

CINE INDEPENDIENTE ESTADOUNIDENSE

La retrospectiva dedicada a Nathan Silver y varios títulos del cine estadounidense independiente actual, dispersos en distintas secciones, abren la reflexión sobre las derivas de aquella cinematografía apasionante.

PUNTO DE ENCUENTRO

Una sección que reúne algunas de las películas actuales más singulares y abiertas al diálogo con el cine y el mundo contemporáneo.

TRABAJAR EL CINE DESDE EL ARCHIVO

Algunas de las películas seleccionadas en la sección Tiempo de historia exploran distintos modos de trabajar a partir del *found footage*.

EL CINE CENSURADO, EL CINE RELEGADO

La sección Memoria y utopía recoge títulos olvidados de la historia 'oficial' del cine para proponer una reflexión necesaria sobre el canon.



69

CINEMAS

18-26 OCTUBRE

ORGANIZA:



CON EL APOYO DE:



PATROCINADORES ORO:



NATHAN SILVER

LA SEMINCI PONE EL FOCO EN EL PARTICULAR Y MUY SUGERENTE DESARROLLO ACTUAL DE UN DETERMINADO CINE ESTADOUNIDENSE INDEPENDIENTE DEL QUE RESCATA VARIOS TÍTULOS REPARTIDOS EN DISTINTAS SECCIONES Y QUE CONECTA, A SU VEZ, CON OTRO *OUTSIDER* DE AQUELLA CINEMATOGRAFÍA COMO ES NATHAN SILVER, AL QUE DEDICA UNA RETROSPECTIVA. LA REFLEXIÓN SOBRE POSIBLES CONEXIONES CON LA TRADICIÓN, INTERFERENCIAS ESTILÍSTICAS O TEMAS COMPARTIDOS ENTRE TODOS ESTÁ SERVIDA.



CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

JAIME PENA

A la altura de 2017, cuando Nathan Silver acababa de estrenar *Thirst Street*, el titular de la entrevista que concedía a *Film-maker Magazine* hacía hincapié en el dato estadístico: “Ocho películas en ocho años”. Efectivamente, Silver rodaba a toda prisa, en el más puro espíritu independiente, sin las cortapisas y los condicionantes de la industria. Su carrera había empezado en 2009 con *The Blind* y desde 2012 (*Exit Elena*) ya pudo realizar una película por año (por mis cuentas, *Thirst Street* sería el séptimo largometraje, pero siempre es preferible imprimir la leyenda). Lo cierto es que desde entonces, con una serie de por medio y la pandemia, su producción se ha ralentizado y solo ha podido firmar otros dos largometrajes: *The Great Pretender* (2018) y *Between the Temples* (2024), que sería el noveno o el décimo, en función de cómo llevemos las cuentas.

En cualquier caso, esta última película (que pasó por Sundance y Berlín) poca relación guarda con sus primeras películas; a todos los efectos se trata de una producción mucho más grande, ya sea en presupuesto, en distribución (lanzada mundialmente por Sony) e incluso en duración, pues sus 110 minutos exceden generosamente los de sus películas anteriores. Como si se tratase de un milagro, las otras cuatro películas de

este ciclo de la Seminci no superan los 70 minutos, lo que ejemplifica tanto un modelo de producción como su intensivo ritmo de realización... que en ningún caso se justifica por ese minimalismo dramático tan característico de ciertos modelos del *indie* americano e internacional. Al contrario, sus películas, particularmente las tres primeras de este ciclo, *Soft in the Head* (2013), *Uncertain Terms* (2014) y *Stinking Heaven* (2015), están imbuidas de una rara intensidad emocional, dramáticamente muy enraizadas en el teatro y con una puesta en escena que bebe en la tradición de un John Cassavetes.

Decía que *Between the Temples* guardaba poca relación con el cine anterior de Silver. En realidad esta afirmación solo se sostiene en base a cuestiones cuantitativas, pues en esta su última película volvemos a encontrarnos con dos de las características definitorias, si no de su cine, sí de muchas de sus obras: por un lado, el universo cultural judío;

por el otro, el protagonismo de un grupo humano más o menos cerrado. De hecho, si hay algo que define el cine de Silver es la idea de la pequeña comunidad, una suerte de círculo cerrado que se rompe por la irrupción de un personaje ajeno, un extraño que altera su pacífica coexistencia.

En *Soft in the Head* no hay un círculo cerrado, sino más bien dos, en los que intenta penetrar Natalia. El primero es el de la familia judía de su novio, en la que no es aceptada. Arrojada a la calle es rescatada por un extraño personaje, Ed, que la introduce en su apartamento, una suerte de casa de acogida o comuna en la que Ed ejerce de líder de una secta (casi un anticipo de la comuna de *Stinking Heaven*). Natalia no saldrá mejor parada de este ambiente profundamente masculinizado, como el de la familia de su novio, un círculo que parece regirse por unas estrictas normas de carácter religioso. Decía que en el cine de Silver un personaje penetra en una pequeña comunidad alterando su convivencia, pues bien, en *Soft in the Head* Natalia sale rebotada de uno y otro círculo, sin encontrar su lugar y disparando las contradicciones y tensiones de cada uno de ellos. Es así como la película se estructura como una espiral dramática que culmina en su trágico final, esas dos muertes de las que Natalia, inevitablemente, se sentirá culpable.

Por su lado, *Uncertain Terms* bien podría pasar por una réplica, continuación o variación sobre su película anterior, quizás también la mejor de su autor. Porque es la que mejor define esta idea del círculo cerrado, en este caso un refugio para adolescentes embarazadas comandado por una mujer, Carla (Cindy Silver, la madre del director), que sería algo así como el contrapunto del Ed de la película anterior. Hasta esa comunidad rural del estado de Nueva York llega Robbie, el sobrino de Carla, buscando también refugio y sosiego, en su caso por una disputa provocada por una infidelidad de su esposa. El conflicto de *El seductor* (Don Siegel, 1971) planea sobre toda la película, sobre todo cuando Robbie se convierte en objeto de disputa de algunas de las chicas, quizás de una forma un tanto involuntaria, pero algo que en cualquier caso él no rechaza.

A diferencia de *Soft in the Head*, el estallido de violencia no es en este caso interior, sino que llega del exterior y enfrenta a Robbie con su mujer, que se ha presentando sorpresivamente, sin que esto implique necesariamente una resolución tan dramática como la de la película anterior. La tensión en *Uncertain Terms* está implícita en la historia de cada uno de los personajes, en la de Robbie, por supuesto, pero sobre todo en la de cada una de las adolescentes (como la trama se desarrolla en unos pocos días, aquí no asistiremos a partos como los de *Madres verdaderas*, de Naomi Kawase, o *La Maternal*, de Pilar Palomero) o en la de la propia Carla, ella misma en tiempos una madre adolescente. Todo ello condensado en esa hora y diez que define el cine de Silver en estos años, en el que no caben las escenas de transición, de ahí una intensidad que se concentra en los rostros de sus intérpretes, entre ellos los de algunas actrices habituales en Silver y en el cine independiente de estos años, caso de Hannah Gross, vista en películas de Matthew Porterfield, Alex Ross Perry o, más recientemente, en *Vida adulta* (2023), de Dustin Guy Defa (pero también en *Joker* o la serie *Mindhunter*),

o Tallie Medel, habitual en el cine de Dan Sallitt.

Ambas actrices reaparecerán en *Stinking Heaven*, esta vez junto a otra musa indie, Deragh Campbell, y a uno de los actores que se convertirá en un asiduo de Silver, Keith Poulson. La película supone una ruptura estética con *Soft in the Head* y *Uncertain Terms*, rodadas en *scope*. Por el contrario, en *Stinking Heaven* nos encontramos con una pantalla cuadrada que remite al vídeo doméstico de los ochenta o primeros noventa, una época analógica (la película se rodó en Betacam). Al fin y al cabo, la trama se desarrolla en 1990 en una comuna de Nueva Jersey, primer viaje al pasado del cine de Silver, sin que esto suponga un giro demasiado radical en su obra, más allá de esta estética vídeo o la música electrónica, también muy ochentera. Es más, como parte de la terapia, los miembros de la comuna, todos ellos intentando superar distintas adicciones, se embarcan en recreaciones de escenas de su vida, que son filmadas por una cámara que conforma una especie de puesta en abismo psicodramática.

Los conflictos en *Stinking Heaven* son varios y se extrapolan en dos ejes: entre hombres y mujeres y entre jóve-



Soft in the Head
(2013)



Uncertain Terms
(2014)



Stinking Heaven
(2015)



Between the Temples (2024)

nes y mayores, acrecentados por la entrada en escena del personaje de Gross, que romperá el frágil equilibrio de este grupo cuando llega buscando a Betty, su amante, con la que la veíamos en la primera escena de la película bañándose en un lago, justo antes de que la segunda, ya en la comuna, nos presente a Betty casándose con un hombre mucho mayor. De algún modo, el final nos devuelve al dramatismo de *Soft in the Head*, como si el cine de Silver basculase siempre entre la contención o la desactivación dramática (*Uncertain Terms*) y la explosión de violencia como una forma ineludible de resolver los conflictos latentes y liberar toda la tensión acumulada (*Soft in the Head* o *Stinking Heaven*).

La carrera de Silver continuó al ritmo habitual de película por año con títulos tan notables como *Actor Martínez* (2016, codirigida con Mike Ott) o la ya mencionada *Thirst Street*. Para este último título, Silver ya había incorporado a su equipo a un nuevo director de fotografía, Sean Price Williams, conocido por su trabajo con los hermanos Safdie, si bien era ante todo el fotógrafo habitual de Alex Ross Perry, un cineasta con

muchos puntos de contacto con Silver, como habíamos destacado ya en el caso de las actrices que compartían y que se podría extender a su querencia por los paisajes del interior del noreste norteamericano (Nueva York, Nueva Jersey, Pensilvania...). Y si en *Thirst Street* Silver había retomado la pantalla en *scope*, sus dos siguientes películas con Williams de fotógrafo, *The Great Pretender* y *Between the Temples*, adoptarán ya un formato panorámico más convencional (el 1:1,77 del digital). Dejando de lado esta característica, se trata de dos filmes muy distintos.

Puede que *The Great Pretender* sea la película más anómala, no sé si de la carrera de Silver, pero sí al menos de este ciclo que le dedica la Seminci. Su historia se desarrolla en dos niveles: por un lado tenemos a Mona, autora teatral, y a Nick, director teatral, que intentan poner en pie una obra basada en su relación sentimental; por el otro, a los dos actores, Thérèse y Chris, que interpretarán sus papeles. Con la particularidad además de que los dos personajes femeninos están interpretados por sendas actrices francesas, Maëlle Poesy-Guichard y Esther Garrel, res-

pectivamente (otra anomalía). Es quizás el círculo más reducido de cuantos nos podemos encontrar en el cine de Silver y el agente externo no lo representa tanto un personaje determinado como el idioma francés. Mientras, la historia se contará desde la perspectiva de cada uno de estos personajes (la de Nick la narra en realidad una tercera persona), con la particularidad de que si la obra de teatro es claramente un drama, la vida real de los cuatro personajes tiene algo de farsa (la gonorrea de Chris) o de tragicomedia.

Lo que nos lleva a *Between the Temples*, también una tragicomedia que por momentos se inclina hacia lo grotesco. Básicamente por culpa de su personaje central, Benjamin (Jason Schwartzman), un cantor judío que ha perdido la voz después de la muerte de su esposa. A raíz de este hecho Benjamin ha retornado a la casa de su madre y a la sinagoga de su congregación. Son como dos círculos concéntricos, dos jaulas que lo protegen al mismo tiempo que lo aprisionan; dos universos muy encerrados en sí mismos. Es llamativo cómo el último cine independiente norteamericano ha vuelto a estos colectivos tan cerrados como tradicionales, algo que responde a una constante en el cine de Silver, pero que también podemos comprobar en otras dos películas que la Seminci programa, *Christmas Eve at Miller's Point*, de Tyler Taormina (una reunión navideña familiar), y *Eephus*, de Carson Lund (un partido de béisbol que juega un grupo de amigos desde hace años o décadas en el mismo campo), dos películas imbuidas de una cierta nostalgia. *Between the Temples*, o más bien Benjamin, la rechaza de plano al sentirse prisionero de esa vuelta al pasado. Sin embargo y contradictoriamente, esos dos círculos se romperán no por su llegada, sino porque Benjamin atrae hacia ellos a su profesora de música de primaria, Carla, a la sinagoga, porque ella quiere recuperar sus lejanos orígenes judíos y realizar su *bat mitzvah*; y a la familia porque Benjamin ha acabado por enamorarse de Carla. Lo que no tiene nada de sorprendente: sin duda, Carla es uno de los mejores personajes del cine de Nathan Silver. 🍷

PATIO HERRERIANO

Museo de Arte Contemporáneo Español



Figura 2 (107 x 61, 2002, Hernández Pijuan, Batale)

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

LLAURATS

19.10.2024 - 20.04.2025

CRÓNICAS MELANCÓLICAS Y SERES ROTOS

ÀNGEL QUINTANA

En el tercer largometraje del cineasta Tyler Taormina, *Christmas Eve in Miller's Point* encontramos entre sus intérpretes a la hija de Martin Scorsese, Francesca Scorsese, y al hijo de Steven Spielberg, Sawyer Spielberg. Y es curioso constatar cómo esos jóvenes actores están presentes en una película que desde la nostalgia nos habla de los sinsabores de las rupturas generacionales. Los hijos de aquellos cineastas que crearon el Nuevo Hollywood surgen como personajes de una comedia en la que una época se difumina cuando las formas de producción y creación se han transformado en el interior del cine estadounidense. Los protagonistas de la película son la familia Balsano, de origen italoamericano, que vive en Long Island y que celebra la Nochevieja. El film muestra a unos personajes que respetan los rituales familiares, pero que en un momento dado se separan por generaciones y se pierden por diferentes espacios. Al final el paso del tiempo se impone como algo inevitable para todos, sean de la generación que sean.

Christmas Eve in Miller's Point es una de las seis películas estadounidenses, que además de la retrospectiva dedicada a Nathan Silver, están presentes entre la Sección Oficial y la sección Punto de Encuentro de la Seminci. Las otras son *Bob Trevino Likes It* de Tracie Laymon, *Invention* de Courtney Stephens, *Eephus* de Carson Lund, *Blue Sun Palace* de Constance Tsang y *Familiar Touch* de Sarah Friedland. Son seis películas de procedencias muy distintas, que exploran campos estilísticos muy diversos y que articulan discursos que a veces pueden parecer contradictorios. Todas ellas coinciden en su condición de películas realizadas desde los márgenes,

algunas de ellas con muy poco presupuesto, como el caso de *Invention*, y con un claro deseo de plantear discursos sobre los Estados Unidos actuales, ya sea desde los márgenes del sistema o desde el propio interior de sus tradiciones. En *Blue Sun Palace*, por ejemplo, la sociedad estadounidense aparece casi en un segundo plano mientras los EE UU que se muestran están ubicados en la comunidad china que vive aislada en el interior del barrio de Queens. En cambio en *Eephus* se utiliza un deporte emblemático de lo que supone la 'americanidad' como es el béisbol para hablar de algo que se desvanece y sobre los valores que se rompen de forma inevitable. En ellas surge un claro debate sobre qué es el cine independiente estadounidense actual en la época pospandémica y sobre qué papel juega este cine *indie* ante un universo audiovisual en el que las series de televisión están formateando los relatos y las plataformas han vampirizado una parte esencial de la producción. Sobre todo si tenemos en cuenta que el concepto de cine independiente a lo largo de la historia es un concepto mutante: no es lo mismo el cine independiente de Jonas Mekas, que el de Jim Jarmusch o el de Steven Soderbergh en los noventa.

La apuesta realizada por el festival de Valladolid abre las vías para re-

**Christmas Eve
in Miller's Point
(Tyler Taormina)**





Bob Trevino Likes It (Tracie Laymon)

flexionar sobre un posible cine independiente actual, realizado con pocos medios de producción y consolidado en ciertos festivales estadounidenses (a Sundance le han salido competidores como el South by Southwest, donde triunfó *Bob Trevino Likes It*, o el Festival de Cine de Telluride). El nuevo cine independiente se convierte en autorreflexivo y parece llevar a cabo un acto de resistencia para cimentar la esencia de algo que se opone a las formas serializadas del cine actual, pero que no abandona cierta tradición, ni cierto gusto por los géneros. Es un cine que habla de una generación de personajes rotos que dialogan con sus progenitores de otras generaciones sin llegar a encontrar respuestas a su propia crisis.

Entre las propuestas de la Seminci, la obra que juega con cierta idea de la reconversión del legado clásico es precisamente *Bob Trevino Likes It*. El punto de partida es un caso real protagonizado por un auténtico Bob Trevino, que falleció en 2021. La cineasta Tracie Laymon reconstruye la historia de este personaje que se asumió, sin pretenderlo, como la figura de padre adoptivo, opuesto al padre biológico, de una joven adolescente. La película se abre en el momento en que una chica llamada Lily Trevino, que malvive cuidando a su amiga discapacitada, es rechazada por su padre biológico Bob Trevino que solo pretende utilizarla para sus propios intereses. Lily descubre la existencia en Facebook de otro Bob Trevino con el que empieza a establecer contacto desde la distancia, hasta el momento

en que la amistad virtual se transforma en amistad real. La película funciona como un melodrama, con elementos sentimentales, tras el cual se habla de las disfunciones sociales de una sociedad en la que la familia biológica aparece descompuesta y en la que las redes crean quimeras de falsas compañías. Los nuevos lazos afectivos surgen de Tinder, Facebook y otras redes, pero en el cuento feliz de Tracie Laymon el mundo virtual fue una puerta de acceso a otro mundo real que, al menos por unos días, puede ser un mundo feliz.

La figura del padre también es fundamental en *Invention*, de Courtney Stephens. La protagonista es Callie Hernández –alter ego de la actriz Callie Hernández– que después de la muerte de su padre intenta saber quién era realmente. Descubre que su padre real, Juan Fernández –alter ego de Juan Hernández– tenía diferentes nombres para distintas cuentas bancarias y se mantenía gracias a inversores a quienes les había prometido la construcción de una máquina de curación electromagnética, un aparato diseñado para mejorar la salud de las personas. A partir de aquí, la película se mueve entre el documental y la ficción y se habla de la teoría atómica, las vibraciones de la naturaleza y la promesa de una nueva era.

Eephus, de Carson Lund, tiene el tono de un *blues* triste sobre algo que se acaba y es una metáfora sobre lo que queda de una determinada Norteamérica. Carl Lund nos sumerge en un partido

de béisbol que nunca quiere acabarse. Estamos en algún lugar de Nueva Inglaterra, en un campo que debe derribarse para dar paso a una construcción. Los jugadores de dos viejos equipos de segunda categoría se reúnen para jugar el último partido. Casi todos ellos son cuarentones, han lanzado muchas pelotas a lo largo de su vida y han bebido mucha cerveza entre carrera y carrera. El béisbol es su pequeño mundo y está amenazado de muerte. Aunque oscurezca y las luces del campo no funcionen, los jugadores no pueden abandonar el último partido porque algo se acaba y no hay vuelta atrás. Los jugadores lanzan pelotas, los bateadores intentan atraparlas y en la banqueta, mientras esperan, otros hablan de cosas banales o trascendentes. A veces hablan de sus penas, otras cuentan algún chiste y no cesan de repetir todo lo que les ha enseñado el deporte como paradigma de aquello que ya no volverá. El partido no cesa. No importa quién gane, ni quién pierda. No hay emoción, ni ritmo, solo un profundo sentimiento de tristeza.

Entre las películas propuestas la que plantea un desafío más intenso a cierta idea del cine independiente estadounidense es *Blue Sun Palace*, de Constance Tsang. Está rodada en Nueva York por una cineasta estadounidense de origen chino, pero sus referentes están más cerca de cierto cine asiático independiente, como la obra de Tsai Ming-liang. En su primera parte nos muestra la relación entre una joven que trabaja en una casa de masajes y un emigrante taiwanés (Lee Chang-dong). En el epicentro de la película un acto violento cambia esta relación. En la segunda parte el hombre empieza a conocer a la amiga de la primera mujer que también trabaja en la casa de masajes y emprenden un camino personal. A pesar de ser una película estadounidense, durante todo el metraje estamos sumergidos en un mundo asiático, con una puesta en escena que remite a otros referentes. En este mundo cabe preguntarse dónde está EE UU y lo curioso es cómo estos hacen su irrupción como un espacio en *off* que todo lo determina. Finalmente, EE UU están presentes en forma de un acto violento que denuncia el racismo y la intolerancia. 🌐



**Caught by the
Tides
(Jia Zhang-ke)**

PUNTO DE ENCUENTRO REÚNE ALGUNAS DE LAS PELÍCULAS ACTUALES MÁS SINGULARES Y ABIERTAS AL DIÁLOGO CON EL CINE Y EL MUNDO CONTEMPORÁNEO. REPASAMOS AQUÍ LA PROPUESTA PARTICULAR DE ESTA SECCIÓN ÚNICA.

ORTODOXIA AUTORAL, ECLECTICISMO Y JIA ZHANG-KE

ÁUREA ORTIZ VILLETA

Punto de encuentro, según reza el texto de presentación del festival, reúne *“ficciones que ofrecen un diálogo abierto con los espectadores. Narrativas fluidas y miradas personales que componen una cartografía urgente del cine y el mundo contemporáneos”*. Un buen sitio para buscar esas ficciones son los festivales y, así, la sección incluye títulos premiados o seleccionados en certámenes como Berlín, Cannes, Toronto, Locarno o Sundance, además de una apuesta por primeras o segundas películas de interés que anuncian a cineastas de quienes se espera que tengan mucho que decir en el futuro. También incluye este año a Jia Zhang-ke con *Caught by the Tides*, una obra deslumbrante que, es lo que hay, juega

en otra liga y hace que la mayoría de los títulos de la sección palidezcan, aun tratándose de obras que merecen, sin duda, atención.

Caught by the Tides ofrece todo eso que la sección propugna: diálogo abierto y mirada personal, personalísima. Y narrativa fluida, solo que en un sentido no evidente del término. La historia transcurre en cuatro años distintos (2001, 2006, 2017 y 2023) y dos tercios de la misma están hechos de fragmentos ya existentes, como filmaciones documentales de hace más de veinte años y planos y descartes de sus filmes anteriores. Solo el último tercio está filmado para la película. Con ese material y una leve historia de amor y desamor, su creador consigue una cadencia

coherente y profunda que Jaime Pena [véase crónica del Festival de Cannes en *Caimán Cdc*, n° 190], describe bien: “*Estas idas y venidas a través de las dos décadas –en forma de una marea que sube y baja y que nos arrastra– parecen responder a una suerte de lirismo melancólico*”. Esa leve historia de amor, además, se entrelaza con total naturalidad con la historia del propio país y, así, el film es, a la vez, el retrato de la pareja, más de la mujer que del hombre, y el de una nación que ha cambiado enormemente en los últimos años. La marea que nos arrastra, perfecta definición, es memorable y exigente. No puedes dejar de mirar.

La marea de Jia Zhang-ke contrasta, desafortunadamente para ellos, con varios títulos de la selección, imbuidos de algo que podríamos llamar ortodoxia autoral. El diálogo abierto a los espectadores se plasma, en buen número de casos, en el uso de formas narrativas y de puesta en escena centradas en reflejar lo cotidiano sin subrayados y de forma contemplativa: tareas del hogar, desplazamientos, momentos sin acción, silencios. Es una voluntad de realismo de carácter observacional que se resuelve en colores apagados, abruptas transiciones entre secuencias por corte directo y ausencia de música. Se trata de una especie de renuncia, de larga tradición en la historia de eso que llamamos cine de autor, a ciertos recursos cinematográficos para favorecer la plasmación de la realidad; es fruto de una clara intención de no embellecer la imagen de un mundo más bien áspero y despersonalizado y de ofrecer una mirada directa, sin filtros. Sin embargo, de algún modo, acaba convirtiéndose en una forma de retórica válida para todo tipo de historias de índole dramática, que iguala a los filmes, sea cual sea su historia o su tema: la muerte a través del día a día de una enfermera especializada en cuidados paliativos (*Ivo*, de Eva Trobisch), los efectos del culto al cuerpo en unas adolescentes pobres y marginales (*Toxic*, de Saulė Bliuvaitė), el retrato de una luchadora en horas bajas que no sabe qué hacer con su vida (*Moon*, de Kurdwin Ayub) o el presente de una anciana con problemas de memoria que debe marchar a una

residencia (*Familiar Touch*, de Sarah Friedland). Una retórica, la ortodoxia autoral, que la obra de Jia Zhangke, pura heterodoxia, refuta.

MIRADAS SOBRE EL CUERPO

Naturalmente, de entre los citados destacan algunos títulos, como la lituana *Toxic* y la estadounidense *Familiar Touch*. La primera, gran triunfadora del Festival de Locarno, con un Leopardo de Oro y Premio a la Mejor Ópera Prima, muestra la tiranía de los cánones de belleza sobre dos adolescentes marginales, criadas en el abandono y las diversas violencias de un entorno inhóspito. Ambas entran en una sospechosa escuela para modelos que no presagia nada bueno, y someterán sus cuerpos a todo lo necesario para cumplir con el mandato social de delgadez. La reiteración de los planos de la toma de medidas corporales, de los ejercicios a los que son sometidas y de los encuadres descentrados en la escuela refuerza la total fragilidad e indefensión de las chicas y la violencia estructural que todo el sistema ejerce sobre ellas.

En el otro extremo de la vida, *Familiar Touch*, con tres premios importantes en el Festival de Venecia, retrata la vejez. Como en *Toxic*, el cuerpo centra el relato, acompañado de una mente que va perdiendo la memoria y la identidad. Estamos en un entorno muy alejado del mundo miserable de las protagonistas de *Toxic*, uno en

el que sí parece posible extraer cierta belleza, aunque reinen el dolor y la pérdida. Es el mismo primer mundo que muestra la alemana *Ivo*, premiada en la sección Encounters del Festival de Berlín y con un tema similar al de *Familiar Touch*. La enfermera protagonista, Ivo, atiende a enfermos terminales con cuidados paliativos. Enfermos que viven en cómodas y luminosas casas con jardín y que pueden permitirse los cuidados necesarios para morir con dignidad. La mirada sobre la realidad de la enfermedad y de la muerte próxima es aquí más desdramatizada y clínica que en *Familiar Touch*, pero da la impresión de que el distanciamiento sobre lo narrado no está buscado, y, por eso, aunque uno de los casos le afecta personalmente y la película irá progresivamente centrándose en esa historia, la sentimos lejana, ajena, cosa que no sucede en la película de Friedland. Y otra vez el cuerpo y su deterioro como tema principal.

Por su parte, la austriaca *Moon* consiguió tres premios en el Festival de Locarno (se nos antojan muchos); entre ellos, el Premio Especial del Jurado. La protagonista, una luchadora de artes marciales en declive, busca el sentido de su vida lejos de Alemania, en Jordania, donde descubrirá que la violencia que ella siempre ha controlado

Toxic
(Saulė Bliuvaitė)



a través de su dedicación deportiva se ceba en las adolescentes de la rica familia para la que va a trabajar como entrenadora personal. Su cuerpo, otra vez, vapuleado y golpeado por decisión propia va a contrastar con el de las adolescentes a las que entrena, víctimas de una violencia no buscada, pero estructural. El film no pierde la impronta realista que hemos comentado, pero contiene algo de la fascinación occidental por los misterios orientales, además de ecos de los cuentos góticos de terror, esos que incluyen una habitación a la que no se puede entrar porque oculta algún secreto y cuyo descubrimiento acaba siendo un castigo para la curiosidad femenina. E introduce una mirada ambigua sobre lo colonial.

De forma bien diferente, Oriente y Occidente y cierto regusto de cuentos y leyendas antiguas también conviven, en clave surrealista y desconcertante, en el Premio del Público de la Quincena de cineastas de Cannes, *Universal Language*, del canadiense Matthew Rankin. La acción transcurre en una Winnipeg donde todo el mundo, sorprendentemente, habla farsi, mezclado con algo de francés. No es el retrato de un barrio de inmigrantes, sino la construcción de una Winnipeg persa, una ciudad inexistente en la realidad. Es una ciudad fea e impersonal, donde los barrios tienen nombres de colores, el barrio gris o el barrio marrón, en función del color de unos edificios concebidos como grandes moles de

piedra. Horizontalidad y verticalidad y planos geométricos, marcados por las líneas arquitectónicas, encierran a los personajes; de hecho, la presencia humana parece una anomalía que rompe el código de color y la geometría y el orden simétrico. Con un tono cercano a los cuentos infantiles, aunque los temas sean bien adultos, como la identidad o la soledad, y ecos de Kiarostami, el film canadiense atrapa en su surrealismo de baja intensidad. Y es sintomático que ganara el Premio del Público, con sus historias leves y misteriosas y sus imágenes diferenciadas de esa ortodoxia autoral de la que hablábamos.

COMING OF AGE Y ADOLESCENTES

El *coming of age* es prácticamente un subgénero hoy en día. Además de *Toxic*, de la que ya hemos hablado, la sección incluye la francesa *Holy Cow* (*Vingt dieux*) de Louise Courvoisier y la española *A nuestros amigos*, de Adrián Orr. *Holy Cow* añade poco al género, con la historia de un problemático muchacho huérfano en un entorno rural a quien no le queda más remedio que madurar. Al contrario que *Toxic*, *Holy Cow*, con una narrativa convencional, acaba construyendo un relato esperanzador y hasta amable, que la vincula a ciertas formas del cine francés comercial. Por su parte, la segunda película de Adrián Orr ofrece

algo más parecido a un retrato generacional y, con su mezcla de documental y ficción, se desmarca del resto de títulos. No seguimos propiamente una trama, es, más bien, una sucesión de momentos que muestran el paso a la madurez y el paso del tiempo: cómo se toman decisiones sobre el futuro y cómo eso supone apartarse del grupo de amigos de su adolescencia y juventud. La presencia del teatro, al que decide dedicarse la protagonista, permite una serie de juegos metalingüísticos y presentar una indefinición entre realidad y ficción, muy propia del concepto de ensayo cinematográfico en el que se enmarca *A nuestros amigos*.

También hay adolescentes, aunque fuera del territorio del *coming of age*, en la china *Breve historia de una familia*, primer largometraje de Jianjie Lin, que llega a la Seminci tras su paso por Sundance y Berlín. Parece una típica historia de sujeto misterioso que se infiltra en una familia, pero va mucho más allá y tiene muchas capas. El film de Lin es todo lo que no era *Saltburn* (2023), la película de Emerald Fennell que dilapidaba todo el comentario social que parecía proponer al principio al convertirse en una historia de psicópata asesino al uso. Jianjie Lin ofrece aquí una disección de la estructura familiar muchísimo más profunda y certera, sin *grand guignol* ni extravagantes giros argumentales ni, por supuesto, los enormes agujeros de guion de la cinta británica. La incomodidad que transmite procede de la naturaleza transaccional de las relaciones entre los personajes: aquí todos, la familia y el intruso, un adolescente compañero de colegio del hijo, obtienen algo que no tenían antes de la llegada del joven, la respuesta a un malestar previo e intrínseco. Un malestar que es general y extrapolable a otras culturas, puesto que se presenta como inherente a la propia existencia de la familia como institución, pero también concreto y geográfico, derivado de la política del hijo único que estuvo vigente en China entre 1982 y 2015. Con su puesta en escena fría y distanciada, resulta verdaderamente inquietante e incómodo y destaca, sin duda, como uno de los mejores filmes de una sección ecléctica. ●

**Universal
Language
(Matthew Rankin)**





ESTO ES RIBERA DEL DUERO.
QUIEN LO PROBÓ, LO SABE.

RIBERA
DEL
DUERO

CREADO PARA
EMOCIONARTE

DENTRO DE LA SECCIÓN 'TIEMPO DE HISTORIA', LA SEMINCI OFRECE CINCO TÍTULOS QUE EXPLORAN OTRAS TANTAS FORMAS DIFERENTES DE TRABAJAR EL CINE DESDE MATERIAL PREEXISTENTE PARA DAR OTRA VIDA A LAS IMÁGENES Y CONSTRUIR NUEVOS DISCURSOS.

LAS ENCRUCIJADAS DE LA MEMORIA

ELSA TÉBAR

El archivo filmico es memoria y su conservación es básica para que el tristemente muy humano olvido no borre el rastro del pasado. El cine ha sido una de las herramientas que más ha contribuido a que el archivo perdure promoviendo su restauración y conservación. Pero, además, el cine moviliza una nueva puesta en circulación, proporcionando al archivo una segunda vida en la que mostrar las historias que atesoran sus imágenes, hacer una relectura de las mismas o valerse de ellas para conectar con la realidad del presente. Porque ante la avalancha audiovisual de hoy en día, quizá sea más sensato reutilizar el material ya existente y poner en valor su utilidad política y estética. La Seminci propone en esta nueva edición, dentro de la sección 'Tiempo de historia', un valioso recorrido por algunos de los títulos actuales más destacados que usan el archivo, como veremos, con finalidades narrativas diversas. Son cinco: *Things We Said Today* (Rumanía, Andrei Ujica), *A Fidai Film* (Palestina, Kamal Aljafari), *Henry Fonda for President* (Austria, Alexander Horwath), y las españolas *Caja de resistencia*, de Alejandro Alvarado y Concha Barquero, y *Waldo*, de Charlie Arnaiz y Alberto Ortega Ahumada.

Hay un cine combativo que utiliza el archivo como arma de resistencia contra el olvido. Es lo que hacen Alejandro Alvarado y Concha Barquero en *Caja de resistencia*, donde recuperan la figura del cineasta Fernando Ruiz Vergara, quien, tras la censura judicial en 1984 (ya en los primeros años de la democracia) de su película *Rocío* (1980) no pudo volver a trabajar en el cine. Pese a ver su voz silenciada, su imaginación nunca dejó de volar, y fruto de esa actividad incansable, dejó un extenso material de archivo de todos los proyectos que pudieron haber sido del que parten los dos cineastas para di-

bujar un recorrido por su obra. Y es un recorrido en el que, además, Barquero y Alvarado hacen suyas las ideas del cineasta andaluz, proponiendo posibles puestas en escena, mezclándolas con los pasajes de la vida de Ruiz Vergara y ofreciendo conexiones entre el pasado y el presente en las que las luchas de los trabajadores o la memoria histórica asumen un protagonismo fundamental. Se trata de una de las propuestas más complejas en términos formales del catálogo que ofrece Seminci, por la diversidad del material de archivo rescatado y la hibridación de sus imágenes.

Una de las estrategias habituales del cine vehiculado a través del archivo es aquella que se sirve del mismo para ofrecer una nueva narración, propia y subjetiva. Así procede Alexander Horwath, también crítico, archivista e historiador, en el documental *Henry Fonda for President* que se puede empezar definiendo por lo que no es: un biopic sobre el emblemático actor estadounidense. Porque el interés de Horwath no reside en hacer una revisión de la vida del intérprete ni de los papeles a los que dio vida en el cine, sino en utilizar su figura, con un peso específico que va mucho más allá de su trabajo en Hollywood, para recorrer una parte de la Historia de Estados Unidos en claroscuro (*"el claroscuro es otra forma de iluminar el pasado"*, señala su voz en *off* en el documental). Y lo hace emprendiendo un viaje que parte de fecha tan remota como el siglo XVII, donde se encuentra el origen holandés del apellido Fonda, para ofrecer una personal relectura de la Historia del país a través de las películas que protagonizó el actor que, efectivamente, transcurren en momentos históricos clave (la Revolución Americana, la conquista del Oeste, la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Fría) y dibujan a personajes fundacionales de la nación. Un film-ensayo que no se limita a mirar al pasado sino del que emerge asimismo una mirada al presente, a los EE UU de hoy y a sus fallos, punteada por las reflexiones en *off* de Horwath y por las de Henry Fonda en su última entrevista, concedida a Lawrence Grobel en 1981. En *Things We Said Today*, Andrei Ujica utiliza una estrategia similar y aborda

Caja de resistencia
(Alejandro Alvarado y Concha Barquero)





Henry Fonda for President
(Alexander Horwath)

también un fragmento, más breve, de la Historia de Estados Unidos. En 1965, los Beatles aterrizaban en el país para ofrecer su tercer concierto en Nueva York, en el Shea Stadium. Su visita atrajo a una multitud de fans que se agolpaban delante del Hotel Warwick esperando una oportunidad para ver a la banda británica. Ujica parte de las imágenes de archivo de la gira para retratar la vida en la ciudad; la actuación de los Beatles y su estancia en la ciudad son solo un marco, una excusa, y sobre su fondo asistimos al transcurso de aquellos días de verano con los niños jugando en Central Park, visitantes asistiendo a la Feria Mundial o largas jornadas en la playa. Pero además, la inserción de un reportaje de televisión de la época sobre los disturbios de Watts, en Los Ángeles, desplaza y amplía el foco hacia las luchas raciales de los años sesenta, que se extendían entonces (y hasta hoy) por todo el país.

El discurso del archivo filmico puede expresarse a través de transformaciones en las imágenes, como la 'cámara analítica' de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi que aplicaba virajes de color, ralentizaciones o aceleraciones para ofrecer una nueva lectura de los registros. O puede conservar su aspecto original y generar su tesis a través del

montaje acompañado de una voz en *off* que va añadiendo capas de significado, como es el caso del film de Alexander Horwath. *Things We Said Today* opta también por no modificar el archivo, pero lo interviene introduciendo a varios personajes dibujados que se cuelan por los márgenes del encuadre para narrar sus propias vivencias, en una historia añadida de ficción que se superpone a la documental.

La conservación del archivo tiene también un valor fundamental como herramienta para investigar la historia oculta del pasado y esclarecer la verdad. La primera parte de *Waldo*, documental de Charlie Arnaiz y Alberto Ortega Ahumada, que reconstruye la biografía del compositor Waldo de los Ríos, transcurre por la cara A de la vida del célebre músico argentino. La del éxito comercial, los años de intensa producción con la compañía discográfica Hispavox, los viajes y las fiestas. Hasta que el disco da la vuelta y su cara B desvela la historia oculta de su vida y los misterios escondidos tras su enigmático suicidio. Y así, el archivo se escudriña para revelar aquello que permanecía cegado por las luces de los focos, una vida segada a causa de la depresión debida a la homofobia de aquellos años de dictadura.

Y si el cine realizado a partir del archivo es fundamental para iluminar el pasado ante nuestros ojos, resignificarlo o salvarlo del olvido, también lo es para que nos detengamos a observar un presente que requiere una intervención urgente que cese la barbarie y el genocidio. *A Fidai Film* recupera una colección de películas y fotos conservadas en el Centro de Investigación Palestina de Beirut hasta su saqueo a manos del ejército israelí. El cineasta Kamal Aljafari repone la memoria visual palestina usando el material rescatado para retratar un periodo que arranca en 1920-1930, los años de la ocupación británica, cuando el expolio y el futuro de represión y de violencia ya eran evidentes. *A Fidai Film* completa esta selección de títulos que ofrecen una panorámica esencial para entender las diferentes formas de trabajar con el archivo filmico desde una perspectiva teórica, además de proponer un amplio recorrido por geografías y realidades diversas que, sumando capas de significado, abre una valiosísima ventana para reflexionar sobre los errores del pasado que contaminan aún el presente y las oportunidades de repararlos en el futuro. ●

LA CENSURA ES UNO DE LOS NEXOS QUE UNEN MUCHAS DE LAS PELÍCULAS PROGRAMADAS EN MEMORIA Y UTOPIÁ, LA SECCIÓN DE LA SEMINCI DEDICADA AL PASADO Y QUE BUSCA CADA AÑO RECUPERAR TÍTULOS RELEGADOS DE LA HISTORIA DEL CINE 'OFICIAL' PARA PROPONER UNA REFLEXIÓN NECESARIA SOBRE EL CANON Y SUS FUNDAMENTOS.

CORRIMIENTOS DE TIERRA

CARLOS LOSILLA

¿Cómo ha conseguido la censura, a lo largo del tiempo, que ciertos filmes quedaran olvidados durante años o décadas? Para empezar, digamos que la censura puede ejercerse e imponerse de muy diversas formas, y de hecho así ha sido a lo largo de la historia del cine: por razones de Estado, cuando pone en entredicho un determinado orden político; por razones de género, cuando es una mujer quien la dirige y no conviene o importa su continuidad en el negocio; por razones económicas, cuando una película no funciona en sus primeras proyecciones públicas y se decide marginarla...

Por supuesto, todas ellas acaban siendo razones políticas y afectando a nuestra percepción de la historia del cine, de

manera que, cuando algún film verdaderamente importante que ha sido condenado al olvido sale más tarde a la superficie por alguna razón, todo el edificio se tambalea. ¿Y qué quiere decir eso de 'verdaderamente importante'? ¿No son también los estilos, en este sentido, una cuestión política y, por ello, posibles objetivos de otra 'censura'? ¿No hay toda una historia del cine alternativa y oculta cuya salida a la luz podría cambiar muchas de nuestras ideas acerca de cómo se articula la evolución de las formas? Todo está relacionado, sin duda alguna. Y no estamos hablando de 'puesta en escena', ni de 'estética', quizá ni siquiera de 'formas', sino de todo ello a la vez, algo que todavía no existe como concepto en la teoría fílmica. En cualquier caso, no encajar en las imágenes dominantes –en una determinada situación política, pero también en una industria que quiere imponer un lenguaje determinado para homogeneizar discursos– puede llevar a la marginación.

Tomemos los dos filmes de los años noventa que ofrece en esta edición

Naked Acts
(Bridgett
M. Davis, 1994)



Memoria y utopía. *Naked Acts* (1994), la única película escrita y dirigida por Bridgett M. Davis, es una producción independiente, muy modesta, que oscila entre la comedia y el drama. En ella, una joven actriz a la que se pide que se desnude en su primera intervención en un film se debate entre las dudas que ello le provoca y la presencia ominosa del pasado: su madre fue una actriz de películas de *blaxploitation*. *The Annihilation of Fish* (1999), por el contrario, viene firmada por Charles Burnett, un clásico del cine afroamericano, responsable de filmes tan prestigiosos como *Killer of Sheep* (1978) y todavía en activo. Protagonizada por actores igualmente reconocidos –Lynn Redgrave, James Earl Jones, Margot Kidder–, aborda a un trío de personajes excéntricos, todos ellos con problemas psiquiátricos, que coinciden en una casa de huéspedes, donde inopinadamente surge un amor interracial.

Naked Acts quedó en el olvido debido al maltrato que se le dispensó por mezclar lo racial y lo sexual. *The Annihilation of Fish* llegó a proyectarse en el Festival de Toronto, pero una despiadada reseña de Todd McCarthy, el crítico de *Variety*, impidió que las distribuidoras se interesaran por ella. Hay algo más, sin embargo, pues he aquí dos películas fuera de época, cuyo desaliño formal, así como su clara despreocupación por construir un relato con la competencia narrativa estándar, desembocan en una rotunda disensión respecto a la ortodoxia del cine *indie* estadounidense de los noventa, obsesionado por acercarse a la industria a cualquier precio. Si a ello se añade la presencia en la sección de *Low-Flying Aircraft* (2002), de Solveig Nordlund, otra prolífica cineasta por su parte empeñada en adaptar a J. G. Ballard renunciando por completo tanto al espectáculo como a la insistencia en su lado *fantastique*, queda un interesante panorama del cine que no fue posible en el cambio de siglo: entre la autoría y el género, su indefinición precipitó su castigo.

La desobediencia a las reglas no escritas, pues, tanto en los temas como en las formas, podría ser un vector interesante a la hora de trazar una historia del cine ‘otra’. Y parece que todo

The Annihilation of Fish
(Charles Burnett, 1999)



La negra Angustias
(Matilde Landeta, 1949)

ello viene de lejos, pues las dos películas escogidas por Memoria y utopía para ilustrar los años cuarenta proporcionan un panorama parecido. Está muy claro por qué *La negra Angustias* (1949), de Matilde Landeta, nunca se ha identificado con cierta ‘edad de oro’ del cine mexicano: este es un relato sobre una mujer que no se ajusta a las normas de su época, ni por el color de su piel ni por su negativa a someterse al orden social imperante. Pero es que, además, la película utiliza moldes clásicos para subvertirlos, convierte el melodrama típicamente mexicano en un estilo aún más desaforado, algo parecido a lo que hace Buñuel en la misma época y el mismo país. Y a lo que intenta, en otro sentido, un film por completo distinto, debido a Gustaf Moller y titulado *Kvinna utan ansikte* (1947): aquí de nuevo el melodrama se lleva al límite, pero en otro sentido, pues se llena de *flashbacks* y puntos de vista que lo alteran tanto como lo hacen sus personajes rebeldes, empezando por una mujer que siempre toma la iniciativa en el terreno sexual.

La negra Angustias y *Kvinna utan ansikte* añaden algunos elementos fundamentales al debate sobre la crisis del

cine clásico en los años cuarenta: no se trataba solo de una distorsión de la imagen, sino también de una disrupción del sentido. El guionista del film sueco es Ingmar Bergman, lo cual podría hacer pensar en ciertas transgresiones que ya anuncian la modernidad posterior. No obstante, resulta preferible fusionar los personajes de *Angustias* y *Rut*, este último en el film de Moller, para descubrir en ellos una figura femenina amenazante, agresiva, en el exterior de todo conformismo. Habría que ver hasta qué punto los así llamados ‘desórdenes mentales’ constituyen uno de los fundamentos más ignorados del cinematógrafo –por otro lado un arte basado en la alucinación visual y auditiva– precisamente por su capacidad para dislocar las diversas construcciones de lo real. Pues las mujeres de *The Annihilation of Fish*, *Low-Flying Aircraft*, *La negra Angustias* o *Kvinna utan ansikte* atestiguan la intervención en el mundo representado de este presunto caos como una fuente de creatividad poética, tanto para los personajes como para las propias películas.

Y si el final del clasicismo supone la clausura de un sistema que nunca había querido erigirse en tal, el adveni-



***The Sealed Soil*
(Marva Nabili,
1977)**

miento de la modernidad convierte esa crisis en la clave de un nuevo universo. Para seguir con los filmes de Memoria y utopía, *Zabítá nedele* (1969), el primer largo de Drahomira Vihanová, fue prohibido en su momento en Checoslovaquia y nunca pudo estrenarse, de modo que esta visión deformada, desquiciada, de la vida en aquel país inmediatamente después de la Primavera de Praga no vio la luz hasta mucho más tarde. Vista en su momento, la descripción de un día en la vida de un joven soldado checo de la época, la mezcla indiscriminada entre realidad y fantasía, entre realismo estricto y cubismo desatado, entre tiempos y estructuras psíquicas, podrían haber rivalizado con las películas de Forman, Chytilová o Passer, los popes de la *Nóva Vlna*. Vista ahora, provoca una grave crisis en el panorama filmico que hemos construido a partir de aquel momento, y no solo respecto a los cines del Este de Europa: cine pop en estado puro, *Zabítá nedele* debería situarse entre Lester y Polanski, entre Fellini y Varda.

Si la película de Vihanová surgió en los inicios de lo moderno en el cine, *The Sealed Soil* (1977) y *Nomad* (1982), también incluidas en la sección de la Seminci, marcan el final del periodo como puedan hacerlo los últimos filmes de Eustache o Fassbinder. La primera es la ópera prima de Marva Nabili –que solo dirigió dos más, ya fuera de Irán, su país natal– y cayó en el

olvido tras su estreno en el Festival de Berlín, otro ejemplo de lo que aún puede aportar el redescubrimiento del cine hecho por mujeres. La segunda, de Patrick Tam, es un clásico indiscutible de la Nueva Ola de Hong Kong cuyos encontronazos con la censura de la época, por la franqueza de su lenguaje sexual, provocaron que solo en este último año haya podido empezar a verse en su integridad. *The Sealed Soil* es reposada y reflexiva, muestra la vida cotidiana de una muchacha en el Irán del sah, justo antes de la llegada de Jomeini, y lo hace con tal distancia e ímpetu colorista que esa realidad acaba convirtiéndose en un universo en llamas en paralelo a la deriva mental de la protagonista, oprimida por su entorno pero libre en sus mundos privados, otro ejemplo de la importancia del desvío psicológico para reestructurar la historia del cine. *Nomad*, en cambio, es extrovertida y bulliciosa, por mucho que utilice esa libertad en las formas para contar algo parecido, una aventura juvenil aquí dispersa y coral, basada en los colores primarios y en la pintura de un grupo de inadaptados que recuerda tanto a los primeros filmes de Godard como a los de Wong Kar-wai.

Ambas, sea como fuere, constituyen la promesa de un cine posmoderno cuya historia podría haber sido más di-

versa si se hubiera contado con ellas desde el principio. *The Sealed Soil* es el contrapunto perfecto a la visión del cine iraní que luego pudimos elaborar a partir de Kiarostami, mientras que *Nomad* era la pieza que faltaba para poder unir, en el caso de Hong Kong, la sofisticación de Hou Hsiao-hsien o Edward Yang con la vivacidad de los filmes de género, de Tsui Hark a John Woo. Por si fuera poco, la película de Nabili podría ser el eslabón perdido entre Antonioni y Chantal Akerman, de la misma manera en que la de Tam parece que hubiera estado escondida entre los pliegues que separan a Carax de Tarantino: las corrientes de la historia del cine no conocen continentes ni países. Y quizá ni siquiera periodizaciones ni épocas.

¿Clasicismo, modernidad, posmodernidad? Si regresamos al principio, a *Naked Acts* o *The Annihilation of Fish*, el cambio de siglo se revela un simple trámite, no tanto una culminación como el retorno a un cierto primitivismo retroactivo que nunca pudo dar sus frutos. Igualmente, tanto *La negra Angustias* como *Kvinna utan ansikte* intervendrían en determinados orígenes de ‘lo clásico’ para sacar a la luz posibles ramificaciones prematuras de ‘lo moderno’, aunque de una manera distinta a como luego lo hacen *Zabítá nedele* y *The Sealed Soil* y, por supuesto, radicalmente opuesta a la relajada flexibilización que ya ostentan *Nomad* y *Low-Flying Aircraft*.

Sin embargo, todas ellas irrumpen ahora en el espacio de la historia del cine para cambiarlo, reconstruirlo y ponerlo de nuevo en suspenso. Hay que lamentar su desaparición del mapa durante todas estas décadas, así como las carreras truncadas de muchas de sus responsables. Y también, claro está, el olvido a que las sometieron las censuras de uno u otro signo. Pero igualmente deberíamos celebrar su reaparición y sumergirnos en el goce que procura ese rescate de un tiempo, en el fondo nunca perdido y ahora infiltrado en la historia del cine, para dejar así en evidencia su fructífera inestabilidad. Las películas, y el lugar que ocupan en nuestras vidas, siempre están en constante transformación. ●