



El último plano de *Vai e vem* podría dar, a partir de su síntesis de una estética pulida pacientemente en las décadas anteriores, para construir un testamento fílmico del cine de João César Monteiro. Sin embargo, si por algo ha pasado a la historia el realizador portugués ha sido la impresionante condensación de temas, reflexiones y, en definitiva, vida que enarbola su trilogía conformada por conformada por *Recuerdos de la casa amarilla* (1989), *La comedia de Dios* (1994) y *Las bodas de Dios* (1999). En ella Monteiro se transmuta en un personaje inclasificable, entre el héroe y el *voyeur*, el inconformista y el perverso, que hilvana filme tras filme una diatriba sobre la sociedad, las normas, nuestra forma de enfrentarlas y asumirlas, con la lucidez de un método perfeccionado con la experiencia del tiempo. Siempre en el ojo del huracán.

En *Rigor y fantasía*, Álvaro Bretal elabora un minucioso recorrido de la obra de Monteiro a través de la trilogía consagrada a João de Deus, una serie de películas en las que la política, la moral, la religión o el sexo vertebran el esqueleto de un discurso, entre el cinismo y el distanciamiento, que hace de la sátira el espíritu de sus películas. Un espíritu crítico, a ratos burlón, de una sociedad y unas instituciones a cuyas normas morales no

puede dejar de oponerse.

Número cuatro

Pa(i)sajes: Bande à part

Ilustraciones: Juan Jiménez García

---



A diferencia de otros compañeros de generación, la carrera de Richard Kelly ha vivido, desde su último filme, *The Box*, en 2009, un paréntesis en el que una serie de proyectos no han cuajado finalmente. Desde su debut cinematográfico con *Donnie Darko*, el director nacido en Virginia ha cimentado una trayectoria cada vez más inconformista plagada de películas, en ese terreno pantanoso entre lo *popular* y lo personal, que han definido su estilo. Por eso, Kelly representa como pocos esa sensación de cine efímero nacido dentro de la industria de Hollywood, entre su corazón y sus márgenes, como una anomalía que comienza a asomar a medida que rueda una nueva película. Un canto del cisne, en formato reducido, hacia esa generación de cineastas que han tomado los recursos expresivos del cine para contar las historias que querían.

No es casualidad que este texto de Jordi Revert se abra con unas palabras, casi una advertencia, de Samuel Beckett: fracasa otra vez. Fracasa mejor. Ese podría ser un resumen, tan sincero como burlón, de la trayectoria de Richard Kelly, *wonder kid* del otro fantástico, guionista eventual de Tony Scott y coloso autor de esa obra maestra de juventud que es *Southland Tales*. Solo por eso, por el trazo efímero que recorre su carrera, por lo difícil que será volver a verle en sus mejores condiciones, Kelly se merece esta épica del *fail* que, a continuación, os ofrecemos.

Número cuatro

Pa(i)sajes: Lo efímero

Ilustraciones: Juan Jiménez García

---



Quienes conocen la obra cinematográfica de Henri-Georges Clouzot saben de su querencia por las historias tortuosas, sórdidas y moralmente turbulentas. Historias que se apoyan, también, en unas imágenes que entrechocan el placer con lo malsano. Ahí están los primeros compases de *La prisionera*, con esos planos donde el deseo prohibido se derrame entre sus imágenes. A Clouzot, sin

embargo, le sucedió algo parecido a Hitchcock: ambos dejaron aparcados dos proyectos cuyas grabaciones y pruebas dejaban intuir la sensación de haber cruzado, por fin, al otro lado de la imagen. Si *Kaleidoscope* era a Hitchcock el punto de llegada, la explosión definitiva de la sexualidad mórbida que el cineasta inglés congelara en el deseo por sus protagonistas femeninas; *L'Enfer* es a Clouzot el final de la persecución de una imagen, una obsesión y una historia que plasma el deseo (y los celos) hasta dejarlo completamente seco.

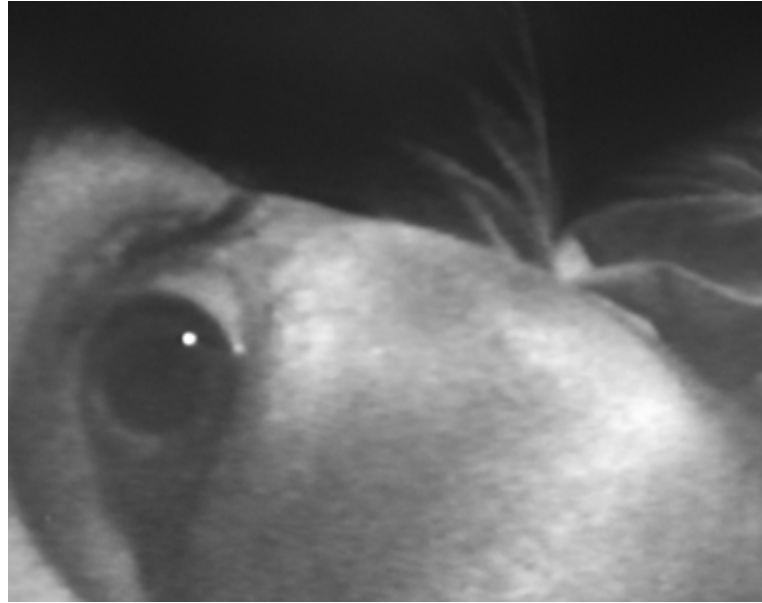
Clouzot nunca pudo concluir un filme que, años después, se atrevió a interpretar Claude Chabrol. Un filme sin final, obsesivo, capturado por esa mirada irrepetible de Romy Schneider, perdida entre filtros y colores, sonrisas y lágrimas. Paula Pérez ha hecho de ese coloso del cine efímero un brillante ensayo donde nos explica, poniéndose en el lugar de su director, la quimera por construir la imagen de su película. O, lo que es lo mismo, por empedrar el camino hacia ese infierno de la pasión. ¿No es ese el oficio del cineasta maldito?

Número cuatro

Pa(i)sajes: Lo efímero

Ilustraciones: Paula Pérez

---



La década de los 90' es, para muchos, una imagen borrosa en mitad del recuerdo nostálgico de los 80' y la promesa de una nueva era que trasladaba el efecto 2000. Un vacío, un hueco olvidado -y denostado- en la historiografía del cine. Sin embargo, esa década presentaba un síntoma, producido por la inestable Modernidad, que se esparciría alrededor del celuloide: frente a la manida *muerte de la Historia*, el desplazamiento y la dispersión de los significados; desplazamiento que solo podía traer el afloramiento de todo lo latente. Un tiempo de espíritus que, enfrentado a la narración, se veía obligado a aceptar las incongruencias. Así, la afirmación de ese final del cine, de la misma Historia, guiaba a la necesidad de una reubicación del hecho mismo de la imagen, de un nuevo posicionamiento de sus intenciones.

Una respiración entrecortada y un ojo que se cierra animan los primeros compases de *The Passing*, de Bill Viola, la obra que Vicente Rodrigo utiliza como punto de partida para desarrollar una intensa genealogía de la imagen. Tras los presagios de Jean-Luc Godard en su *Carta a Freddy Bouache*, la latencia de unos fantasmas que imposibilitaban la continuidad de un cine de la razón; que reclamaban la necesidad de resucitar cierta pureza de la imagen que tenía que pasar por la ruptura de cualquier lógica

narrativa, cualquier jerarquía simbólica y, finalmente, cualquier significación. En *Godard hijo de puta*, su autor nos propone un recorrido por la imagen y el tiempo que los años 90 enmascaraban en su interior, un momento clave para el cine. El tiempo de las imágenes, que tuvimos que volver a pervertir con la razón para seguir viviendo.

Número cuatro

Bande à part

Ilustraciones: Vanessa Agudo

---



“Nuestro hijo nació el domingo 14 de julio por la mañana (...). Parece un pequeño esqueleto con una nariz grande y roja. Se niega obstinadamente a abrir los ojos (...). Yo estoy hospitalizada, me siento impotente y desdichada. A veces lloro cuando estoy sola (...). Le rezo a Dios sin confianza. Uno tiene que arreglárselas como mejor pueda”.

Karin Bergman

El eco de las palabras de su madre resuena en la obra de Bergman como un anuncio, un presagio de los conflictos humanos y morales que abordará en su cine. Quizá por eso, una película como *En el umbral de la vida* funciona como una bisagra -como su propio título indica- entre los temas medulares del cine de Bergman: los desgarros y las pasiones, las esperanzas y los miedos de esa cosa incomprensible, absurda e irrepetible que es la vida. En *Ritos y susurros*, José Francisco Montero nos invita a sentir ese estremecimiento ante el vacío que recorre la obra de Bergman, que potencia el apego a la vida, la exploración fascinada y resignada a un tiempo de los misterios de la existencia.

Número cuatro

Bande à part

Ilustraciones: Sandra Martínez

---

Tal vez, dentro del panorama televisivo, *Friday Night Lights* no sea una serie que haya generado la cantidad de estudios críticos y artículos que otras, como *Mad Men* o *The Wire*, sí han logrado. Sin embargo, la serie creada por Peter Berg ha conseguido, a lo



largo de sus cinco temporadas, alcanzar la sensación de estar describiendo el día a día de una comunidad viva. En ese imaginario pueblo de Texas llamado Dillon, el fútbol americano es la razón de ser, el engranaje, que acciona los movimientos de su sociedad. Una sociedad conservadora que en ocasiones debe lidiar con problemas de raza, sexo y clase social, en la que el espíritu de victoria también despierta la necesidad de emancipación, de echar a volar hacia otro lugar. Dillon es la cuna que mece con gesto cálido el matrimonio Taylor, los dos grandes protagonistas de la serie que, ante todo, educan y acogen a ese grupo humano que, temporada a temporada, constituye el equipo de fútbol del instituto. Una serie que, al margen de su gusto por elaborar un retrato de conjunto de esos últimos años de adolescencia antes de la madurez, no descuida sus elementos formales. La luz, tanto la que despiden los focos del estadio de fútbol como la iluminación natural, es tal la otra gran protagonista de *Friday Night Lights*.

El texto de Raphaël Nieuwjaer es, a buen seguro, el mejor ejemplo de la capacidad de análisis que suscita la serie creada por Peter Berg. A pesar de su exigencia teórica, que hemos intentado adaptar de la mejor manera posible para el lector español, *Las luces de Friday Night Lights* presenta un extraordinario análisis no solo de la iluminación, sino de la propia identidad visual de la serie, de su importancia dentro del flujo televisivo, su relación de parentesco con una serie de fenómenos teóricos y, en



fin, cómo todo ese proceso formal cuaja en una poética singular de la vida en un pequeño pueblo de Estados Unidos. Por eso, no hemos querido dejar pasar la oportunidad para presentar este texto, sin duda, un buen ejemplo de cómo conciliar la investigación teórica con la sensibilidad de una de esas ficciones que nunca dejan indiferente al espectador.

Número cuatro

Pa(i)sajes: Bande à part

Ilustraciones: Raphaël Nieuwjaer

---

Aunque Lindsay Anderson eligiera a Richard Harris para protagonizarla, lo cierto es que Oliver Reed siempre ha tenido algo de ingenuo salvaje. Parapetado tras su físico imponente y su mirada afilado, Reed fue una de esas presencias cinematográficas que levantaban un vendaval tras de sí. En los rasgos del León transformado en extraño hombre lobo albino que filmara Terence Fisher, ya se podía intuir ese raro magnetismo que, tarde o temprano, estallaría en la pantalla. Quizá por eso, por su ojo a la hora de elegir proyectos malditos o alejados del *establishment*, la trayectoria de Reed resulta indisociable de la figura de Ken Russell, tal vez el cineasta que mejor partido supo sacar a un espíritu tan indómito. Quién puede olvidar esa pelea con Alan Bates al calor del fuego en *Mujeres enamoradas*, o la tremebunda (en todos los sentidos) interpretación de Grandier en *Los demonios*. Cimas ambas de una carrera que podría hacer bueno ese concepto inglés del *understatement*, es decir, el no dar importancia a lo importante y relegar a un papel modesto el relieve de un actor cuya intensidad dinamitó cada uno de los

papeles interpretados.



En *Carta de amor a Oliver Reed*, Juan Alcudia nos propone un viaje hacia el recuerdo de Reed, de sus personajes, de su presencia, de esa combinación entre el bravucón pendenciero y el solitario cuya nobleza es de un valor incalculable. Una carta de amor, sí, a un actor devorado (basta ver Youtube) por los demonios de una bebida que le invitaba a aparecer como tertuliano borrachín en programas de entretenimiento. Una carta de amor, desde luego, a uno de esos raros ejemplos de brutal coherencia (el otro, por qué no decirlo, sería Alan Bates) que floreció en una de esas presencias indispensables para entender qué es el cine. Una carta de amor.

Número cuatro

Bande à part

Ilustraciones: Juan Jiménez García

---

Nueva York, años 60. Toda una constelación de pequeños grandes cineastas invade cada palmo de la ciudad.

Armados con sus cámaras recorren y registran la realidad tras cada barrio, edificio o grupo humano. Una pieza de esa constelación podría ser Shirley Clarke y su mirada al Harlem de *The Cool World*.



Alrededor de

Clarke, Barbara Rubin ya había dirigido su primer trabajo y la hija de Shirley, Wendy, veía más cerca en el horizonte su obra futura. Como en toda concentración de talento en ese momento de la historia, Rubin y Wendy se encontraron trabajando durante un tiempo, hasta que la etapa se quemó, en una tienda de ropa hippie. Cuando el negocio acabó en quiebra, Wendy estaba más cerca del audiovisual y Barbara de encontrar la religión y emigrar a Francia. Del caldo de cultivo cultural de aquella época surgió la visión que impregna la obra cumbre de Wendy Clarke, *Love Tapes*, un inmenso mosaico de declaraciones a cámara que, alrededor del amor y de sus experiencias, hizo del proyecto la posibilidad de construir un foro de de discusión.

*En unas cajas*, de Jesús Cortés, es el balance de ese proyecto largamente cocinado por Wendy Clarke: sus grabaciones, silencios, grupos de individuos seleccionados para compartir sus interioridades... Pero también es el testimonio de un tiempo en que el audiovisual congrega la mayor cantidad de cine efímero de su historia, donde las diminutas pinceladas, laboriosas y entregadas, sustituyen al trabajo organizado de la industria.

Como una terapia, un confesionario audiovisual, *Love Tapes* recoge las historias mínimas de cada personaje que se sienta frente al objetivo. Y Jesús Cortés nos explica esa extraña fuerza que impregna al trabajo de Clarke, fruto tal vez de un periodo cultural determinante para el cine experimental.

Número cuatro

Pa(i)sajes: Lo efímero

Ilustraciones: Vanessa Agudo

---

*Medusa*, la última novela escrita por Ricardo Menéndez Salmón, comienza con la descripción de un viejo filme grabado durante la ejecución de un pelotón de judíos a manos de sus verdugos nazis. Tras la barbarie, una pequeña anotación que señala al autor de la película: Prohaska. Tras el autor, unos ojos que han absorbido el horror del mundo y lo han proyectado sobre el arte; que han tenido el valor de contemplarlo *todo*, hasta el extremo de ansiar la ceguera de la medusa. Pero que han vuelto a abrirse para seguir contemplando. Parte de la reflexión que elabora Menéndez Salmón en su obra podría engarzarse con el *shock* inicial que despierta el prólogo de *Sinister*, una filmación casera que describe el ahorcamiento colectivo de una familia. Otro *fantástico* posible, uno que se funde con la realidad y, como una presencia huidiza, nos invita a perseguirlo a través de los

pasajes de nuestra cotidianidad



En *De lo arreal*, Diego Salgado parte de esa imagen brutal para construir un camino en el que nos imbuimos de una realidad que no es real, que no existe, que es irreal, pero que se acepta y hacemos nuestra; en el que las imágenes heredan y pervierten cada uno de los sentidos que les habíamos asignado, sin que podamos hacer nada para evitarlo; en el que tras el píxel de la grabación digital o la narración cámara en mano se escurre la presencia de algo desconocido, inaccesible, que nunca desaparece. Como esa mirada de la medusa que, después de haber contemplado todo, nos invita a ansiar la ceguera.

Número cuatro

Nuestro tiempo

Ilustraciones: Diego Salgado

---

La literatura de Marguerite Duras ha opacado, injustamente, su obra como realizadora cinematográfica, igualmente apasionante. Quizá por eso un primer acercamiento sobre sus películas produce un extraño *shock* casi narcótico, como si la escritura reiterativa se desplegara en una polifonía de voces que parecen habitar cada rincón de la imagen. La voz de una mendiga, las melodías de otros lugares, los suaves movimientos que recorren precisamente el espacio, los cuerpos de los personajes y sus miradas lánguidas... El cine de Duras se apodera de nosotros cada vez que lo frecuentamos, una costumbre dolorosa que punza nuestras zonas más secretas, aún para nosotros mismos que sólo atinamos a sospecharlas.



Hace años, en las páginas de *Tijeretazos*, una primera semilla de la que más adelante nacería *Détour*, Emilio Toibero escribió y editó un hermoso cuaderno dedicado a Marguerite Duras. A través de su mirada sensible, Toibero se sumergía en el filme más reconocible de Duras, *India Song*, y desmenuza todas aquellas voces que, separadas de sus cuerpos, tejían un discurso en el espacio muerto de las habitaciones de la residencia del Vicecónsul. Ha pasado una década desde aquel texto, aquella *lepra del corazón* que se instalaba en Anne-Marie Stretter y que Emilio

Toibero, con tanta delicadeza como profundidad, describía en un texto que a continuación rescatamos en nuestro especial alrededor de Duras.

Número cuatro

Pa(i)sajes: Escritores cineastas, cineastas escritores

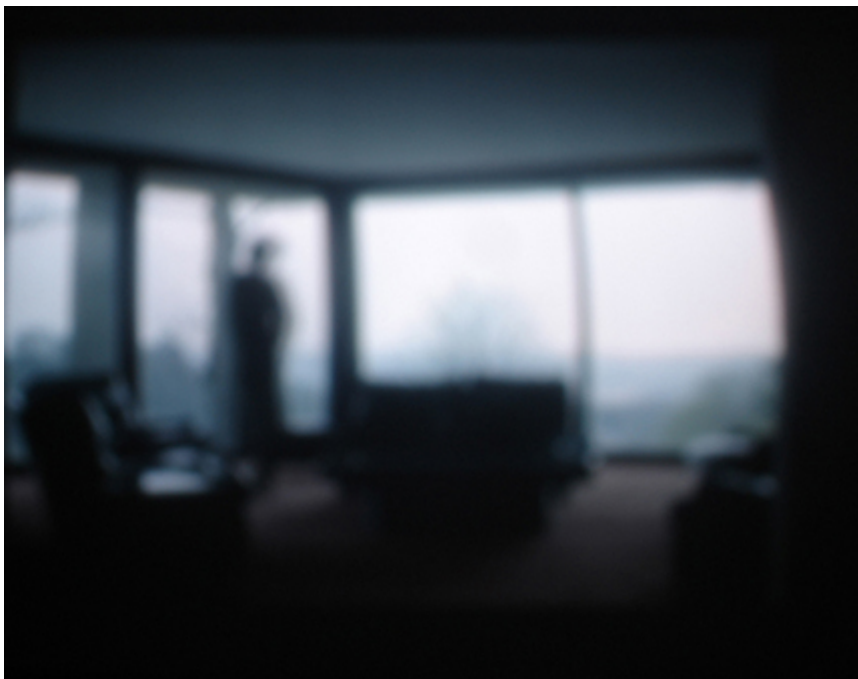
Ilustraciones: Juan Jiménez García

---

Desde su inicio, nos planteamos indagar en torno a aquellos escritores que eran, al mismo tiempo, cineastas. De qué manera, pensamos, la voz escrita entra en contacto con la voz filmada; de qué forma las formas narrativas de vanguardia se integran en la narrativa del cine.

Desde su inicio, siempre supimos que la obra de

Marguerite Duras representaba, tal vez como ninguna, esa íntima relación entre ambas escrituras. Así, empezamos este dossier abordando, a través sus múltiples aristas, las voces y las obras de Marguerite Duras.



En *Madame Duras y el círculo vicioso*, Laia López Manrique conduce esa polifonía de voces a partir de un texto, de una voz, la de



Duras, derramada sobre su obra, sus temas y sus personajes. La literatura como rito de paso, la vivencia desbordada de los límites unida a un lenguaje preciso y reiterativo; el cine como postración de la frontera del texto sobre la imagen y la imagen sobre el texto; la preeminencia de lo vivo frente a la huella de la escritura y de la propia narración fílmica; lo vivo, lo manifiesto, que la cámara no puede recoger; la figura de Anne-Marie Stretter y su fuerza centrípeta, su *amabilidad*; el rostro-máscara que viste esa enfermedad interior llamada la lepra del corazón. Un recorrido, en fin, entre el cine y la literatura, el análisis y la escritura íntima, que imbrica con tanta sensibilidad como firmeza la obra de Duras con el eco de su voz.

Número cuatro

Pa(i)sajes: Escritores cineastas, cineastas escritores

Ilustraciones: Francisca Pageo

---

El *fantástico*, como género cinematográfico, ha adoptado en los últimos tiempos una naturaleza inestable, cambiante, azotada continuamente por nuevas olas. Fruto de esas sucesivas mutaciones, las formas de entender la fantasía, el horror, el miedo cerval o la sensación de inseguridad han oscilado entre lo sutil y lo brutal, las herencias estéticas y las miradas regeneradoras. Como cada





año, el Festival de Sitges supone un indicador fiable tanto del estado de salud del *fantástico* como de las nuevas tendencias que remodelan sus entrañas. En él convergen terrores historicistas, empeñados en revisar e importar formas añejas, la ansiedad de los nuevos formatos y sus recursos narrativos, y el trabajo que cada ola lleva a cabo sobre los lugares comunes del género. En resumen, Sitges es, año tras año, el escaparate donde el cine *fantástico*, el terror y sus nuevas sensibilidades -arropadas bajo esa etiqueta de Noves Visions- exhiben sus atrocidades mientras nos permiten elaborar una reflexión, entre el placer cinéfilo y el análisis, sobre su presente.

Durante *La semana del fin del mundo*, en honor al motivo central de esta edición de Sitges, Óscar Brox recogió a través de una serie de películas el estado actual del *fantástico*: sus búsquedas, hallazgos, herencias, retos y elementos comunes. Así, en estos siete movimientos a propósito del Festival, os ofrecemos la crónica de sus tendencias, el análisis de sus momentos, pero también el recorrido emocional de unos días en los que, ante todo, habitamos otro mundo. El del *fantástico*.

Número cuatro

Nuestro tiempo

Ilustraciones: Juan Jiménez García

---