

Notas

Fronteras, carcomas y vanguardias del documental

Marina Díaz, María Luisa Ortega
y Laura Gómez Vaquero

Clasicismo, humor y subversión en San Sebastián

David Martín Álvarez

FRONTERAS, CARCOMAS Y VANGUARDIAS DEL DOCUMENTAL

Quien aún pueda dudar de que el documental está de moda quizás no deje de quedar sorprendido ante el somero repaso que se realiza en estas breves páginas a algunos de los eventos más relevantes de los últimos meses en el panorama de los festivales y los encuentros académicos en nuestro país que tuvieron precisamente como común denominador esta práctica cinematográfica y sus borrosas fronteras.

X Congreso de la AEHC

La cita bianual de los historiadores del cine en España organizada por la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) convocó este año su sección monográfica habitual bajo la rúbrica *El documental, Carcoma de la Ficción*. La ciudad de Granada acogió esta décima edición del Congreso de la AEHC entre el 12 y el 14 de febrero de este año. En ella, se pudo asistir a uno de los mejores congresos de esta asociación de sus últimos años, donde la concurrencia de un enorme número de ponencias sobre este tema monográfico alumbra la bonanza de trabajos de investigación en curso en la pequeña comunidad académica que configuran los historiadores del cine. El documental vive un momento de revalorización y de redefinición que ha apelado también a teóricos e historiadores del cine; así, el congreso de la AEHC respondió visiblemente a este reto con un comité científico presidido por el historiador inglés Michael Chanan, figura internacional clave en la reconsideración de este cine, sobre todo en el estudio de su desarrollo en América Latina.

En las jornadas que configuraron el congreso se logró abrir un debate plural y vivo según rezaba tema tan general, propicio para la reflexión y con muy poca bibliografía escrita en nuestro país, que la edición de las actas vendrá a matizar, ya disponibles durante los días del congreso, editadas de manera casi facsimilar por la Junta de Andalucía. Quizás la asombrosa presencia de jóvenes ponentes de procedencias y planteamientos historiográficos muy diversos, y con aproximaciones nuevas y oblicuas al tema general, permite pensar en la capacidad de las

nuevas generaciones para instrumentalizar sus lugares de reflexión y sus muy diversas inquietudes en torno a tópicos donde desarrollar sus propias investigaciones puntuales. Quizás sobre los previsibles trabajos sobre cine documental español, además de algunos sobre los polémicos documentales recientes que han abierto la discusión sobre 'temas de actualidad'—claramente *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) y *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002)—resaltan los trabajos de clara aproximación teórica que permitieron considerar la importancia que merece esta producción cinematográfica que visiblemente ha logrado abrir un nuevo espacio para la cultura cinematográfica empezando en la formación y producción (en másters especializados, en líneas de producción prioritarias en empresas productoras) pero también en la exhibición y difusión (visiblemente en la aparición de salas especializadas y festivales monográficos).



José Val del Omar.

Como actividades paralelas, además de la tradicional concesión de las medallas de la asociación a Román Gubern y a Pere Portabella por sus labores intelectuales y creativas, se realizaron homenajes a dos documentalistas de renombre: Luciano Emmer, que asistió al congreso, y al granadino José Val del Omar, con visionados de algunas de sus respectivas obras.

V Festival Internacional de Cine de Las Palmas

Otro evento destacado del calendario de citas en torno al documental lo constituyó el 5.º Festival Internacional de Cine de las Palmas de Gran Canaria con la programación de un ciclo que, bajo el título "Fronteras del documental" y comisariado por Antonio Weinrichter, permitió un muy variado y significativo acercamiento a ese territorio incierto y fecundo para la libre creación que trabaja en torno a las imágenes y discursos de lo real. Desde el ensayo cinematográfico al documental en primera persona o el cine de apropiación, las pantallas del Festival se convirtieron en un magnífico escaparate de películas, algunas de ellas apenas conocidas en nuestro país, sobre las que ha venido pilotando la reflexión teórica y académica sobre el documental y sus fronteras en las últimas dos décadas.

Son diversos los espectros que el ciclo cubrió. Cronológicamente hablando, la muestra arrancó con *The War Game* (Reino Unido, Peter Watkins, 1966), un pionero ejercicio de "falso documental" que no ha perdido un ápice de su poder comunica-

tivo. Las reinventiones contemporáneas del cine de montaje y su desarrollo en diferentes prácticas de la apropiación estuvieron representadas por el brillante y mordaz ejercicio de recontextualización de materiales didácticos y propagandísticos de la guerra fría en *The Atomic Cafe* (EE.UU., Kevin Rafferty, Pierce Rafferty y Jayne Loader, 1982), los inquietantes retratos de los principales dictadores del siglo XX de *Human Remains* (Dinamarca, Jay Rosenblatt, 1998), la exploración poética y política de las imágenes de archivo que acomete Péter Forgács en *Polgár Szótar. Privát Magyarország/Diccionarios Burgueses* (Hungría, 1992) —de quien pudo verse igualmente su homenaje al pensador político Istva Bibó (*Bibó Breviarium*, Péter Forgács, 2002)— y el manifiesto en defensa de la apropiación en el cine y la música que representa *Sonic Outlaws* (EE.UU., Craig Baldwin, 1996). La poderosa tendencia del documental en primera persona estuvo ampliamente representada en sus diferentes manifestaciones, desde aquellos que enfatizan la intervención del cineasta y los protocolos de negociación con sus sujetos —con películas tan diferentes como *Roger and Me* (EE.UU., Michael Moore, 1989), *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (EE.UU., Nick Broomfield, 1995), *Nobody's Business* (EE.UU., Alan Berliner, 1996), *El diablo nunca duerme* (México-EE.UU., Lourdes Portillo, 1994) o *The Good Woman of Bangkok* (Australia, Dennis O'Rourke, 1991)— hasta esas otras producciones donde la subjetividad, la intimidad y el diario caminan hacia formas ensayísticas, un recorrido que el ciclo realizó a través de



The War Game (Peter Watkins, 1966).



The Atomic Cafe (Kevin Rafferty, Pierce Rafferty y Jayne Loader, 1982).

6 *O'Clock News* (EE.UU., Ross McElwee, 1996) y *Les glaneurs et la glaneuse* (Francia, Agnes Vardà, 2000), con su secuela *Deux ans après* (2002). Otras dos películas se adentraron directamente en el terreno del cine-ensayo de la mano de sus más destacados y conspicuos representantes, Chris Marker y Jean Luc Godard, de quienes se proyectaron *Sans Soleil* (Francia, 1982) y *Lettre à Freddy Buache* (Francia, 1981), respectivamente. Y, finalmente, encontraron también su lugar la denominada etnografía, con *Reassemblage* (EE.UU., Trinh T. Minh-ha, 1982), las prácticas reconstructivas del nuevo documental, con *The Thin Blue Line* (EE.UU., Errol Morris, 1987) y *Surname Viet Given Name Nam* (EE.UU., Trinh T. Minh-ha, 1989), y la última provocación de Lars von Trier y Jorgen Leth en *The Five Obstructions* (Dinamarca, 2003).

El ciclo se vio acompañado por la publicación del libro de Antonio Weinrichter *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción* (T&B Editores-Festival Internacional de Cine de las Palmas, 2003), una obra que aborda no sólo el rico y variado panorama de la no-ficción contemporánea en sus manifestaciones más interesantes, sino que además discute las aproximaciones teóricas más relevantes de las últimas dos décadas en lo que al documental y

sus márgenes se refiere, así como una breve, pero interesante y heterodoxa revisión histórica de la tradición documental contaminada por el experimentalismo.

Pero la presencia del cine documental en esta edición del Festival de las Palmas no quedó confinada en el ciclo descrito. En la sección informativa pudimos ver algunos de los mejores exponentes del vigor y los riesgos formales del documental contemporáneo, con películas como *De nens* (España, Joaquín Jordá, 2003), *Los rubios* (Argentina, Albertina Carri, 2003), la oscarizada *The Fog of War* (EE.UU., Errol Morris, 2003) y su competidora *Capturing the Friedmans* (EE.UU., Andrew Jarecki, 2003), aunque también se colaron tanto en la Sección Oficial como en la Informativa otros títulos documentales mucho menos recomendables.

VII Festival de Málaga

Si de novedosa podría calificarse la inclusión en el citado Festival de Las Palmas de un ciclo como el reseñado, el Festival de Málaga se consolidaba en esta su séptima edición como espacio privilegiado en nuestro país para la reflexión teórica en torno al documental, de manera paralela a que las pantallas

sean el escaparate para el reconocimiento y la difusión de nuevas y destacadas producciones nacionales y latinoamericanas.

Los días 23 y 24 de abril, el Congreso de Cine Documental Español e Iberoamericano consagró su tercera edición a la vanguardia y los nuevos lenguajes del documental de los últimos años. Organizado y moderado por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, bajo el título *Vanguardia y documental: lenguajes fronterizos* se dieron cita varios de los historiadores del cine especializados en la materia, tanto en calidad de ponentes como de invitados al debate. La heterogeneidad de temáticas y aproximaciones permitió el tratamiento de asuntos variados que enriquecieron la reflexión y la capacidad crítica de los presentes.

Así, por ejemplo, tuvo especial preponderancia la discusión en torno al concepto de vanguardia en el cine y su relación con el cine documental, una relación entendida por los asistentes como problemática por moverse en terrenos fronterizos. En ese sentido, Antonio Weinrichter analizó el uso del montaje en el cine documental que, si bien es juzgado por el discurso clásico como una técnica que rompe con lo que de experiencia directa de lo real proporciona el documental, ha sido sin embargo empleada sistemáticamente en dicho ámbito, especialmente en el denominado *found footage* de estos últimos años. De un modo riguroso, María Luisa Ortega insistió en la tensión existente entre la experimentación en los lenguajes y el conocimiento de lo social en el cine documental a lo largo de su historia, incluyendo en su exposición a productos tan actuales como *Bowling for Columbine* (EE.UU., Michael Moore, 2002) o *Suite Habana* (Cuba-España, Fernando Pérez, 2003).



Suite Habana (Fernando Pérez, 2003).

Manuel Palacio sacó a los participantes de su tendencia al ensimismamiento teórico-reflexivo al recordar dos hechos que resultan indispensables para entender la evolución estilística del documental desde los años sesenta: por una parte, la existencia de una financiación dedicada al audiovisual, producto de una política económica concreta, que permitió la expansión del video como medio de creación; y, como consecuencia, la formación de un público acostumbrado a los códigos de representación audiovisuales y, más concretamente, televisivos.

También hubo lugar para aproximarse a cinematografías generalmente olvidadas o, en el mejor de los casos, homogeneizadas por gran parte de la historiografía internacional, tales como la producida en China y la propia del ámbito latinoamericano. Respecto al primer aspecto, Alberto Elena reivindicó el análisis del documental chino de los últimos años desde una perspectiva no etnocentrista del discurso, que entienda su tendencia realista no como algo desfasado, sino como algo novedoso dentro de su propia tradición cinematográfica y cultural. Del documental latinoamericano se ocupó el especialista Jorge Ruffinelli, que trazó un friso general del panorama desde los años sesenta hasta la actualidad, donde la reescritura de la historia iniciada tras el fin de las dictaduras requiere de formatos tan variados como el “documental forense”, el documental de investigación y de entrevista, el documental subjetivo o el “documental piquetero”.

También se trataron otros temas como la tendencia subjetiva en el documental en forma de diarios y (auto)retratos (Efrén Cuevas); la relativización del discurso de verdad construido por los medios reflejado en parte del documental actual, principalmente en el denominado “falso documental” (Jordi Sánchez); y la existencia del cine-ensayo, en el que confluyen vanguardia artística y documental (Josep M. Catalá). Además, tuvieron su espacio para la reflexión la conexión entre la vanguardia estilística y los discursos feministas en el documental (Marta Selva), y la relación del cine con la vanguardia artística y la política (Margarita Ledo).

Tan intenso acontecimiento fue paralelo, por una parte, a la celebración del ya enraizado Mercadoc, que promueve la distribución, y, por otra, a la exhibición de los documentales que inte-

graron la sección oficial e informativa en el apartado documental, que se completó con una sección de estrenos que incluyó los títulos más destacados de la producción española reciente. En la sección oficial, resultaron premiados *O prisioneiro da grade de ferro* de Paulo Sacramento (Brasil, 2004, Primer Premio), *Recuerdos* de Marcela Arteaga (México, 2004, Premio del Jurado) y *Sin tierra, por los caminos de América* de Miguel Barros (España, 2004, Premio del Público).

Hay que destacar asimismo la aportación de Casa de América a la programación del Festival con un ciclo sobre el cine documental brasileño contemporáneo, que después sería a su vez exhibido en la sede de Madrid de dicha institución bajo el título de *Documenta Brasil*. En él pudieron verse películas tan destacables como *Edificio Master* (Eduardo Coutinho, 2002), *Ônibus 174* (José Padilla, 2002) y *A Rocha que Voá* (Eric Rocha, 2002).

Si todo lo hasta aquí reseñado no fuera muestra suficiente de la fuerza de atracción que la etiqueta "documental" y sus fructíferas fronteras con otras tradiciones cinematográficas ha comenzado a ejercer en nuestro país, en el mes de mayo Madrid se convirtió en doble escaparate para estos nuevos espacios de interés. Por una parte, La Casa Encendida organizó *Kinodesechos*, un ciclo con una completa muestra de los títulos más relevantes del cine de apropiación. Por otra, se celebró *Documenta Madrid 04*, la I Edición del Festival Internacional de Documental de Madrid, una iniciativa de la Concejalía de las Artes que no podemos sino calificar de oportuna. La oportunidad de su convocatoria



Jean Rouch.

se vio corroborada por el público, eminentemente joven, que respondió a la propuesta y siguió la amplia oferta de películas a concurso y secciones paralelas, entre las que se incluyeron retrospectivas de la obra de Basilio Martín Patino y Jean Rouch, figura esencial no sólo para la historia del documental sino del cine en su conjunto recientemente desaparecida y a quien *Documenta* rindió homenaje. Pero creemos que el público sobre todo disfrutó con la ocasión de ver finalmente a Madrid como sede de un festival internacional que, modesto en sus inicios, puede ir tomando fuerza para convertirse en un referente en su género. Bienvenido sea pues, y desde estas páginas de *Secuencias* le deseamos lo mejor para el futuro.

MARINA DÍAZ
MARÍA LUISA ORTEGA
LAURA GÓMEZ VAQUERO

CLASICISMO, HUMOR Y SUBVERSIÓN EN SAN SEBASTIÁN

Espectadores de muy diverso perfil han podido satisfacer sus expectativas gracias a los ciclos proyectados en la 52ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián celebrado entre el 17 y el 25 de septiembre. La ecléctica propuesta de este año ofreció, como viene siendo habitual, tres diferentes retrospectivas. Una dedicada a un director clásico merecedor de revisión y que este año recayó sobre Anthony Mann. Otra, la retrospectiva contemporánea, que el año pasado se ocupó de la obra de Michael Winterbottom, ha homenajeado a Woody Allen, además de haberle otorgado, de manos de Pedro Almodóvar, el premio Donostia 2004 a toda su carrera. Finalmente, el ciclo temático, encargado de rescatar filmes que no forman parte habitual de la oferta cinematográfica, aportó una sugestiva lista de películas bajo el nombre de *Incorrect@s*.

El monográfico brindado a Anthony Mann propuso un completo recorrido por la labor de un director que se adecua bien a la idea de la retrospectiva clásica, que recupera obras de creadores consagrados pero de alguna forma relegados o ensombrecidos por otros —en otros certámenes se repasó la obra de realizadores como Robert Siodmak, William Dieterle, Gregory La Cava, Mikio Naruse, John M. Stahl, Frank Borzage, Michael Powell o Preston Sturges. Es pertinente recordar que Mann murió sumido en un cierto abandono, cuando el interés de la crítica por su obra estaba tan sólo germinando. Esta circunstancia supuso un vacío insalvable para los historiadores, que han tenido que lidiar con una grave falta de entrevistas y de datos básicos; valga de ejemplo que no se sabe a ciencia cierta en qué localidad californiana nació, como tampoco muchas referencias básicas sobre su vida y comienzos artísticos —éste es el caso de Jeanine Basinger, autora del libro que ha servido de piedra angular para el estudio de Mann y que ha sido reeditado para la ocasión por la Filmoteca Española y el Festival. Mientras que artistas como Douglas Sirk, Nicholas Ray, Otto Preminger o

Samuel Fuller, compañeros de viaje de quien nos ocupa, disfrutaron del favor de la crítica a partir de la llamada de atención del estudioso Andrew Sarris, Mann fallecía entre bastidores cuando trabajaba en los exteriores de su última película, *A Dandy in Aspic* (*Sentencia para un Dandy*, 1968). El paso de los años se ha encargado de confirmar que pocos directores americanos pueden hacer gala de una claridad en su concepción cinematográfica, amén de una unidad de estilo tan definida, como el californiano. La carrera de Mann comienza vinculada al teatro, donde realiza multitud de oficios hasta que es contratado como jefe de producción del prestigioso *Theater Guild* en Nueva York. Su éxito en Broadway llamó la atención de David O. Selznick, quien le recluta como cazatalen-



Man of the West (El hombre del Oeste, Anthony Mann, 1958).

tos en Hollywood —a esta circunstancia debe su labor de dirección de nuevos actores en las pruebas de pantalla de largometrajes como *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939) o *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940). Tras trabajar como ayudante de dirección de prestigiosos directores, como Preston Sturges, rueda su primera película, *Dr. Broadway* (1942). La retrospectiva ofreció todos los títulos, algunos muy poco conocidos, de esta primera etapa de Mann en la que filma producciones de bajo presupuesto, con estrellas de segunda y metrajes inferiores a 70 minutos; dirigidos a un público traumatizado por la guerra y ávido de evasión. Básicamente se trata de *thrillers* (*Two O'Clock Courage*, 1945; *Strange Impersonation*, 1946) y musicales (*Moonlight in Havana*, 1942; *Nobody's Darling*, 1943) en los que el director aprende los fundamentos de su oficio y prefigura lo que serán constantes en su obra, esto es, la falta de interés por la comedia, la tendencia a tratar el lado más sombrío de las historias y la habilidad para acercarse a personajes con problemas psicológicos. Todo ello bajo una premisa estética que articulará su cine posterior: la querencia por historias, según sus propias palabras, "pictóricas y sencillas", que dejaran de lado significados sociales, morales o políticos directos. Así, a partir de 1947, Anthony Mann evita tener que vérselas de nuevo con los musicales y se centra en el cine negro para filmar *Railroaded* (1947). Ya con un mayor control sobre la realización el director continúa madurando un *modus operandi* intransferible basado en la composición. Por una parte, cuida escrupulosamente el despliegue y tratamiento de los recursos técnicos y, por otra, estudia de forma minuciosa la implicación y extensión narrativa de la posición de los personajes en el fotograma. La suma de estos factores forma un engranaje que trabaja a favor de un objetivo narrativo central, en el cual el protagonista es el principal punto de referencia del espectador y suele ser un héroe condicionado por un pasado inconfesable y turbulento. Con esta fórmula llega su primer éxito de crítica y público, *T-Men* (*La Brigada Suicida*, 1947), seguido de filmes similares como *Raw Deal* (1948) o *Border Incident* (1949). La llegada de la década de los cincuenta marca un punto de inflexión en el trabajo de Anthony Mann cuando rueda *Devil's Doorway* (*La*

puerta del diablo, 1950) y, fundamentalmente, *Winchester 73* (1950), primeras calas dentro de un período dedicado al *western*, género que habrá de proporcionarle fama mundial, especialmente aquellos largometrajes en los que colabora con James Stewart —actor fetiche de no pocos grandes directores— y que son las más conocidas por el público, entre ellas: *Bend of the River* (*Horizontes lejanos*, 1952), *The Naked Spur* (*Colorado Jim*, 1953) o *The Far Country* (*Tierras lejanas*, 1955). El realizador logra dar forma fija a un modelo de película del oeste, la base es una historia en la que un héroe experimenta un cambio psicológico. A su vez, el tratamiento del paisaje juega un papel fundamental, sirve para manifestar el recorrido interior del actor principal mediante el recurso del viaje. Una serie de acontecimientos van poniendo a prueba la estabilidad del personaje hasta que todo desemboca en un final violento que crea un efecto emocional idéntico tanto para el protagonista como para el público. Este grupo de largometrajes lo cierra el brillantísimo y algo relegado, *Man of the West* (*El hombre del Oeste*, 1958), prodigio de dosificación narrativa, precisión en la construcción de los personajes y sentido estético del paisaje, protagonizado por Gary Cooper y un fantasmal Lee J. Cobb —no en vano, Jean-Luc Godard situó a este largometraje entre los mejores de su año y de su género. Asimismo, la retrospectiva dio cuenta de los últimos trabajos de Mann, casi todos historias épicas, en los que, hecha la excepción de *El Cid* (1961), filmes como *The Fall of The Roman Empire* (*La caída del Imperio Romano*, 1964) o *The Heroes of Telemark* (*Los héroes de Telemark*, 1965) evidencian que la técnica cinematográfica de Mann no presenta un progreso ulterior, sino más bien una pérdida de vigor y personalidad ante la magnificencia de estas producciones.

El monográfico contemporáneo, dedicado al siempre bien recibido Woody Allen, sirvió para revisar toda la producción artística desde su primera aparición en el cine en *What's New Pussycat* (Clive Donner, 1965), pasando por su ópera prima como director, *Take the Money and Run* (*Toma el dinero y corre*, 1969), hasta su último trabajo, presentado fuera de concurso, *Melinda and Melinda* (2004), que es una combinación de comedia romántica y drama ambientado, como de costumbre, en Manhattan. Más allá del grato reencuentro con su

obra conocida, los cinéfilos más exigentes quedaron satisfechos puesto que el ciclo incluyó varios alicientes; empezando por dos filmes rodados por Allen para la televisión bastante difíciles de hallar, más aún si cabe, proyectados en pantalla grande. En 1965 el neoyorquino escribe una obra de teatro titulada *Don't Drink the Water*, en la que los miembros de una familia media americana de viaje al otro lado del Telón de Acero son confundidos con temibles espías en plena Guerra Fría —la idea surgió de imaginar a sus propios progenitores de visita por el viejo continente. La obra fue deficientemente llevada al cine por Howard Morris en 1969, de modo que Allen adapta su propia obra como telefilme en 1994 protagonizándolo junto a Michael J. Fox —este telefilme también se exhibió en el ciclo *Incorret@s*. El otro trabajo para la pequeña pantalla fue *Sounds From the Town I Love* (2001), un cortometraje que sirve al director como contribución personal a la reflexión tras los atentados del 11 de septiembre —exhibido, junto con obras de Martin Scorsese y Kevin Smith, en un gran concierto en el Madison Square Garden seis semanas después de los ataques. Woody Allen, haciendo un uso catártico del humor, acerca la cámara a los habitantes de Nueva York mientras éstos hablan por sus teléfonos móviles. Para completar la retrospectiva, el Festival proyectó las películas en las que el norteamericano ha figurado únicamente como actor, faceta de la que nunca se ha desligado. Algunas de ellas fueron *Casino Royale* (John Huston y otros, 1967), la afamada *Play It Again Sam* (*Sueños de un seductor*; Herbert Ross, 1972), *The Front* (*La tapadera*, Martin Ritt, 1972), el documental *Wild Man Blues* (Barbara Kopple, 1997) o *Picking Up the Pieces* (*Cachitos picantes*, Alfonso Arau, 2000). Pero ante todo, destacaron dos rarezas en el ciclo, una es *Meeting WA* (Jean-Luc Godard, 1986), una entrevista de 26 minutos con preguntas preparadas por Godard aprovechando que Allen estaba actuando en el papel de bufón para el francés en su adaptación de *King Lear* para la televisión —el ciclo se habría visto redondeado con la proyección de esta película. La otra es *What's Up, Tiger Lily?* (Woody Allen, el número uno, *Lily la Tigresa*, 1966), un extravagante trabajo que parte de una película de espías de bajo presupuesto llamada *Kaki no kaki* (1965), del japonés Senkichi Taniguchi. Una vez comprados los derechos, Allen dobla las voces originales provocando un argumen-

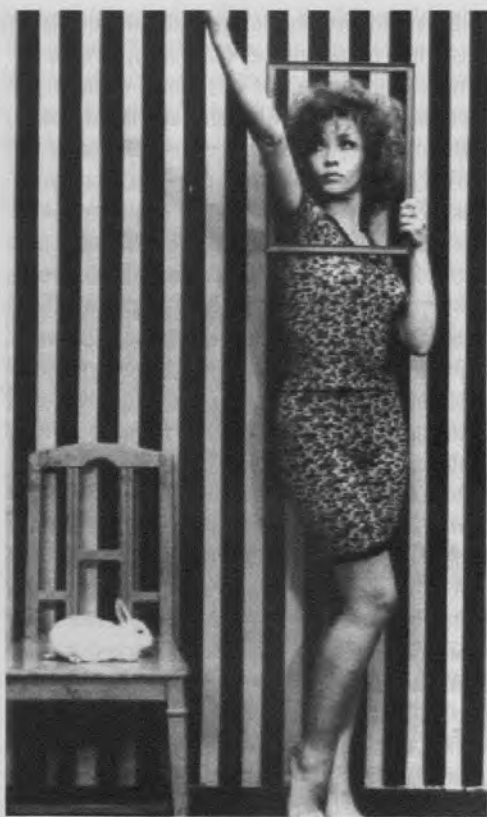
to totalmente diferente en el que un detective judío de rostro oriental investiga el robo de una receta secreta de una ensalada de huevos duros. El resultado va más allá de un planteamiento humorístico descabellado y francamente divertido, puesto que la experimentación formal practicada en la banda sonora y el montaje acercan a Woody Allen a algunas estrategias practicadas por Orson Welles en la sobresaliente *F for Fake* (*Fraude*, 1976), toda vez que prefigura la escena de los subtítulos de *Annie Hall* (1977) y también el excelente falso documental *Zelig* (1983).



Zelig (Woody Allen, 1983).

Finalmente, la retrospectiva temática denominada *Incorret@s* presentó una lista de 34 películas de todas las épocas con un denominador común, la iconoclastia y la subversión. El atractivo recorrido propuesto trazó arbitrarias líneas de conexión entre el cine surrealista y Michael Moore, los Hermanos Marx y *Dogma*, Mae West y los dibujos de South Park, Laurel y Hardy y García Berlanga, etc. Los creadores españoles tuvieron su lugar: Luis Buñuel, como no podía ser de otro modo, fue el único en contar con dos películas, la brutal y exquisita *L'âge d'or* (*La edad de oro*, 1930) y *Simón del desierto* (1965), Cecilia Bartolomé con la anómala tragicomedia musical *Margarita y el lobo* (1969), Iván Zulueta con *Arrebato* (1980), Pedro Almodóvar con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), Luis García Berlanga con su "falla", *El sueño de la maestra* (2002), y, por úl-

timo, la esperada producción española *Iván Z* (2004), del venezolano Andrés Duque, que ofrece una aproximación a la vida íntima y pensamientos del donostiarra Iván Zulueta durante 53 minutos. El grueso del ciclo proyectó largometrajes de los años noventa, *Une robe d'été* (Françoise Ozon, 1996), *Happiness* (Tod Solonzd 1998), *Idioterne* (*Los idiotas*, Lars Von Trier, 1998) etc., junto con trabajos más recientes como el film sueco *Möte med Ondskan* (*Encuentro con el mal*, Reza Parsa, 2002), *The War Zone* (Tim Roth, 1999), *Nationale 7* (*Nacional 7*, Jean-Pierre Sinapi, 2000). Aunque faltó de manera ostensible alguna película no occidental en la selección, ésta brindó con todo rarezas muy de agradecer como *W.R. - Misterije organizma* (*Wilhelm Reich, los misterios del organismo*, 1971) del yugoslavo Dusan Makavejev. Se trata de un atrevido *collage* a medio camino entre el surrealismo, el aliento de Godard y el cine soviético. Partiendo de una premisa científica —las teorías del psicólogo Wilhelm Reich, inspiradas en el poder curativo de la energía que desprende el ser humano durante el orgasmo—, Makavejev “perpetra” un enérgico alegato contra todo totalitarismo —ya sea comunista, capitalista o fascista— mediante una mezcla de varios elementos cinematográficos: *a*) un reportaje científico sobre W. Reich; *b*) una alocada historia de ficción llamada *Sex-Pol Film* que parodia el modo de representación del cine comercial ruso; *c*) una parodia del montaje dialéctico de Eisenstein, para lo cual toma un filme de propaganda llamado *El Juramento* (1946) en el que aparece Stalin, y lo conjuga, nada menos, que con imágenes de esculturas fálicas; *d*) una *happening* en el que el bufonesco actor —y poeta *beat*— Tuli Kupferberg recorre las calles de Nueva York armado con una metralleta de juguete; *e*) una entrevista a una transexual habitual de la *Factory* de Andy Warhol llamada Jackie Curtis; y *f*) un pequeño documental acerca de cómo una escultora hace



W. R. - *Misterije organizma* (Dusan Makavejev, 1971).

un molde a partir del pene de Jim Buckley —fundador y editor de la revista pornográfica *Screw*. Como vemos, es todo un alegato en pro de la revolución sexual en aras de exterminar los inevitables conflictos entre sexualidad y política. Si alguna película representaba a la perfección la filosofía de esta retrospectiva, sin duda era ésta. Esperemos para próximas ediciones del Festival recorridos cinematográficos tan atractivos como los de este año.

DAVID MARTÍN ÁLVAREZ