiente. Finalmente, y para redondear una completa unanimidad en las decisiones de los diversos jurados, el Gran Premio al Mejor Largometraje fue a parar a *Imarat Yacubian* (*El Edificio Yacubian*), de Marwan Hamed, una producción egipcia de holgado presupuesto y reparto estelar que no tuvo verdaderamente rival en la selección a concurso. *Opera prima* de un joven cineasta con tan sólo algunos cortometrajes y documentales en su haber, el film adapta una controvertida novela de Alaa El Aswany cuya prohibición llegó a ser formalmente solicitada al parlamento egipcio por su visión hartamente negativa de la sociedad local, pero sobre todo por la franqueza en



*Be Quiet* (2005)

la presentación de las relaciones homosexuales entre algunos de sus personajes, y lo hace con pulso firme y notable destreza narrativa, lo que le ha valido un gran éxito en su país y, ya antes de esta consagración en la Bienal, el Premio al Mejor Director en el Festival de Tribeca. Producción eminentemente comercial, *Imarat Yacubian (El Edificio Yacubian)* es no obstante uno de los mejores films egipcios de los últimos años y desde luego el más brillante de los títulos que integraban este año la selección oficial a concurso de la Bienal del Cine Árabe de París.

Lejanos ya los años en que la Bienal proponía más ambiciosas retrospectivas históricas o temáticas en la pequeña Sala Chadi Abdessalam, en parte quizás porque el propio Instituto del Mundo Árabe viene realizando esta labor de manera continuada a lo largo de todo el año, la oferta de esta edición se redujo a un homenaje al gran actor egipcio Ahmed Zaki (1949-2005), fallecido el año pasado. Bien conocido por los habituales de la Bienal y aun por los espectadores que frecuentan las sesiones regulares del IMA (que ya le dedicó en 1991 un merecido homenaje en vida), Zaki marcó sin duda alguna toda una época del reciente cine egipcio de la mano de los más renovadores cineastas del llamado *nuevo cine* de los años setenta y ochenta, especialmente Atef al-Tayeb y Mohamed Khan. Aunque su debut ante las cámaras se produce en 1967 y su último trabajo, *Halim* (Sherif Arafa, 2006), una biografía del celeberrimo cantante Abdel Halim Hafez, se estrenará póstumamente, es entre mediados de los ochenta y mediados de los noventa cuando realiza sus mejores trabajos en películas de aquellos realizadores como *El inocente* (1986), *Amor al pie de las pirámides* (1986), *La esposa de un hombre influyente* (1988), *Los sueños de Hind y Kamelia* (1988) o *Contra el gobierno* (1992), todas ellas programadas en este homenaje. El hecho de que estas películas se proyectaran únicamente en sesiones nocturnas al aire libre, en incómodas hamacas en el patio del Instituto y en coincidencia de horarios con la sesión oficial a concurso, sin duda restó a la retrospectiva parte del público que hubiera merecido tener.

Por último, y en la línea de iniciativas esbozadas ya en ediciones anteriores, la Bienal ha promovido igualmente un simposio monográfico entre profesionales y especialistas (aunque las sesiones



*El edificio Yacubian* (2006)

estuvieran en cualquier caso abiertas al público interesado) que este año estuvo dedicado al tema "Las condiciones necesarias para la emergencia de un mercado cinematográfico euro-árabe". Suscitado por el reciente lanzamiento del proyecto de la Caravana Cinematográfica Euro-Árabe, auspiciado básicamente por el Programa Euromed Audiovisual de la Unión Europea y en el que el Instituto del Mundo Árabe y la propia Bienal juegan un papel particularmente activo, el encuentro discutió tanto las posibilidades de fomentar la distribución del cine europeo en los mercados de los países árabes como, reciprocamente, del cine árabe dentro de la Unión Europea, atendiendo no sólo a los tradicionales soportes industriales (estrenos en sala, difusión en televisión), sino igualmente a las nuevas potencialidades que DVD o internet brindan en este sentido.

La novena Bienal, en 2008, permitirá hacer ya un primer balance de los resultados de este proyecto. Para entonces, sin duda, un nuevo y estimulante contingente de producciones de todo el mundo árabe estarán listas para engrosar el programa de las distintas secciones. Para entonces, *inshallah*, el Líbano habrá renacido con más vigor que nunca.

ALBERTO ELENA