

# Notas

**Europa, Europa... (y también Asia): 49.ª Semana  
Internacional de Cine de Valladolid**

Alberto Elena y Jara Yáñez

**9.º Seminario/Taller de Filmoteca Española  
"El sonido cinematográfico en la era digital"**

Begoña Soto

**Berlinale 2005**

Alberto Elena

**Diversidad y consolidación en el Festival  
Internacional de Cine de Las Palmas**

María Luisa Ortega

# EUROPA, EUROPA... (Y TAMBIÉN ASIA): 49.<sup>a</sup> SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID

Valladolid estuvo una vez más, en esta 49.<sup>a</sup> edición de la Seminci, a la altura de su habitual esmero en la presentación de un programa variado, caracterizado por la amplitud de miras, atento a la diferenciación geográfica y comprometido con una dedicación particular hacia cinematografías minoritarias. Lugar privilegiado dentro de la oferta de esta edición ha ocupado, sin duda, la gran retrospectiva dedicada al realizador israelí Amos Gitai. Escasamente conocido en nuestro país —fuera de su aportación al desigual film colectivo *11 09 01* (2002), tan sólo *Eden* (*Edén*, 2001) ha sido objeto de un estreno comercial—, Gitai es sin embargo un peso pesado en el circuito internacional de festivales e incuestionablemente una referencia esencial en los cines de Oriente Medio. La presente retrospectiva repara así de algún modo una ausencia injustificada y, gracias a su ulterior circulación por distintas filmotecas y a la apari-

ción —bajo los auspicios de la propia Semana de Cine de Valladolid— de cuatro de sus más recientes largometrajes en DVD, ha permitido al espectador interesado conocer la obra de un cineasta de notable interés y relevancia en el panorama contemporáneo.

Cronista infatigable de la volcánica situación de Oriente Medio, pero sobre todo profundo analista de los intrincados estratos y las complejas estructuras de esa sociedad israelí a la que inapelablemente pertenece, Gitai ha venido componiendo a lo largo de su nutrida filmografía —abierta tanto al documental como a la ficción, al corto como al largometraje, a los formatos industriales o estrictamente *amateurs*— un rico, variado y apasionante mosaico. Su posición, conviene subrayarlo de entrada, no puede ser más clara: “En cine, cualquier punto de vista didáctico o doctrinario constituye una verdadera maldición (...) El peligro está en el discurso, en la retórica, en el hecho de sobreinterpretar la imagen (...) Para eludir los discursos oficiales, el cine tiene que desempeñar un papel subversivo, planteando preguntas”. Lúcida declaración de principios que sin duda encuentra su ajustado y riguroso correlato en sus obras.

Si ya *Bait* (*La casa*, 1980) y *Yoman sade* (*Diario de campaña*, 1982) ofrecieron implacables testimonios documentales acerca de la violenta ocupación de los seculares territorios palestinos por parte de Israel, convirtiendo a Gitai en el más conocido de los cineastas israelíes, al tiempo que el más polémico (ambas películas fueron prohibidas en su país), su paso a la ficción a mediados de los ochenta revelaría a un estilista exigente y radical en el que su previa formación como arquitecto se dejaba traslucir continuamente en la rigurosa construcción formal de sus films. La historia de Oriente Medio y, de manera particular, la diáspora judía focalizarán sus intereses a lo largo de varios títulos —incluyendo el muy reciente *Kedma* (*Kedma*, 2002)—, pero pro-



Cartel del ciclo *Amos Gitai. Itinerarios*



*Promised Land* (Amos Gitai, 2004)

gresivamente, con la denominada trilogía de las ciudades —que incluye *Devarim* (*Inventario*, 1995), consagrada a Tel Aviv; *Yom Yom* (*Día a día*, 1998), rodada en su ciudad natal, Haifa; y la espléndida *Kadosh* (*Sagrado*, 1999), centrada en los medios ultraortodoxos de Jerusalén—, Gitai se deslizará progresivamente hacia la radiografía de la propia sociedad israelí actual y en tal empeño ofrecerá algunas de las mejores obras de su filmografía desde los grandes documentales de los años ochenta.

“Israel sólo podrá seguir siendo un proyecto fuerte si se mantiene accesible a la duda. Esta sociedad tiene que permanecer abierta si quiere sobrevivir”, ha declarado de manera muy expresiva Gitai, y su cine más reciente no hace sino apuntalar vigorosamente tal convicción. *Alila* (*Ficción*, 2003), su penúltimo largometraje hasta la fecha —no demasiado bien comprendido a raíz de su presentación pública, en parte por la radicalidad de la construcción (tan sólo cuarenta alambicados planos-secuencia), en parte por el desconcierto que para numerosos espectadores representara el microcosmos de una barriada popular de la periferia de Tel Aviv, pocas veces antes visto en el cine—, constituye sin embargo una impagable aproximación a los hondos desequilibrios y las grandes fracturas internas de la

sociedad israelí contemporánea. *Promised Land* (*Tierra prometida*, 2004), recién presentada en los circuitos internacionales, ahonda en esa cara oculta de la Historia y de la realidad que tanto interesa al cineasta para confrontar al espectador —incómodamente, sin duda— con una desasosegante historia de trata de blancas en la que árabes, israelíes e incluso europeos aunan fácilmente sus intereses para introducir en el país a jóvenes prostitutas procedentes de la antigua Unión Soviética, revelando así perfiles y matices que trascienden la lógica de una guerra cuyos trágicos resultados diariamente airean los medios de comunicación. Gitai no ha dejado nunca de denunciar este siniestro espejismo (“Es una ilusión, porque no hay nada definitivo en esta guerra, salvo los muertos que provoca. Hay que cuestionar constantemente esta lógica absurda y trágica”), pero *Promised Land* —con su implacable desarrollo y su apocalíptico final— no hace sino recordar lúcidamente nuestra inagotable capacidad para generar nuevas víctimas.

Impecablemente acompañada por una traducción de la interesante monografía de Serge Toubiana, *Exilios y territorios: el cine de Amos Gitai*, convenientemente actualizada para la ocasión, la retrospectiva del cineasta israelí fue por lo



Imagen promocional del ciclo *Cine chino: la Sexta Generación*

demás muy completa: de sus trabajos más importantes tan sólo se echó en falta *Guerre et paix à Vesoul* (*Guerra y paz en Vesoul*, 1997), apasionante documental codirigido por Elia Suleiman que habrá que esperar a recuperar en otra ocasión. Todo lo contrario, si es que procede la comparación, de lo sucedido con el ciclo *Cine chino: la Sexta Generación*, tan atractivo a priori como frustrante a la postre. Organizada conjuntamente con la SGAE, y en contrapartida a una todavía reciente muestra de cine español en Shanghai, la iniciativa constituía una inmejorable ocasión para acercarse al pujante movimiento de cine independiente desarrollado en China desde comienzos de la década de los noventa y que ha alumbrado talentos tan singulares como los de Wu Tianmiong, Wang Xiaoshuai, Lou Ye o Jia Zhangke, por no citar sino algunos nombres. Sorprendentemente, ninguna de sus obras estuvo representada en la atípica y errática selección ofrecida por la Semana de Cine, circunstancia incomprensible que demanda de hecho alguna explicación que nadie ofreció.

Dejando al margen los problemas asociados al uso de la expresión “Sexta Generación” —que los propios integrantes del movimiento rechazan—, el joven cine chino de la última década se ha caracterizado básicamente por su carácter independiente (es decir, producido al margen del sistema de los estudios oficiales), una inequívoca voluntad documental y una abrumadora preferencia por las historias contemporáneas y los escenarios urbanos. Exactamente todo lo contrario que la película encar-

gada de abrir el ciclo, *Nashan naren nagou* (*Carteros de montaña*, 2001), estetizante y ejemplarizante historia sobre la dureza del servicio postal rural ambientada en la provincia de Hunan a comienzos de los ochenta, cuyo autor, Huo Jianqi, es por lo demás un compañero de promoción de Chen Kaige y Zhang Yimou en la Academia de Cine de Pekín y, consiguientemente, un canónico representante de la famosa Quinta Generación. Cómo pudo colarse esta película en la selección de un ciclo consagrado a la Sexta Generación es un misterio insondable... a menos que no hubiera realmente tal selección.

El hecho de que, entre todos los grandes nombres de esta reciente hornada de cineastas chinos, tan sólo Zhang Yuan se viera representado en la programación (aunque con una película, *Lu cha* [*Té verde*, 2003]), ciertamente interesante, pero que marca de manera evidente su inserción en el cine comercial), mientras que no faltaron convencionales melodramas sentimentales como *El aroma del té amargo* (Wu Bing, 2002) o incluso un título del más popular y exitoso realizador del momento, Feng Xiaogang, la mediocre *Yi sheng tan xi* (*Un suspiro*, 2000), hablan a las claras del carácter profundamente descafeinado de la propuesta, sospechosamente escorado hacia obras razonablemente inofensivas y carentes de cualquier componente crítico. El hecho de que, sin excepción, todas las películas que integraron el ciclo fueran producciones de algún estudio oficial habla en ese sentido por sí sólo. A falta de alguna producción verdaderamente independiente, de algún documental, matriz y filón esencial de movimiento, o sencillamente de alguno de los clásicos del mismo, ¿a qué “Sexta Generación” apelaba el ciclo? Salvadas todas las distancias, y admitido lo odioso de todas las comparaciones (por más que no obstante puedan resultar esclarecedoras), es como si alguien propusiera un ciclo *representativo* del *nuevo cine español* integrado por películas como *Los dinamiteros* (Juan García Atienza, 1963), *Playa de Formentor* (Germán Lorente, 1964), o *La barrera* (Pedro Mario Herrero, 1965), bajo el pretexto de que todas ellas son obras realizadas a comienzos de los años sesenta por treinteañeros más o menos debutantes en las tareas de dirección.

Ocasión perdida, pues, para satisfacer la curiosidad de los numerosos espectadores que abarrota-

ban las salas, tanto en las sesiones de tarde como en las matinales, ansiosos por conocer los últimos y más valiosos desarrollos del cine chino. Un interés sin duda defraudado por el descuido con el que se ha organizado el ciclo (carente de cualquier publicación específica, el catálogo ni siquiera ofrecía datos básicos como los títulos originales o las semblanzas biográficas de los realizadores...) y la molesta sensación de haber sido destinatarios de un vulgar lote en el que los criterios oficialistas pesaron más que los estrictamente cinematográficos. El hecho de que alguna de las proyecciones, como es el caso de *Yi sheng tan xi* (*Deslumbrante*, Li Xin, 2001), vinieran precedidas por la publicidad de una cadena de cines de Shanghai y hasta de un anuncio chino de Coca-Cola hacen preguntarse si, de hecho, alguien realmente vio las películas antes de ofrecerlas al público o bastó con abrir los baúles y las latas...

Con todo, junto a las cinematografías del Oriente y como si del reverso de una moneda se tratase, pudo intuirse, una edición más, esa tendencia y propensión particular hacia el “discurso europeísta” que, formando ya parte quizá de una predisposición natural del Festival, parece mantenerse siempre como búsqueda reconciliadora de vecindad y

rasgos genéricos entre las dispares filmografías nacionales que forman parte de la Unión. Esta intención, en la base de diversos ciclos y proyecciones dispares, parece justificarse además como testimonio de una tradicional labor de difusión y acercamiento, por parte del Festival, hacia diferentes perspectivas del cine *made in Europe*. Así, la tercera y última entrega del ciclo “Docs in Europe”, en un intento por recuperar la riqueza documental del continente, igual que la presencia de filmes como *Visions of Europe* (*Visiones de Europa*, 2004), en formato corto e inserta en el polimórfico “Punto de encuentro”, reflejaron de modo paradigmático esta intención integradora y de autorreflexión desde la diversidad filmica.

Del mismo modo, y dejando de lado el ciclo dedicado al director español Imanol Uribe (con un total de 22 trabajos, entre cortos y largometrajes) o la estupenda retrospectiva de los trabajos de prácticas del Instituto Estatal de Cine de la Federación Rusa (VGIK), la propuesta del país invitado, “Cine suizo, en el corazón de Europa” —tras Polonia y Bélgica en años anteriores— buscó, precisamente en esa apertura hacia el continente, una posible disolución de estereotipos. “Comprometida” en algunas de sus propuestas y abierta, desde una pers-



*Yi sheng tan xi* (*Deslumbrante*, Li Xin, 2001)

pectiva local, a los conflictos internacionales, la programación del ciclo (17 largometrajes precedidos por otros tantos cortos, en su mayor parte inéditos en España), centrada en las producciones filmicas realizadas entre 1995 y 2002, desprendió una preocupación particular hacia la relación política e históricamente paradójica del país con los conflictos mundiales (políticas de inmigración, neutralidad, participación bélica...). Cuestiones que centraron no sólo las tramas de buen número de las proyecciones propias del ciclo, como es el caso de filmes como *Beresina* (*Teresina*, Daniel Schmid, 1999), *Azzurro* (*Azul*, Denis Rabaglia, 2000) o *Brucio nel vento* (*Quemado por el viento*, Silvio Soldini, 2002), sino también, y fundamentalmente, la presentación de dos sesiones especiales: *Das Boot ist voll* (*La barca está llena*, Suiza, Markus Imhoof, 1981) y *Reise der Hoffnung* (*Viaje a la esperanza*, Xavier Koller, 1990), propuestas contemporáneas de antiguos representantes del Nuevo Cine Suizo y, con seguridad, las películas con mayor proyección y reconocimiento internacional de cuantas pudieron verse en la sección (Oso de Plata en el Festival de Berlín para la primera, Leopardo de Bronce en

Locarno y Oscar a la Mejor Película en lengua no inglesa para la segunda).

Esta selección concreta, dentro de la producción helvética global y en concordancia con el interés por la cuestión identitaria de la Europa común, reflejó, por otro lado, una general "toma de conciencia", una necesaria y casi implícita introspección sobre la propia identidad que partió, precisamente, de la particular exención suiza de la comunidad desde comienzos de los noventa. Su situación geográfica central, en el marco del mapa europeo, junto a la característica fragmentación nacional (cantones y semicantones reflejo de una desintegración cultural a varios niveles) suponen además una serie de rasgos particulares que centralizaron gran parte de la reflexión filmica escogida. El ciclo, en contraste con la visión tradicional y externa de la homogeneidad de un país cerrado sobre sí mismo, permitió entrar en contacto con una realidad compleja, bien diversa de la habitualmente asumida, donde emergen preocupaciones internas, de tipo sociocultural y lingüístico, entre otras, englobadas siempre en esa generalizada idea de la multiculturalidad que le es propia.



*Beresina* (*Teresina*, Daniel Schmid, 1999)



*F. est un salaud* (*F. es un cerdo*, Marcel Gisler, 1998)

Por otra parte, la década de los noventa, en relación directa esta vez con la industria y producción filmicas, supuso la configuración de una intensa promoción política del cine nacional (con Swiss Films como institución pública de base), representada de un modo particular por la existencia, desde 1998, del Premio al Cine Suizo. Reflejo de esta situación fueron programadas en Valladolid algunas de las últimas películas allí premiadas: *On dirait le Sud* (*Parece el Sur*, Vincent Pluss, 2002), *Utopia Blues* (Stefan Haupt, 2001) o *F. est un salaud* (*F. es un cerdo*, Marcel Gisler, 1998), entre otras. Finalmente, el surgimiento de los estudios cinematográficos en Escuelas de Arte y Diseño, así como la Cátedra de Cine en las universidades de Lausana y Zurich, provocó el desarrollo de una "primera generación" de realizadores, la de los noventa, formados en Suiza y activos allí, sobre la que se centró, de modo particular, buena parte del ciclo. Es el caso de directores como Stefan Haupt y Vincent Pluss (cofundador además del movimiento "Doegmeli", similar a su homólogo danés e implicado en la reivindicación de mejoras institucionales para la cinematografía),

pero también de Ursula Meier, de la que se presentó su último largometraje, *Des épaules solides* (*Hombros recios*, 2002), en la línea inquieta de la generalizada cámara en mano, o Rolando Colla, retomando la problemática de los refugiados esta vez en relación con la guerra de Bosnia en *Oltre il confine* (*Más allá de la frontera*, 2002).

El vacío que supuso la falta de representación de realizadores del Nuevo Cine Suizo (especialmente Alain Tanner o Claude Goretta), justificado por la acotación cronológica y excluidas las "proyecciones especiales", pareció querer colmarse con la presencia manifiesta de Jean-Luc Godard, cuya nacionalidad suiza, generalmente olvidada o ignorada, fue reivindicada en esta ocasión a través de una de sus últimas películas, *For Ever Mozart* (1996), y su participación como actor en *Après la réconciliation* (*Tras la reconciliación*, Anne-Marie Miéville, 2000), una de las propuestas introspectivas más metódicas que pudieron verse. Por otra parte, el riesgo potencial de la marginalidad de la apuesta por este cine suizo en el marco global del Festival quedó salvado, sin embargo, gracias precisamente al respaldo de la



*For Ever Mozart* (Jean-Luc Godard, 1996)

programación general. Así pudieron contemplarse también el documental *Ni olvido ni perdón* (Richard Dindo, 2003), dentro del tradicional "Tiempo de Historia", el cortometraje *L'homme sans ombre* (*El hombre sin sombra*, Georges Schwizgebel, 2004) y el largo *Tout un hiver sans feu* (*Todo un invierno sin fuego*, Greg Zglinski, 2004), incluidas ambas en la Sección Oficial.

Sea como fuere, la temática bélica o las reflexiones acerca de cuestiones como la inmigración y los conflictos religiosos o culturales (y sus consecuencias), recurrentes en buena parte de las películas del país invitado, se encontraron también en la base de algunos de los títulos más importantes programados por la Seminci en esta edición. En aparente consonancia con este "compromiso social" o "nuevo realismo europeo", reivindicado por el aún director del Festival, Fernando Lara, como características propias desde hace ya años, ha de leerse sin duda la concesión de la Espiga de Plata a *Private*

(*Domicilio privado*, Saverio Costanzo, 2004), producción italiana que ofrece una particular visión de la ocupación israelí, al tiempo que una expresión claustrofóbica de la resistencia palestina, o el Premio "Tiempo de Historia" para el documental británico *The Boy Who Plays On The Budas Of Bamiyan* (*El niño que juega sobre los Budas de Bamiyán*, Phil Grabsky, 2003), a propósito de la destrucción de los "Budas de Bamiyán" por los talibanes en 2001, como propuesta reflexiva hacia el futuro de Afganistán. El hecho de que la Espiga de Oro fuese concedida a *Bin-jip* (*Hierro 3*, Kim Kiduk, 2004) no empaña en modo alguno esta percepción, aunque sí refrende la de una innegable moda asiática en nuestras pantallas o, incluso, la de la creciente popularidad de su avispado realizador.

ALBERTO ELENA y JARA YÁÑEZ

# 9.º SEMINARIO/TALLER DE FILMOTECA ESPAÑOLA “EL SONIDO CINEMATOGRAFICO EN LA ERA DIGITAL”<sup>1</sup>

Ya son nueve las ediciones de estos encuentros patrocinados y acogidos por la Filmoteca Española, que este año se celebraron del 22 al 24 de noviembre de 2004 en el madrileño Cine Doré. La coordinación general corrió a cargo de Alfonso del Amo, mientras que Javier Fernández y Fermín Prado actuaron como coordinadores específicos del taller. Precisamente, además del número de ediciones, lo que llama la atención es la denominación, la vocación de continuar siendo un seminario/taller. Por tanto, lo primero que hay que aclarar es que no son encuentros, eventos, de carácter público en el amplio sentido de la palabra, sino que están más cerca de las sesiones de trabajo que del foro abierto. De hecho, es más que probable que en esto radique la verdadera utilidad y originalidad de estos seminarios. Aún teniendo en cuenta estas premisas, un tipo de encuentros así resulta algo desconcertante para los que estamos demasiado (mal) acostumbrados a eventos más cercanos a una tradición académica ritualizada y establecida. Pero el desconcierto rápidamente se transmuta en curiosidad.

Estos seminarios tienen el objetivo de servir de guía de apoyo y manual de previsiones para las labores del último nivel de la estructura cinematográfica: los trabajos vinculados a la salvaguarda del patrimonio filmico. Como Alfonso del Amo mantiene ante quien quiera oírle y leerle: “si las filmotecas permanecen al margen de los sucesos, dedicadas exclusivamente a la cinematografía clásica, volverá a repetirse su historia cuando, tras el nacimiento de la cinematografía sonora, permanecieron ensimismadas en la muda hasta que era demasiado tarde incluso para conservar ésta”<sup>2</sup>. Pues bien, estos seminarios representarían el esfuerzo decidido por no permanecer al margen. En ellos se reúne a los res-

ponsables y los trabajadores de los archivos cinematográficos con los implicados en la industria que produce el actual cine español, para prevenir o, al menos, llegar a comprender cuales serán los problemas de un futuro cada vez más cercano e imprevisible.

El tema monográfico de este encuentro fue el sonido cinematográfico, sobre todo en lo relativo a los materiales generados por el mismo y los problemas creados por sus nuevas y no tan nuevas tecnologías. Fermín Prado y Alfonso del Amo, por parte de Filmoteca Española, establecieron como prólogo más idóneo los problemas que ya se tienen: lo que supone en el día a día de un archivo tratar, desde el punto de vista de los materiales, las distintas “etapas sonoras” del cine producido y conservado en España. Pero enseguida se abandonó la vertiente archivística con vistas a lo que se rodó y ahora está en los archivos, para pasar al desarrollo actual de lo que está rodando y ya está también en los archivos. En este sentido, para quien está acostumbrada al lenguaje y las rutinas archiveras pero, sobre todo, a las historiográficas e historicistas, oír hablar del presente a veces sorprende, especialmente porque, para un historiador, lo ajeno suele ser ese presente inmediato al que aún le queda bastante hasta que se convierta en objeto de sus obsesiones analíticas.

La coherencia de las sesiones y la elección más que acertada de todos y cada uno de los invitados

<sup>1</sup> El día 24 el tema del sonido cinematográfico dejó paso a un encuentro que, bajo el título “Cine hasta 1954. Catalogación y conservación”, supuso la presentación por parte de diferentes archivos cinematográficos del Estado Español de los últimos avances en las tareas que les son propias.

<sup>2</sup> Alfonso del Amo, “Bases industriales de la conservación cinematográfica” (*Archivos de la filmoteca*, n.º 10, octubre/diciembre 1991), p. 33.

coordinados por Fermín Prado (Filmoteca Española) y Javier Fernández (CineArte) hicieron que un encuentro profesional deviniera en la mejor fórmula pedagógica posible para quien sólo iba con la pretensión de aprender y en el mejor foro de debate para quien quería restablecer de forma más eficaz sus rutinas de trabajo. Para mí, que sólo tenía curiosidad por algo que me resulta tan complejo como las tecnologías y materiales pasados, presentes y futuros del sonido cinematográfico resultaba un campo de reflexión demasiado plagado de sugerencias como para dejarlo pasar. Asuntos como las disfunciones entre lo que el público quiere y lo que el espectáculo cinematográfico le ofrece, el papel del proyeccionista como último responsable del montaje de lo que llega a los espectadores, la acumulación y superposición simultánea de tecnologías de muy diferente naturaleza y concepción, etc., fueron para ingenieros responsables de mezclas sonoras, consultores de Dolby, responsables de laboratorios o jefes de cabinas de proyección en la primera década del XXI objeto de la misma pasión reflexiva que suelen causar en los historiadores dedicados a un espectáculo cinematográfico muy distante pero, al pa-

recer, nada diferente como es el de la primera década del siglo xx.

Es poco habitual encontrar en el mismo lugar a los responsables de sonido de todos los estudios cinematográficos españoles; es excepcional encontrarlos junto a los responsables de cada uno de los laboratorios cinematográficos; y es todavía más difícil verlos compartiendo un foro de discusión con los responsables de los archivos del Estado Español. Éste es un modelo de encuentro con unos objetivos claros y demasiado técnicos para pretender que sea una cosa diferente de lo que es, y seguramente aquí radica el éxito de su formato. Sin embargo, no puedo evitar meditar sobre la oportunidad perdida para un sector que se me antoja un eslabón necesario en esa cadena de conexiones que la iniciativa de Alfonso del Amo y Filmoteca Española pretende restaurar entre las instituciones de la Industria y las del Patrimonio. Me refiero al sector de la investigación histórica, aunque cabría pensar si ya no serían quizás demasiadas instituciones para algo que, nada más y nada menos, pretende ser un seminario/taller.

BEGOÑA SOTO

# BERLINALE 2005

Dieter Kosslick, director de la Berlinale, había augurado que el protagonismo de esta 55.<sup>a</sup> edición sería africano y cierto es que finalmente lo fue, no tanto por las dos irregulares películas sobre Ruanda incluidas en la Sección Oficial (*Hotel Rwanda* y *Sometimes in April*) o, menos aún, por la inefable aventura darwinista de Régis Wargnier (*Man to Man*) que inauguró formalmente el evento, como por el triunfo —desde luego inesperado y acaso también injustificado— de la producción sudafricana *U-Carmen eKbayelitsba*, aplicada adaptación de la ópera de Bizet en lengua xhosa dirigida por el británico Mark Donford-May. No es que faltaran, claro está, buenas películas en la selección a concurso, pero los gustos del Jurado terminaron por parecer erráticos a más de uno: el Oso de Plata especial para la última excentricidad del sobrevalorado Tsai Ming-liang, la vacua y fuertemente misógina *Tian bian yi duo yun / The Wayward Cloud*, en virtud nada menos que de los supuestos sobresalientes méritos de su guión, desde luego invita a la perplejidad.

Lejos del mundanal ruido de la Sección Oficial y la exitosa sección paralela Panorama, la Berlinale deparó —como de costumbre— un buen número de interesantes retrospectivas y homenajes. La magnífica acogida que en la pasada edición tuviera el ciclo *Selling Democracy*, centrado en la recuperación y estudio de los films producidos al socaire del célebre Plan Marshall, encontró este año continuidad en una segunda entrega no menos nutrida y apasionante, si bien su impacto estaba evidentemente llamado a ser menor, en parte por verse ‘condenado’ por la organización a un pase único de las películas en el Zeughauskino, una sala alejada del bullicioso núcleo del Festival. Acompañados por la celebración de cuatro densos *workshops*, treinta y cinco cortometrajes (entre los que se incluía una selección de documentales contrapropagandísticos de la DEFA) y tres largometrajes de ficción compusieron el programa, en el que curiosamente la mayor atracción estuvo constituida por la recuperación de *A Foreign Affair* (*Berlín Occidente*). Realizada en 1947 por Billy Wilder a instancias de la US Office of War

Information y diseñada como “una película de propaganda anti-nazi orientada especialmente al público alemán”, *A Foreign Affair* desagradó profundamente a las autoridades norteamericanas destinadas en el Berlín de la postguerra y el film terminó por caer en el ostracismo, siendo fulminantemente prohibida su exhibición en toda Alemania durante años y años. Convenientemente doblada, acortada y expurgada, terminaría por ver la luz en las pantallas germanas (su primer pase televisivo no llegó hasta 1977), pero la versión original íntegra hubo de esperar hasta 1991.



Foto de rodaje de *A Foreign Affair* (Billy Wilder, 1947)

La gran retrospectiva de la 55.<sup>a</sup> Berlinale estuvo, no obstante, consagrada al rico y complejo mundo del diseño de producción. *Schauplätze, Drehorte, Spielräume. Production Design & Film* ofreció así un programa compuesto por cuarenta y cinco títulos y, junto a los seminarios y encuentros de rigor, o la publicación del habitual volumen monográfico sobre el tema, vino acompañada por sendas exposiciones en el Filmmuseum Berlin (*Bewegte Räume. Production Design + Film*) y la Martin-Gropius-Bau (*Stanley Kubrick*, cineasta al que la muestra dedicó particular atención con la inclusión de una docena de títulos de su filmografía). Dividida en cinco

secciones complementarias (*Interiors, Transit, Macht, Bühne y Labyrinth*), la retrospectiva tuvo fuera de toda duda el mérito de llamar la atención sobre una actividad no siempre bien atendida desde los festivales o incluso el ámbito académico, pero en cambio la lista de películas seleccionadas en el programa deparó muy pocas sorpresas y no eludió en ese sentido el recurso a buen número de (justificables, por otra parte) lugares comunes. Revisar títulos como *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939), *Mon oncle* (*Mi tío*, Jacques Tati, 1956) o *Dr. Strangelove (¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú)*, Stanley Kubrick, 1964) nunca está de más, ciertamente, pero desde la apretada agenda del *festivalier* probablemente constituya un costoso lujo y a buen seguro éste hubiera preferido que se multiplicaran propuestas como las de *Wesna* (Grigori Alexandrov, 1947) o *Mugbal-e Azam* (Karim Asif, 1960), reducidas así a extraños y apetitosos manjares aislados en un menú bastante previsible.

Desde el ámbito del Internationales Forum des Junges Films, y como avance de una más completa retrospectiva presentada durante el mes de marzo

en la Deutsche Kinemathek (a la que acompañó una útil publicación monográfica sobre su obra), se programó un homenaje al gran realizador surcoreano Im Kwon-taek. Junto a alguno de sus títulos más emblemáticos y conocidos —*Chunbyangdyeon, Jokbo, Gilsoddeum*...—, el pequeño ciclo incluido en el marco del festival ofreció asimismo la ocasión de conocer alguno de sus films de los años setenta, como *Wangsbibri* (1976), trabajos puramente alimenticios que aportan no obstante una valiosa información sobre el largo periodo 'comercial' del autor y las condiciones de trabajo durante la interminable dictadura militar.

También una propuesta del Forum, la recuperación de la versión completa de *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980), acompañada por la proyección del documental *Final Cut: The Making and the Unmaking of Heaven's Gate* (Michael Epstein, 2004), despertó un notable interés entre los aficionados, pero —como era previsible— ni de lejos pudo emular el revuelo suscitado por la presentación, en sesión de gala, de la nueva versión reconstruida de *Bronenosets Potemkin*. 'Reconstrucción' es aquí, por lo demás, el término exacto a emplear



Cartel del ciclo *Schauplätze, Drehorte, Spielräume. Production Design & Film*



*El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925)

puesto que no se trata de una restauración al uso, sino de los resultados de una larga, compleja y azarosa investigación acometida por Enno Patalas y su equipo para, ochenta años después, poder volver a presentar el film en la versión que originalmente se estrenara en Rusia en 1925.

Aunque tal circunstancia resultara poco conocida, el negativo original del *Potemkin* fue vendido a un distribuidor alemán en 1926 y la censura weimariana realizó distintos cortes y modificaciones (algunos, como el remontaje de la secuencia de la escalinata, aparentemente con el permiso del propio Eisenstein) antes de autorizar su estreno. Esta versión 'alemana' se convertiría, de hecho, en la reexportada a todo el mundo y, por tanto, en la universalmente conocida desde los años veinte. Gracias a numerosos documentos originales, procedentes tanto de los archivos de Eisenstein como de los fon-

dos de la censura alemana, así como a la localización en Londres y Nueva York de algunas de las secuencias cortadas, Patalas ha podido reconstruir en buena medida la verdadera versión original del film, incluyendo la cita de Trotsky que entonces encabezaba el film y que luego también desaparecería como por arte de magia, probablemente antes incluso de salir del territorio soviético. El hecho de que las autoridades rusas no se hayan prestado, al parecer, a colaborar con Patalas en sus trabajos de reconstrucción permite imaginar la posibilidad de una futura 'segunda reconstrucción', pero hoy por hoy —y en contra de lo que algunos despectivamente se han apresurado a afirmar— los resultados son más que encomiables y a la Berlinale cabe el orgullo de haber podido acoger su *première*.

ALBERTO ELENA

# DIVERSIDAD Y CONSOLIDACIÓN EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS PALMAS

Mientras las pantallas dedicadas a las secciones oficiales e informativas del Festival de Las Palmas se consolidan, en esta su sexta edición, gracias a su vocación de escaparate por el que asomarse al caleidoscopio de cinematografías nacionales no occidentales que demuestran cada vez con mayor contundencia su rigor y vitalidad, y a que sigue apostando por incorporar la no ficción contemporánea en toda su programación, el festival fortalece igualmente el espacio dedicado a los ciclos y retrospectivas reforzados —y en algunos casos surgidos— de proyectos editoriales. En esta su última edición, celebrada entre el 4 y el 12 de marzo de 2005, el público pudo acercarse gracias a estas secciones paralelas a una muestra representativa de la producción brasileña de los últimos años, a una selección de títulos de cine negro americano encuadrados en la Serie B, a la filmografía completa del documentalista norteamericano Errol Morris y, dentro del Foro Canario, a un breve ciclo de naturaleza arqueológica, que rescata algunos documentales alemanes realizados en el Archipiélago desde principios del siglo XX hasta la década de 1930 y materiales de la Gaumont de la primera década del siglo pasado.

*Terra Brasil 95-05* se presentó como una muestra representativa de la *Retomada*, ese renacimiento experimentado por el cine brasileño desde los años noventa que Giovanni Ottone, programador del ciclo, ya se encargara de cartografiar y analizar en el número 19 de *Secuencias* en su artículo "El renacimiento del cine brasileño en los años noventa". En el ciclo se pusieron de manifiesto algunos de los rasgos más destacados de una producción que ha crecido exponencialmente en los últimos diez años, en buena parte debido a las medidas de apoyo del gobierno federal: la vuelta a la actividad de directores señeros de las décadas de 1960 y 1970, cuyas películas conviven con un aluvión —hasta setenta contabiliza Ottone— de nuevos cineastas que han

realizado su primer largometraje en este periodo; y la gran diversidad estilística y temática en las diferentes búsquedas de recreación de la identidad en el cine nacional, de canalización de la crítica sociopolítica, de resistencia al cine dominante y de innovación expresiva. Y así, como señala Ottone, a falta de un movimiento que imponga un estilo dominante, prevalece el autor, pero reina el pragmatismo. En el ciclo convivieron las últimas producciones de cineastas de larga y consagrada trayectoria como Murillo Salles (*Como nascem os anjos/Cómo nacen los ángeles*, 1996), Bruno Barreto (*O que é isso copanheiro?/Cuatro días en septiembre*, 1997) o Carlos Diegues (*Deus é brasileiro*, 2003), con las de cineastas que comenzaron a realizar en la década de 1980 y que han logrado reconocimiento y visibilidad por diferentes caminos como Walter Salles, del que se pudo ver *O primeiro dia* (1999), película co-dirigida con Daniela Thomas, con quien ya firmara también *Terra estrangeira (Tierra extranjera)*, 1995). Salles es quizás el cineasta internacionalmente más conocido gracias a películas como *Central do Brasil (Estación Central de Brasil)*, 1998) y *Diários de Motocicleta (Diarios de motocicleta)*, 2004), títulos que pusieron de nuevo al cine brasileño en la mirilla de espectadores y críticos de todo el mundo. También estuvieron presentes dos nombres que han desarrollado su carrera profesional sobre todo en la televisión, pero cuya incursión en el panorama cinematográfico es relevante y prometedora: Jorge Furtado, de quien se proyectó *O homem que copiava (El hombre que copiaba)*, 2003), realizador a quien debemos el excepcional cortometraje *Ilha das Flores (La isla de las flores)*, 1989), y Paulo Caldas, que con *Baile Perfumado* (1997), la película que presentó en la muestra, abrió un interesante camino de revisión y recreación de *topoi* estético-temáticos de la tradición brasileña. Junto a ellos, un nutrido grupo de cineastas jóvenes, como Lais Bodanzky (*Bicho de*

sete cabeças/*Bicho de siete cabezas*, 2000), o ya no tan jóvenes que debutan en el largometraje, como Claudio Assis (*Amerolo Manga*, 2002), completaron el panorama propuesto sobre la ficción brasileña. En la selección de documentales que el ciclo incluyó, de nuevo la convivencia entre generaciones fue el rasgo destacado: se proyectó *Edificio Master* (*Edificio master*, 2002) del veterano y muy activo en los últimos tiempos Eduardo Coutinho, junto a *O prisionero da grande de ferro* (*Auto-Retratos*) (*El prisionero de las rejas de hierro* [*Autorretratos*], Paulo Sacramento, 2003) y *Ómnibus 174* (*Bus 174*, José Padilla, 2002), este último todo un fenómeno que ha logrado abrirse paso en la distribución internacional. El ciclo se vio acompañado de la edición de un pequeño volumen en el que textos de Giovanni Ottone, Jose Carlos Avellar y Sylvie Debs enmarcan la antología presentada.



Cartel del ciclo *Gun Crazy*. Serie negra se escribe con B

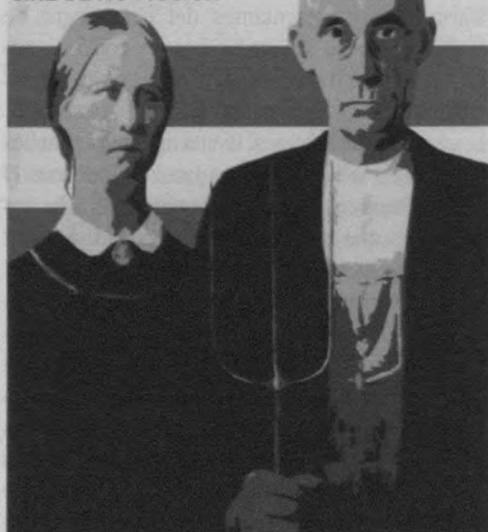
Más ambicioso fue el proyecto editorial coordinado por Jesús Palacios y Antonio Weinrichter, *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B* que acompañó al ciclo homónimo que pudo verse en el festival. Tanto el ciclo como el libro han apostado por una revisión y discusión de la categoría de *film noir*

(¿ciclo, serie, movimiento o género?) a partir de una mirada gestada desde la marginalidad de la Serie B. El ciclo satisfizo sin duda a los cinéfilos, que pudieron disfrutar con las incursiones en el *noir* de Max Ophüls, Robert Aldrich, Budd Boetticher, Robert Wise, Anthony Mann o Raul Walsh, con representantes del cine negro de Hollywood como Robert Siodmack y con los nombres propios e ineludibles del “*noir* escrito con B” como Edgar G. Ulmer, Phil Karlson y Joseph H. Lewis, sin que faltara a la cita un mito para los amantes de la Serie B como Jacques Tourneur. El libro pretende aportar lecturas diferentes a las tradicionales que comparten la necesidad de abrir fronteras a los tratamientos del cine negro, sin olvidar a la literatura. En él, textos firmados por Jesús Palacios, Antonio Weinrichter, Carlos Losilla, Quim Casas, Francisco Ponce, Roberto Cueto, Hernán Migoya, Antonio José Navarro y José Antonio Hurtado rastrear la identidad, fascinación y raíces literarias, sus ingredientes principales (la música, la ciudad, las parejas perseguidas, el pasado como estigma...) y algunos nombres propios. El volumen se completa además con una nutrida antología de textos.

Al documentalista norteamericano Errol Morris, ganador del Oscar al Mejor Documental el pasado año con *The Fog of War* (2003), dedicó el festival una retrospectiva en la que, por primera vez en España, pudo verse la filmografía completa de este cineasta empeñado en reinventar el lenguaje del documental a partir de la oposición a las consignas del cine directo dominantes desde los años sesenta. Desde sus primeros trabajos de naturaleza tentativa y experimental —*Gates of Heaven* (1978) y *Vernon, Florida* (1981)— a los filmes que lo consagraron como un referente ineludible del documental contemporáneo —*The Thin Blue Line* (1988), *Fast, Cheap & Out of Control* (1997), *Mr. Death: the Rise and Fall of Fred A. Leuchter Jr.* (1999) y *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003)— y sus experiencias seriadas en televisión —*First Person* (2000-2001)—, la retrospectiva permitió calibrar en profundidad los caminos por los que Morris ha ido explorando un territorio documental apoyado en el control total y los complejos procesos de filmación, el sofisticado tratamiento y edición de materiales propios y ajenos, junto a la elaborada banda sonora y la forma de

# ERROL MORRIS

CINE DE NO-FICCIÓN



Cartel del ciclo dedicado a Errol Morris

manejar la relación con los sujetos entrevistados: los extravagantes y extraordinarios protagonistas de sus películas.

Finalmente, citábamos la pequeña muestra de documentales alemanes realizados en Canarias, que no fue más allá de un gesto de acompañamiento a la edición del libro de Teresa Sandoval *Una mirada al mundo. Historia del cine documental alemán (1896-1945)*, publicado sin el concurso del Festival pero presentado en dicho marco.

Con los referidos ciclos y retrospectivas, el Festival de las Palmas ofreció un magnífico complemento a la programación oficial e informativa y a secciones habituales como La noche más freak, Linterna Mágica (destinada a los más pequeños) y Foro Canario. Esperamos que la edición del próximo año siga deparándonos espacios paralelos al menos tan interesantes como los de 2004.

MARÍA LUISA ORTEGA