

número dos | pa(i)sajes: las ciudades visibles | imágenes:
francisca pageo



Cuando Jean-Luc Godard quiso rodar una película de ciencia-ficción, rodó *Lemmy contra Alphaville*, que como no podía ser de otro modo, resultó ser otra cosa, una película de amor (como todas las de aquellos años, con Anna Karina), un policiaco, con Eddie Constantine en el papel de Lemmy Caution, una película sobre un futuro sin emociones, es decir sobre el peor de los mundos posibles. Poco antes estuvo *Bande à part*, en la que sus protagonistas (o lo que quedaba de ellos) partían hacia sitios mejores, como seguramente Lemmy y Natacha. Tras ellos llegaría *Pierrot le fou*, y la constatación de que la vida está en otra parte (y Anna Karina, también), y definitivamente ya no habrá más

huídas, sólo utopías de andar por casa. Pero esa es otra historia...

En esta, Raoul Coutard fotografió el futuro en blanco y negro, en el blanco y negro de la película Ilford, que es como que otra cosa. Francisca Pageo seleccionó un puñado de imágenes maravillosas y las montó. Pablo García Canga tardó cinco meses en encontrar la inspiración necesaria para atrapar con un puñado de palabras la intensidad de esos instantes. El resultado, con música de Paul Misraki, es esto.

número dos | bande à part | imágenes: paula arantzazu ruiz



En su libro *Vida secreta de las sombras*, Gonzalo de Lucas escribió que “Lejos de afiliarse al círculo oficial de artistas nihilistas, entintar plumas ajenas o abanderar minorías, Georges Franju, etiquetado de anarquista, sádico o poeta surrealista, acaso porque permanecer en los límites es incómodo para una sociedad que clasifica a cada animal por su especie -y porque esas etiquetas son fáciles de recordar, lo que permite tener una opinión sobre una obra sin necesidad de conocerla de primera mano-, fue un cineasta de primer orden porque contempló un avión que cruza una nublada noche, una rubia muchacha bañándose entre reflejos lunares, un fuego circular en una llanura o un manojo de flores blancas que sobresalen en lo alto del muro de un cementerio, desde la pasión solitaria del enamorado que decide declararse por vez primera”. Y es esa pasión por contemplar la

que, como el mismo Franju diría, le llevó a ver, lejos y en profundidad, en el interior del cine.

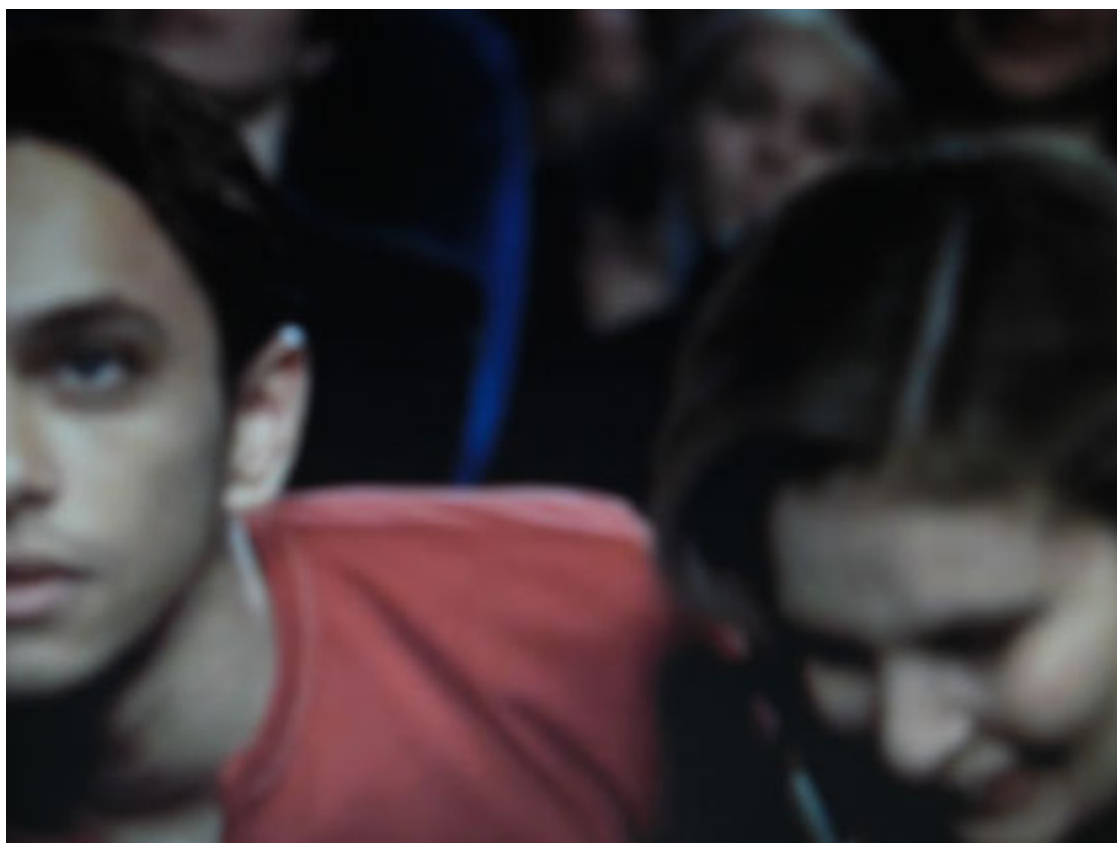
En *Los motivos de Franju*, Paula Arantzazu Ruiz desentraña algunos de los rasgos de la poética de Franju, un cineasta que se sitúa en un espacio entre (lo público y lo privado, la pureza y lo siniestro, etc.), que le permite no dividir, sino ver todo aquello que sucede a cada lado de la imagen. Una obra, la de Franju, que escarba en los rincones oscuros haciendo visible todo cuanto se oculta en lo cotidiano; un director, Franju, que no teme mirar todo, revelando la condición de lo insólito que anida en las posibilidades de cada una de sus historias.

número dos | bande à part | imágenes: paula arantzazu ruiz



Pensar en Hong Sang-soo como algo cercano a la felicidad. Su cine como un estado de ánimo. Coreano, no tiene ni la exhuberancia de Park Chan-wook, ni la violencia a flor de piel de Kim Ki-duk, ni la intensidad dramática de Lee Chang-dong. Su cine es un cine sobre personas, hecho por personas, para personas. Un cine basado en la combinatoria de los sentimientos y en el azar (como el de Eric Rohmer), un cine en el que siempre parece todo igual pero en el que todo es diferente y siempre asistimos a él a algo nuevo, aunque sean las mismas comidas desmesuradas, el mismo alcohol, el mismo director de cine, las mismas camas, parques, habitaciones, encuentros, desencuentros, palabras, silencios, movimientos de cámara, planos fijos y zooms, esos zooms que un día aparecieron en su cine, vertiginosos, y ahí se instalaron, en la fluidez melancólica de sus imágenes.

Pablo García Canga siempre quiso escribir sobre Hong Sang-soo, pero eso no es cualquier cosa. Se puede escribir de cualquier manera, pero hacerlo de una manera justa, de una manera que transmita, ni tan siquiera mínimamente, su universo personal, manejando todas esas películas como objetos preciosos (y quebradizos), no es algo fácil. Seguramente hay cosas de las que sólo se puede hablar desde la intimidad o desde la primera persona... Y sí, el cine de Hong Sang-soo es algo cercano a la felicidad, y también el texto de Pablo, y las imágenes de Paula...



El cineasta egipcio Youssef Chahine es un buen punto de referencia, como también lo fueron otros anteriormente, para calibrar los intercambios que se producen entre diferentes culturas bajo un prisma tan universal como el del cine. Es posible que sólo a través del cine pueda producirse un sentimiento de inclusión y pertenencia entre Alejandría y Nueva York o, lo que es lo mismo, entre dos culturas (árabe y estadounidense) cuyas políticas identitarias, al menos en los últimos años, parecen incapaces de entenderse si no es obligando a la otra a subordinarse. Sin embargo, ¿qué puede haber más democrático que el cine, espacio en el que todos tenemos nuestro lugar, voz y, sobre todo, identidad? ¿Acaso no es el cine, y con él el arte, la herramienta para tender puentes y conciliar culturas distantes? Y, más importante todavía, ¿acaso no es la

reflexión sobre ese intento un enfoque apropiado para pensar la función de las políticas culturales contemporáneas?

En *Méli-mélo*, o: Un miembro de la boda, Adrian Martin repasa algunos de los filmes más destacados de la carrera de Youssef Chahine subrayando su especial querencia por el musical, su peculiar reelaboración de las reglas del cine estadounidense y cómo de esa efervescencia creativa, transcultural y también narcisista surge, además del retrato robot de Chahine, una intensa reflexión sobre vida y cultura, relaciones y problemáticas agravadas en el pasado más reciente por las políticas invasivas y autoritarias. En definitiva, cómo a través de la obra de Chahine no sólo descubrimos el papel del cine, sino que, al mismo tiempo, descubrimos nuestro papel en el cine, uno de esos lugares en los que cuesta sentirse huérfano.

number two | bande à part | images: vanessa agudo



The Egyptian filmmaker Youssef Chahine has become a reference in cinema thanks to his interest in cultural exchanges between countries. Cinema may be an actual tool to join together places apparently as different as Alexandria and New York and it may create a sense of belonging among both Arabic and North-American cultures, whose identity policies seem to unable their understanding. Thus, is there something more democratic than cinema, an art where everyone belongs, everyone has a voice and an identity? Cinema is probably one of the best ways to bring about conciliation on all cultural sides but, even more important, it allows to think thoroughly on current cultural policies.

In Méli-mélo, or: A Member of the Wedding, Adrian Martin reviews

some of Chahine's films at the same time that emphasizes the filmmaker's love for the musical genre and his particular interpretation of the American movies. Besides, Martin points out that Chahine's multicultural and narcissistic creativeness leads to a deep reflection on life and culture, but also on the problems caused by current invasive policies. At last but not least, Martin states that Chahine's filmography reveals the real cinema's *raison d'être* and it allows the audience to finally find his role, a place where everyone can belong to.

número dos | pa(i)sajes: el sueño de una forma | imágenes:
ferdinand jacquemort



Hay pocos cineastas a los que la etiqueta de inagotable les haga tanta justicia como a Masaaki Yuasa. Porque su estilo multiplica esfuerzos y técnicas de animación hasta conseguir que cada imagen parezca diferente -y nueva, virtuosa, atractiva o alternativa- de la anterior. Y porque, sobre todo, cada una de sus obras confirma que no hay un límite establecido para nuestra imaginación, que siempre se puede ir un paso más allá. Como señala en su extraordinario filme *Mind Game* (2004) -en el que el constante *tour de force* audiovisual deviene obra de arte-, se trata de una historia que no tiene fin.

Seguramente, fuerza y energía sean las dos palabras más justas para definir el trabajo de animación de Yuasa, así como para entender la estela que dejan sus imágenes a su paso. En el texto que David Flórez ha dedicado a modo de introducción a su obra, Yuasa es la punta de lanza para desarrollar una serie de reflexiones a propósito de la animación, las reglas y cánones narrativos adquiridos y, tal vez, no demasiado discutidos, la voluntad de experimentar por encima de los condicionamientos y modelos establecidos, y, sobre todo, la relación entre el trabajo colectivo y la autoría. En definitiva, una estupenda guía para adentrarse en la naturaleza del cine de Yuasa y perderse en el interior de sus imágenes.



Resulta difícil imaginar a un cineasta más apegado a la ciudad y sus ritmos internos que aquel Pedro Almodóvar erigido como abanderado de la Movida madrileña. Era el momento de eclosión de una determinada manera de ver las cosas, que daba como fruto una extraña combinación entre la vanguardia contracultural y el encanto urbano que despierta la ciudad en una persona de provincias. Y a medida que su cine sofisticaba la chabacanería inicial madurando su visión, también la ciudad, Madrid, y su tejido nervioso maduraban junto al cineasta que establecía vínculos de pertenencia sobre la urbe. Así hasta alcanzar, invocando a Fassbinder, Sirk, Ray o, finalmente, Lang, en una irregular travesía hacia la barroquización y la abstracción del melodrama, una imagen mental, fantasmagórica y *almodovariana* de Madrid, haciendo de la ciudad un inmenso decorado para su peculiar poética cinematográfica.

Víctor de la Torre recorre, a través de las páginas de *Madrid según Almodóvar: Del naturalismo a la abstracción*, el trayecto

que ha conducido a Almodóvar de una mirada provincial, inocente y juvenil de la ciudad, sus afectos y posibilidades, hasta la coagulación de una imagen íntima, expresión total de sus obsesiones y gustos.

número dos | nuestro tiempo: festival de cinema d'autor de barcelona | imágenes: ferdinand jacquemort, vanessa agudo



A pesar de la importancia que tiene Internet en nuestra educación cinéfila, conviene no desdeñar la actividad de divulgación cinematográfica que llevan a cabo los festivales de cine, sobre todo, cuando alguno de ellos acaba extinguiéndose, como le sucedió el año pasado al BAFF. Porque, a diferencia de Internet -

esa clase de diferencia que no está reñida con la otra opción-, un festival constituye un punto de encuentro (de tendencias cinematográficas, especialistas, amigos y, en fin, del placer de ver cine y poder reflexionar sobre lo que se ha visto).

El recién nacido D'A. Festival de Cinema D'Autor de Barcelona llega para ocupar el hueco dejado por el BAFF y el Cineambigú, aunando en su programación las joyas del último cine asiático y las últimas derivas, europeas y americanas, del cine de autor. En breve, un espacio en el que disfrutar del último Sono Sion y descubrir al mejor Aaron Katz, mientras continuamos el camino emprendido por el nuevo cine rumano de Cristi Puiu o envidiamos la cercanía con la que Hong Sang-soo retrata a sus personajes.

La ocasión lo merecía y, además de la entrevista que mantuvimos con Mia Hansen-Løve, os dejamos con la amplia crónica, escrita por Vanessa Agudo, de lo que dio de sí el festival.



Aunque pertenezcan a estilos cinematográficos diferentes, resulta indudable señalar que tanto Pedro Almodóvar como Woody Allen han cuajado, a lo largo de su carrera, una determinada sensibilidad para definir su manera de ver el mundo. El punto de desencuentro entre ambos tal vez esté representado por la abstracción - consciente- que Almodóvar ha llevado a cabo sobre su universo y sus personajes, cada vez más barroco. Sin embargo, ambos, a través de sus actrices, han modulado una visión de la mujer, de sus tribulaciones y de su existencia emocional, que conviene no dejar de lado. Y es que, acostumbrados a los arquetipos representados por Mia Farrow y Diane Keaton o Victoria Abril y Carmen Maura, respectivamente, siempre nos queda la misma pregunta: ¿qué es lo que se encuentran cada vez que se buscan y cuestionan a ellas mismas?

En *Ser quien una es*, Irene Villarejo propone una reflexión entrecruzada por un filme de cada director: *Interiores* y *Átame!*, buscando la identidad femenina que traslucen ambas propuestas,

pero sobre todo la manera en que las aspiraciones, la madurez y, en definitiva, la libertad individual son colmadas desde la obra de Almodóvar y Allen, dos relatos de mujeres, amor y libertad.

número dos | bande à part | imágenes: ferdinand jacquemort



Los últimos sesenta y parte de los setenta, vieron surgir en los cines japoneses un montón de películas que se agrupaban con menor o mayor durabilidad en sagas, que competían entre sí por las mayores dosis de violencia y erotismo desenfrenado, pero cuyos creadores, cuyos directores, también competían por las formas más asombrosas, los planos más atrevidos, el mayor desparpajo fílmico. Gente como Kenji Misumi, Kazuo Mori, Norifumi Suzuki, junto a otros más «considerados» como Kenji Fukasaku o Teruo Ishii, a través de series como *El lobo solitario y su cachorro*, *Zatoichi*, *el espadachín ciego* o *Hanzo the razor*, entre otras

muchas series y películas dispersas, conformaron un universo que ha llegado hasta nuestros días de algún modo (Takeshi Kitano adaptando Zatoichi para el cine, o Takeshi Miike para el teatro).

Lady Snowblood, adaptación como otras tantas, de las historias de Kazuo Koike para distintos cómics, seguramente tuvo su último momento de fama en el momento que fue «adaptada» por Quentin Tarantino en *Kill Bill*. Álvaro Peña nos adentra en su universo y en el de todas estas películas, inolvidables...

número dos | pa(i)sajes: negro sobre negro | imágenes: paula arantzazu ruiz



En su retrato sobre el cine de Henri-Georges Clouzot, Jean Mitry lo definía con las siguientes características: realismo torturado, incluso visionario, que frisa con el sadismo, aficionado a la pintura de seres perversos, crueles y obsesos. Basta comprobar la nauseabunda delectación con la que describe al personaje principal de *La prisionera* en su prólogo, o el paulatino enrarecimiento de la atmósfera de *El salario del miedo*. Su cine se preocupa por reflexionar en torno a la podredumbre de la condición humana, haciendo de Clouzot un cultivador del pesimismo humanista, y de sus películas incómodos alegatos sobre la fragilidad a la que nos conduce el miedo.

A través de *Filtraciones del mal en Le Corbeau*, Jordi Revert construye una reflexión en torno a las obsesiones temáticas de Clouzot, tomando el microcosmos que protagoniza la película como

perfecto ejemplo de la manera de ver y sentir la abyección por parte del cineasta. Como la perfecta radiografía de un lugar en el que no existe esperanza, que ya no puede dar más de sí. En el que sólo queda esperar hasta que se ahogue definitivamente en su culpa.

número dos | pa(i)sajes: el sueño de una forma | imágenes:
francisca pageo



¿Os acordáis de Kieslowski? Vivimos quizás en un tiempo en el que la muerte (en cinefilia) ya no es un valor añadido, como solía ocurrir, sino que lo importante es estar vivo, porque hay que hablar/escribir de lo último, de lo nuevo (entendido como un valor expresado en fechas). Y Kieslowki murió. Murió en el

momento en que se había convertido en una moda, en el que ver sus películas era algo que te daba un cierto prestigio intelectual, unas películas que molaban porque eran en colores y además cada color era una cosa y siempre podías quedar bien explicándolo. Y además, con una música pegadiza. Y quizás fue todo eso lo que mató a Kieslowski. O quizás no, y se sentía bien cómodo con ese nuevo papel de faro de la modernidad, pero lo cierto es que todo aquello tenía poco o nada que ver con su obra, tremendamente poética, rigurosa (moral y cinematográficamente), inolvidable, un cine de rostros, de personas (y sus dilemas).

Henrique Lage vuelve afortunadamente a él y a su obra con un texto revelador, mostrando la manera en que Kieslowski «materializa lo intangible», dentro de su poética...
