

DOGVILLE. LA LEY DEL TALIÓN

Dogville, el último filme de Lars von Trier, tiene aliento de relato bíblico. Sin embargo, Dogville, un pueblo que situamos vagamente en el corazón de la América profunda durante los años de la Gran Depresión, parece haber sido dejado de la mano de Dios. Incluso la iglesia carece de rector, a la espera de un párroco que nunca llega, y Tom, un joven ocioso y moralista con veleidades literarias, se ha autoerigido en pastor de almas de la pequeña comunidad. Pero Dios, el Dios implacable y vengativo del Antiguo Testamento, llegará finalmente a Dogville en la forma de capo de la mafia para recuperar a su hija Grace y ejercer su justicia infinita.

A priori, el aspecto que más llama la atención de este filme, la primera parte de una trilogía con la que von Trier pretende mostrarnos su particular visión de Estados Unidos, es que el realizador danés ha optado por un espacio escénico abiertamente artificial. El espectador debe superar el artificio y aceptar que esas líneas dibujadas en el suelo son un pueblo. Estamos en el año 2004 y se supone que un espectador ya lleva suficiente ficción a sus espaldas como para aceptar que el artificio formal se haga visible. Von Trier persigue la verdad, parece querer decir, no el naturalismo de lo real. Si bien es cierto, que esta apuesta formal de von Trier no resulta en absoluto innovadora si tenemos en cuenta que hace ya tiempo que el teatro rompió con la convención escénica naturalista, una ruptura que, desde luego, tiene mucho que ver con la aparición del cine. Aún así, faltaba ver qué podía aportar esta apuesta al cine, y es una lástima que von Trier le saque poco partido desde un punto de vista estrictamente cinematográfico. El director apenas aprovecha la unidad del espacio para jugar con la simultaneidad de acciones dentro del mismo plano. En realidad, esta potencialidad la emplea en una sola ocasión, la primera vez en que Chuck viola a Grace y, ciertamente, ver esa escena al tiempo en que vemos en qué se ocupan el resto de los personajes, le dota de una mayor fuerza dramática, y refuerza la idea de que, a partir de ese momento, Grace está completamente sola. La huella afectiva que en un primer momento la extranjera creyó haber impreso en la pequeña comunidad cerrada fue sólo un espejismo. Pese a todo, la apuesta de von Trier aún resulta interesante a la luz de una segunda lectura. Y es que podemos ver en esa ausencia de paredes, en esa aparente transparencia y visibilidad total, el ánimo de aquellos hombres y mujeres calvinistas de la América original.

Grace, la protagonista, llega a Dogville en el momento oportuno. En el último sermón a sus conciudadanos, Tom acaba de amonestarles por su exacerbado individualismo: nadie parece necesitar nada del otro. Es entonces cuando aparece la forastera, una mujer que llega huyendo en mitad de la noche de unos hombres con aspecto de mafiosos. ¿Acaso no

se formaron así las primeras comunidades en Estados Unidos, acogiendo a seres que huían de la persecución en la vieja Europa? El pasado no importaba, tan sólo la voluntad de pertenecer a la nueva comunidad y los méritos que para ello se hicieran. Y Grace, un personaje femenino que sigue la senda de Emily Watson en *Rompiendo las olas* y Björk en *Dancing in the dark* -aunque Kidman no alcanza el éxtasis dramático de las anteriores-, mujeres que son el símbolo de la entrega y la abnegación, mártires, hará todos los méritos posibles, más allá de toda humanidad. Grace, Santa Grace -la partitura de la película es el *Stabat Mater* de Pergolesi-, Jesucristo feminizado, se entregará en cuerpo y alma a Dogville, hasta la humillación y hasta, casi, sólo casi, la redención de todos sus habitantes. Porque cuando el Dios/capo de la mafia ve lo que los hombres han hecho con su hija no lo soporta, y le recrimina a Grace su infinita, y arrogante, comprensión. Y Grace, a diferencia de esos otros personajes femeninos anteriores de von Trier, decide vengarse para hacer justicia. Sólo la muerte puede restablecer el equilibrio. No hay aquí divina misericordia. El Dios que protege al pueblo americano, parece querer decir von Trier, cree en la ley del talión.

De todos modos, es von Trier quien insiste -un tanto pretencioso y denotando un antiamericanismo de manual- en presentar la película como una parábola acerca del carácter del pueblo americano, pues el filme bien podría leerse como una tragedia acerca de las pasiones humanas sin remitir concretamente a Estados Unidos. Se resiente también la película de un excesivo metraje que, sumado a la rigidez del planteamiento formal del espacio escénico -que dificulta al espectador implicarse emocionalmente en la historia-, puede acabar prematuramente con el interés y/o la paciencia del respetable. Adolece, en fin, *Dogville*, de ser una película demasiado "de tesis". Pese a todo, vuelve a poner de manifiesto que Lars von Trier sigue siendo uno de los autores más interesantes del actual panorama cinematográfico.

FICHA TÉCNICA

Dinamarca-Francia, 2003. Dirección: Lars von Trier.

Guión: Lars von Trier.

Productor: Vibeke Windelov.

Fotografía: Anthony Dod Mantle.

Intérpretes: Nicole Kidman, Harriet Anderson, Lauren Bacall, Jean-Marc Barr, Paul Bettany, Ben Gazzara, Thom Hoffman, Patricia Clarkson.

EVA MUÑOZ

INGMAR BERGMAN: **SARABANDE**. RELACIONES DE PAREJA, A PROPÓSITO DE BERGMAN Y LINKLATER

Últimamente han coincidido en el tiempo dos películas de dos cineastas muy distintos, *Sarabande*, del sueco Ingmar Bergman, y *Before Sunset*, del norteamericano Richard Linklater, que sin embargo tienen en común el haber retomado a la pareja protagonista de un filme anterior y ver qué ha sucedido con ella tiempo después, y la curiosidad de haber recurrido para ello a la misma pareja de actores. *Before Sunset* (2004), protagonizada por Ethan Hawke (Jesse) y Julie Delpy (Celine), es la continuación de *Before Sunrise* (1995), un drama romántico que narra el encuentro fortuito en un tren de una pareja de veinteañeros, él norteamericano y ella francesa, y el enamoramiento a lo largo de una noche, la última que él pasará en Europa antes de tomar el avión que le llevará de regreso a Estados Unidos. Nueve años más tarde, en tiempo real y cinematográfico, Linklater decide dar una segunda oportunidad a Jesse y Celine, a los que habíamos dejado despidiéndose en una estación de tren con el único consuelo de una cita en París un año más tarde.

Por su parte, en *Sarabande* (2003) vuelven a encontrarse treinta años más tarde Johan (Erland Josephson) y Marianne (Liv Ullman), la pareja protagonista, y divorciada, de *Escenas de un matrimonio* (1973). Aunque a diferencia de la película de Linklater, *Sarabande* no es propiamente la segunda parte de *Escenas de un matrimonio*, sino una película autónoma que, además, funciona como su perfecto epílogo. Pero iré a eso más tarde. Antes querría referirme a otra extraña relación que puede establecerse entre estos dos pares de filmes y sus respectivos directores. Y es que, lo que en Linklater es elipsis, en Bergman es película. En ambos filmes, Linklater aborda el momento alboral de una relación, el enamoramiento, cuando los personajes tienen veinte años, y cuando tienen treinta. Pero entre ambos momentos han sucedido escenas de un matrimonio, pues en los nueve años de ausencia, Jesse se ha casado en Estados Unidos y ha tenido un hijo, aunque su matrimonio no funciona. Y esa larga elipsis matrimonial es precisamente la película de Bergman, que rara vez aborda el momento inicial de una relación sino su desarrollo, su cotidianidad y/o decadencia, su imposibilidad. Naturalmente, las dos miradas son radicalmente distintas y revelan una concepción del amor también opuesta: la confianza en su posibilidad en Linklater y una profunda (y desoladora) desconfianza en su posibilidad en Bergman. Radicalmente distintas pero no incompatibles (y de ahí lo amargo de la mirada del sueco), pues aún tratándose de un tiempo y una procedencia bien distintas (sobre todo en el caso de Jesse, americano, no tanto en el de la burguesa y francesa Celine), sería plausible un destino para ellos dos no tan distinto del de Johan y Marianne. Estos dos también forman una pareja ideal al inicio de *Escenas de un matrimonio*, y no sólo "aparentemente" ideal. Es más, y de ahí lo doloroso de la conclusión de ese film y también de *Sarabande* en lo que a la

relación de Johan y Marianne se refiere: Johan y Marianne no han dejado de quererse a pesar de que su vida en común no haya sido posible. O, quizás mejor, Marianne nunca ha dejado de amar a Johan y Johan nunca ha sabido amar a Marianne ni, en verdad, a nadie que no sea él mismo. Lo cual nos lleva al asunto de *Sarabande* como epílogo de *Escenas de un matrimonio*. Propongamos la siguiente hipótesis: Bergman escribe una historia acerca de un hombre viudo, Henrik, que "ama" de un modo posesivo y enfermizo a su única hija de dieciocho años, Karin, de la que además es profesor de violonchelo, y odia a su padre. El nombre de la historia, que Bergman escribe para la televisión, es *Sarabande*. Supongamos que en algún momento del proceso el cineasta sueco encuentra en Johan, el esposo de Marianne en *Escenas de un matrimonio* y de la que se había divorciado, al padre de Henrik, y decide hacer entrar en escena a Marianne, de cuya mano el espectador se acerca a un drama familiar que, en buena medida, es también el que ha construido Johan. *Sarabande* tiene así una lectura autónoma, y funciona perfectamente como tal, y también otra que la imbrica con *Escenas de un matrimonio*, convirtiéndola en su epílogo, pues el origen del drama que *Sarabande* está poniendo en escena, y que es anterior a la muerte de la mujer de Henrik y madre de Karin, es el conflicto de un hijo, Henrik, convertido en un inepto emocional (y un hombre patético, y repugnante en las sugerencias incestuosas) a causa de otro inepto emocional, Johan, su padre, que no lo quiso, como tampoco quiso a las hijas que tuvo con Marianne, a las que ignoró completamente cuando decidió abandonarla. Resulta revelador el diálogo que Marianne y Johan mantienen al final de la cinta cuando, viejos y desnudos y metidos en la cama, él le dice a ella: "No tienes ningún motivo para llorar", y ella le responde: "Lo tengo, pero no lo explicaré". Lloro porque comprende (ya comprendía en *Escenas de un matrimonio*, con un final similar de la pareja -ambos metidos en la cama años después de su divorcio- aunque más alegre, aún eran jóvenes), y comprender no le ayuda a que las cosas sean de otro modo. Y ya no hay tiempo. Y es que, volviendo a recuperar a Linklater, ambas películas o, mejor, las cuatro, tienen en la palabra la clave de su desarrollo. Todas son películas habladas. Pero mientras en Linklater la palabra aún desempeña con éxito su función, a través de ella los personajes se explican y se enamoran, en Bergman asistimos a su fracaso, resulta impotente frente al logro de una vida plena.

FICHA TÉCNICA

Suecia, 2004. Dirección: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Productor: Göran Wassberg.

Fotografía: Stefan Eriksson.

Intérpretes: Erland Josephson, Liv Ullman, Börje Ahlstedt.

EL MÁS FRANCÉS DE LOS DIRECTORES JAPONESES, AMANTE DE LA IMPROVISACIÓN, DEL PLANO LARGO Y SOSTENIDO, COMPARTE EN ESTA ENTREVISTA SU MODUS OPERANDI, REALIZADA DURANTE LA PASADA EDICIÓN DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE LAS PALMAS DE GRAN CANARIAS

EVA MUÑOZ Y DANIEL V. VILLAMEDIANA

ENTREVISTA CON NOBUHIRO SUWA. HIROSHIMA EN CANARIAS

Nobuhiro Suwa (Hiroshima, 1963), autor de filmes como *H/Story*, *M/Other* o *Un couple parfait*; soberbio narrador de las relaciones de pareja, uno de los temas centrales de su cinematografía; el más francés de los japoneses por obra y gracia de la Nouvelle Vague, de la que se reconoce heredero, ha sido uno de los directores invitados en la pasada edición del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, donde presentó su último largometraje, *Un couple parfait*, a concurso en la Sección Oficial. Amante del plano largo y sostenido, un espacio fértil a la improvisación de los actores, y de la puesta en escena documental, Suwa es uno de esos autores que naturalmente encarnan la tensión, cadencia y elegancia de sus imágenes, y a los chicos de Letras de cine no nos subyugaba tanto una presencia cinematográfica desde que tuvimos el honor de conocer a Claire Denis y a su actor Alex Descas (con un pequeño pero soberbio papel, por cierto, en este último trabajo de Suwa) en el pasado Festival de Gijón. O casi.

Pero Suwa es en estos momentos el más importante heredero del cine japonés. Según escribía nuestro colega Álvaro Arroba en el número 8 de Letras de Cine. "Nobuhiro es consciente de su raíz y retoma las temáticas del cine de sus abuelos (no olvidemos, en otro orden de cosas, que Ozu es uno de los modelos formales más evidentes de determinados estilos radicales actuales), así que tenemos a un cineasta profundamente japonés, seguramente el que más, porque consigue una impregnación palpable de algo parecido al misterio doméstico, el único esencialismo de lo nipón que pervive"

Nos interesa mucho saber cómo trabaja con los actores y de qué modo improvisa con ellos. ¿Los diálogos surgen en los ensayos o en el set de rodaje?

Yo no tengo casi nada escrito, ni siquiera las escenas, porque no sé dónde voy a dar el corte. El diálogo surge durante el rodaje, aunque después de haber trabajado mucho en los ensayos. Durante la preparación hablamos mucho, así es que cuando empezamos a rodar, todo el mundo sabe por dónde se va a desarrollar la película.

Entonces, ¿las escenas también las improvisa?

Sí, porque no sé hacia dónde me van a llevar. Lo voy viendo sobre la marcha, y es luego en el montaje donde decido cuándo empieza y cuándo acaba una escena. No puedo planificarlo de antemano. Pero la situación general sí la conocen los actores y el equipo. [+]



EL ESPECTADOR YA NO VE NADA
PORQUE SE LO DAN A VER TODO.
COMO TODO ESTÁ COMPLETAMENTE
EXPUESTO, NO SE CUESTIONA QUE
PUEDA HABER ALGO MÁS, NO
BUSCA NADA, NO PARTICIPA.

¿Y cómo se las ha ingeniado para trabajar sin guión con un productor? Normalmente este tipo de situaciones les sacan de quicio...

Pregúntenle si quieren al productor, está por ahí (risas). La verdad es que he tenido muy buena relación con el productor, y me ha dado mucha libertad. Creo que no había mucha preocupación porque el rodaje sólo ha durado dos semanas. Lo que ha sido mucho más largo ha sido todo el trabajo previo con el equipo y con los actores hasta llegar al rodaje.

¿Por qué en *M/Other* y en *Un couple parfait* ha elegido esa luz tan tenue, a menudo la escena está casi a oscuras, a la hora de retratar las relaciones de pareja?

Hoy, gracias a los efectos especiales, cualquier cosa, hasta lo más inimaginable, puede ser visto. Todo está claro. El espectador ya no ve nada porque se lo dan a ver todo. Es decir, como todo está completamente expuesto, no se cuestiona que pueda haber algo más, no busca nada, no participa. Sin embargo, el espectador, en una escena oscura, quiere ver. Quiere ver la cara del actor. Quiere saber qué está pensando esa persona. La oscuridad le lleva a buscar. Ya no es sólo lo que se puede ver. En las escenas oscuras hay algo que no ves y que te provoca querer saber más, que te lleva a adoptar una actitud activa como espectador.

En *M/Other* la cámara va siempre detrás de los personajes, nunca se anticipa. Los actores parecen moverse con libertad. ¿Esto lo hace para dar más espacio a los actores, como en cierto modo hacía Cassavettes?

Yo mismo me sorprendo con las escenas que surgen de los actores cuando estamos rodando. Yo mismo estoy esperando, porque quiero ver algo. Por eso dejo que la cámara vaya tras los actores, para que ellos puedan trabajar libremente. No tengo ninguna intención de decir a la gente lo que tiene que hacer. Quiero sorprenderme.

En *M/Other*, muchos planos acaban como si se acabase el negativo.

En esa película ese efecto se produce realmente cuando se acaba el rollo. Normalmente la gente lo corta. Yo no. Lo quiero dejar así para evidenciar al espectador que lo que está viendo es una película.

En *Un couple parfait* se pasa, con una cierta frecuencia, a primerísimos primeros planos. ¿Por qué?

Se trataba de comunicar la relación y la expresión entre la pareja protagonista, de ahí el acercamiento. La cámara portátil permitía ese tipo de planos. No pretendía que hubiera, sin embargo, ninguna participación de la cámara en las escenas, quería que la actuación residiera únicamente en los actores.

Teniendo en cuenta que en su cine los diálogos no están escritos, y que además no les da indicaciones precisas a los actores, sino que espera a que ellos le sorprendan, ¿cómo trabaja realmente con los actores?

Lo importante es todo el trabajo previo al rodaje. En esas reuniones hablamos mucho acerca de lo que luego será la película. Es fundamental lo que se habla, escuchar todas las opiniones, entender lo que dice el otro. Esta vez había una dificultad añadida, y es que yo no entendía el idioma, porque *Un couple parfait* se rodó en Francia. Al principio el ambiente era de miedo, ¿qué pasará? Yo les dije a los actores que no se preocuparan, que trabajasen normalmente. Su expresión me indicaba si su interpretación era válida o no. Pero yo no trabajo como lo hacen la mayoría de los directores, que dicen la palabra acción y esperan que sus actores hagan lo acordado, algo ya cerrado, y pronuncien su texto sin tener en cuenta todo lo demás. Yo, cuando pronuncio la palabra "acción", no quiero que el peso esté puesto sólo en la palabra y que el cuerpo y el mundo de las cosas queden relegados. Lo que quiero es nivelar esa relación y, si la niveló hacia abajo, con el sonido puedo lograr que el cuerpo cobre mucha más intensidad en esa acción. Cuando digo "acción", quiero que no importe sólo la voz, sino que el cuerpo esté puesto en acción y el mundo de los objetos también. [+]

Su cine, de tan exhaustivo respecto al mundo de la pareja, tiene algo de documental. ¿Se ve en cierto modo como un documentalista del mundo de la pareja?

La gente que hace ficción construye un mundo cerrado, el mundo de su imaginación. En cambio la gente que hace documentales lo que trata de hacer es mirar hacia fuera, ver lo que sucede afuera, en el mundo exterior. Por eso yo, dentro de mi trabajo, lo que me planteo es la relación entre documental y ficción, porque aunque evidentemente hago historias de ficción, me interesa mirar hacia fuera y descubrir cosas para que las historias no sean sólo parte de mi mundo imaginario.

¿Trabajar en París le ha hecho sentirse menos cómodo o libre, presionado por una crítica que está muy pendiente de su cine?

No he tenido esa sensación por el hecho de estar en el extranjero porque a todos ya les había visto alguna vez. No era la primera vez que trabajaba con ellos, así es que no me ha supuesto ningún problema. Estar en Japón y hablar japonés no significa que tenga por qué haber mejor entendimiento. Si hay puntos de vista muy alejados es imposible llegar a un acuerdo. Esta vez el equipo entendió muy bien lo que yo quería, así es que fue muy fácil el trabajo. Lo que sí me preocupaba era la posibilidad de que mi película se viera como una rareza por tratarse de una película hecha en Francia por un japonés. Yo quiero que la película se vea sin ningún prejuicio de ese tipo, que sería absurdo y podría perjudicarlo.

¿El cine oriental está abriendo nuevas puertas en la cinematografía mundial frente a un cierto anquilosamiento del cine occidental?

En Francia, las películas de los años sesenta son muy radicales. Son películas que me han aportado mucho. Sin embargo, ahora que he llegado a Francia, me ha sorprendido que todo el mundo me preguntara: ¿cómo lo has hecho?, ¿cuál es tu método? Parece que hay un cierto conservadurismo entre los cineastas jóvenes. Yo creo que esto sucede porque gastan demasiado dinero en hacer una película. En Japón, en cambio, los directores independientes quieren hacerlas rápido para gastar lo menos posible. Trabajar con presupuestos más pequeños da mayor libertad, permite tomar más riesgos. Creo que, en general, los grandes presupuestos están haciendo un cine más conservador.

¿Cuál cree que es su tema como director, lo que realmente quiere contar, esa obsesión que se repite en cada película?

Yo sé lo que tengo dentro, aunque es difícil de expresar. Pero digamos que, en términos generales, mi tema es la relación entre las personas, entre tú y yo, entre yo y la persona que tengo enfrente. Pero el verdadero problema me surge cuando aparece la idea de contar una historia, lo que es, en esencia, la narrativa del cine. De alguna manera me doy cuenta de que estoy imposibilitado para narrar una historia, siempre me pregunto cómo contar una historia, y de esa imposibilidad, en parte, también surgen mis películas. Creo que es importante a la hora de hacer cine saber aprovechar los conflictos que tiene uno a la hora de crear.

Un *couple parfait* nos ha recordado mucho a *Viaggio in Italia* de Rossellini.

Sí, yo también estoy de acuerdo en que se parece bastante –reconoce Nobuhiro con cierto pudor, como si le hubiéramos cogido en falta-. La tenía en mente la primera vez que hablé con Valeria –y, en efecto, algo en la belleza clásica y rebosante de Valeria Bruni Tedeschi comunica con Ingrid Bergman-. De hecho, fuimos juntos de viaje a Italia y allí nos dimos cuenta de la influencia de la película de Rossellini en lo que nosotros queríamos hacer. Sin embargo, a diferencia de aquella película, cuando yo hablaba con Valeria, no sabíamos todavía cómo iba a ser el final. En nuestro caso surgió en el rodaje. La última música que se oye, por ejemplo, fue una idea de Valeria, ella decidió que fuera así [•]

■
■
HAY UN CIERTO CONSERVADURISMO ENTRE LOS CINEASTAS JÓVENES. YO CREO QUE ESTO SUCEDE PORQUE GASTAN DEMASIADO DINERO EN HACER UNA PELÍCULA.

HHH, UNO DE LOS CINEASTAS MÁS IMPORTANTES DEL CINE CONTEMPORÁNEO, NOS HABLA EN ESTA ENTREVISTA DE SU FORMA DE TRABAJAR Y DE SU ÚLTIMO PROYECTO. A SUS 60 AÑOS Y CON UNA VEINTENA DE PELÍCULAS A SUS ESPALDAS CONSERVA EL DUENDE DEL NIÑO QUE TREPABA LOS ÁRBOLES EN SU CIUDAD NATAL, TAIWÁN

EVA MUÑOZ, DANIEL V. VILLAMEDIANA Y JAIME PEÑA

ENTREVISTA CON HOU HSIAO-HSIEN. SUBIDO A UN ÁRBOL

Cuenta que cuando era muy joven se pasaba el mayor tiempo posible fuera de casa. Le gustaba vagar por las calles junto a otros chicos del barrio. También le gustaba colarse en el jardín de una residencia de estilo japonés que había cerca de su casa, trepar a los árboles, comer alguna fruta y quedarse instalado pensativamente entre las ramas. “En esos momentos sentía el viento a mi alrededor, oía el rumor del tráfico a lo lejos... Eran instantes muy extraños, muy agudos para mí, que tenían eco en el sentimiento de soledad que sentía de manera muy fuerte. Es por esos momentos, creo yo, que me convertí en cineasta: solamente el cine es capaz de capturar esos momentos inefables”.

Esta anécdota, que nos descubre a un Hou que parece recién salido de *El sabor de la cerezas* y al que casi podemos ver subido a un árbol mordisqueando plácidamente cualquier fruto turgente mientras contempla un atardecer junto con el amigo Abbas, ya nos muestra la pasión del director taiwanés, nacido en China en 1946, por dar espacio y tiempo a las imágenes. Imágenes que tienen valor y vida por sí solas, más allá de su propio contexto narrativo, y que conforman sus más de veinte películas, aunque apenas un par de ellas se han estrenado en España: *El maestro de marionetas* y *Millenium Mambo* (inequívoca señal, por otra parte, de la deficiente salud mental, espiritual y estética de nuestros distribuidores, exhibidores y críticos. En fin, la retahíla alcanzaría a todo el gremio, pero esta cuestión la dejamos para otro lugar). Por suerte, y dentro de poco, como uno de esos milagros que no dejan de sorprendernos, se estrenará *Three Times*, filme que el director vino a presentar al Festival de Las Palmas, donde nos acogió muy simpáticamente y nos habló de su forma de trabajar y del origen de su último proyecto, que en cierto modo sintetiza algunos aspectos de su trabajo previo, al que hemos decidido dedicar en este número un dossier con el que paliar la casi ausencia de estudios sobre su obra, una de las más fundamentales del cine actual.

¿Pensó siempre en dirigir *Three Times* usted solo o se concibió inicialmente para tres directores?

Inicialmente era una historia para tres directores, dos directores jóvenes y yo. Solicitamos al gobierno una subvención para producir la película pero no alcanzaba. Finalmente, las dificultades económicas me decidieron a hacer la película yo sólo y sin contar con ninguna subvención. El filme no se desarrolla cronológicamente. La primera historia, que es la de 1966, es la que se basa en mi experiencia. Las otras dos historias, la de 1911 y la de 2005, las adapté a partir de las propuestas de los otros dos directores. **[+]**



■ ■ ■
CUANDO TENÍA 18 AÑOS MURIÓ MI
MADRE. CUANDO ELLA MURIÓ EMPECÉ
A RECONSTRUIRME, Y A RECONSTRUIR
MI VISIÓN DEL MUNDO. GRACIAS
A ELLA NO ME CONVERTÍ EN
UN GOLFO PROFESIONAL.

¿Y cómo era usted en 1966? ¿Era un joven rebelde, como algunos de sus protagonistas?

Aunque pertenecía a una familia razonablemente cultivada y era estudiante, cuando era muy joven me resultaba imposible quedarme tranquilo en casa. Me pasaba el tiempo vagando por las calles junto a otros chicos. Sin embargo, hacia los trece años me puse a leer novelas, una actividad de la que me enamoré. Leía mucho a Eileen Chang, una novelista muy popular que escribía historias románticas. También iba al cine, me colaba en las salas por la puerta de atrás. Y a los espectáculos chinos tradicionales, sobre todo a los de marionetas. Cuando tenía 18 años murió mi madre. Me acuerdo de ella como de una persona muy triste... Quizás porque se pasó la vida cuidando de mi padre, que siempre estuvo enfermo, tenía problemas respiratorios, hasta que murió cinco años antes que ella. Cuando ella murió empecé a reconstruirme, y a reconstruir mi visión del mundo. Yo no había sido un chico modelo: deambulaba por las calles, robaba... Sin embargo, durante todos esos años siempre sentí un par de ojos que me vigilaban constantemente. Esa sensación no me abandonó nunca y fue decisiva: gracias a ella no me convertí en un golfo profesional.

Se dedicó a filmarlos.

Es cierto que me gustan mucho mis personajes, esos jóvenes que vagan, esos pequeños gángsters: los he conocido bien, he sido uno de ellos. Pero, al mismo tiempo, está ese otro yo que los observa alejado y con melancolía. Gracias a ese desapego soy capaz de notar los más mínimos detalles de una escena o de un personaje, el menor de sus gestos... Creo que esa capacidad de asir los movimientos ínfimos es muy importante cuando se hace cine.

¿Cómo cree que ha evolucionado su cine desde filmes como *Lovable You* (1980) o *The Sandwich Man* (1983) hasta sus últimos trabajos?

Con el tiempo me di cuenta de que las personas y los espacios son lo más importante. Son la realidad del mundo. Más que cambiar, se trata de una maduración. Lo que sí cambia es que me gusta decir las cosas de diferentes maneras.

Sus planos secuencia son como películas en sí mismos, con un principio y un final. ¿Le interesa más reflejar momentos de una vida que una narración de la misma?

En mis películas no cuento una historia, eso lo hacen en Estados Unidos. Yo lo que narro son momentos. Son esos instantes concretos los que me interesan, no narrar una historia de forma convencional, con un principio y un final. A menudo he participado en veladas de karaoke con mis amigos. A veces observaba como alguno de ellos estaba tan absorto cantando que desprendía auténtica belleza. Es exactamente ese tipo de instantes los que me gusta capturar en el cine. No se trata de crear una dramaturgia, de construir una narración para incluir en ella emociones de forma artificial, sino de encontrar cada vez el ejemplo del karaoke: es decir, filmar momentos individuales, cotidianos, y asir las emociones que surgen naturalmente de esos momentos.

Además de huir de la dramaturgia convencional, sus filmes evitan todo sentimentalismo derivado de excesos interpretativos.

No contengo la expresión de los sentimientos voluntariamente, filmo las cosas como me gustaría verlas. Eso tal vez se deba a nuestra tradición literaria, en la que la tensión no debe ser fabricada artificialmente mediante escenas dramáticas; al contrario, se trata de dejar que la emoción brote por sí misma a través del flujo de lo cotidiano.

Esto es algo que encontramos en muy pocos cineastas, influenciados por la aceleración y los excesos de otros medios como la publicidad o la televisión.

Las formas de la televisión son muy convencionales y en realidad se parecen a las del cine común dominante. En este sistema estético, se comprimen las experiencias de la vida verdadera, se **[+]**

esquematiza la realidad para poder encajarla en fórmulas narrativas que ya no aportan nada y en las que además se cometen muchos excesos interpretativos.

Sus últimos filmes están llenos de movimiento, de travellings en coches, trenes o motos de los que resulta una gran carga hipnótica. ¿Qué le fascina de esas situaciones? ¿Qué quiere reflejar?

La sociedad actual es distinta a la anterior. Ahora la sociedad va más deprisa. Hay más movimiento: Internet, los móviles... todo va muy rápido. También hay muchas maneras nuevas de relacionarse. No pretendo más que capturar el tiempo, la atmósfera de la contemporaneidad.

Con sus antiguos filmes, como *City of Sadness* o *El maestro de marionetas*, parecía estar recorriendo la historia de Taiwán en el siglo XX. En cambio, sus últimos filmes están ambientados en el Taiwán actual o en Japón. Parece que ahora le interesa más la contemporaneidad, el mundo moderno.

En mi juventud estaba más influenciado por los asuntos que se hablaban en la actualidad de aquellos momentos: la historia de Taiwán, la ocupación japonesa, el terrorismo de aquellos años... Ahora me fijo en las personas, en todo lo que lleva cada persona consigo, que incluye todos estos temas.

¿Cómo es la relación con su guionista Chu Tien-wen? ¿Cómo trabajan? ¿Parten de materiales de ella o de usted...?

Primero pienso en lo que quiero hacer, en los actores y en los lugares, y entonces lo discuto con ella. Hablamos de todo ello, lo ordeno, y después dejo que sea ella la que escriba los guiones.

¿Y los diálogos?

Yo no suelo escribir diálogos. Eso es cosa de los actores. Yo hago que entiendan la situación y se metan en ella, en su papel, y a partir de ahí les dejo actuar libremente. Lo que quiero es que entiendan bien la situación para que puedan actuar. Los diálogos, además, suelen referirse a situaciones de la vida cotidiana, así que dicen lo que diría cualquier persona.

Cuando están en el set, ¿con qué comienza a trabajar, con los actores, con la fotografía...?

Primero busco el lugar donde voy a rodar. Cada sitio tiene un desarrollo particular en su vida cotidiana, por eso trato de entender ese lugar donde voy a rodar. Luego hay que iluminarlo, aunque no me gusta emplear muchas luces, me gusta la luz natural. De hecho, en *Three Times* utilicé casi sólo fluorescentes. Una vez elegido el lugar y la iluminación, es cuando ya entran los actores y les dejo que actúen de forma natural. No hay repeticiones. Yo ruedo sin hacerles repetir una y otra vez las escenas.

¿Por qué ha elegido el plano secuencia como herramienta principal?

Fundamentalmente por los actores. Las tomas cortas no son buenas para ellos, no les permiten entrar en la atmósfera de la escena. El plano secuencia permite todo el desarrollo de la situación, lo cual es esencial para trabajar con los actores tal como yo lo hago: con diálogos improvisados, con libertad de movimientos dentro del plano, sin repeticiones. El plano secuencia permite crear un sentido más fuerte del tiempo y del espacio, un tiempo y un espacio que se acercan a los de nuestras vidas verdaderas.

Ese sentido del tiempo, la duración, parece ser una de las claves de su cine.

Hace falta dejar que la vida verdadera corra delante de la cámara para que el cine reproduzca la sensación de la vida. Y es la duración lo que es determinante para sentir el gusto de la vida verdadera.

Queríamos preguntarle por el uso de las músicas populares en sus filmes.

Me gusta la música que suena en mis películas. Es la música que yo escucho cuando veo esa secuencia. La música y la imagen van siempre en paralelo, no es que la música apoye a la imagen, sino que van juntas, son la misma cosa; ambas tienen el mismo color, la misma temperatura. [•]

YO NO SUELO ESCRIBIR DIÁLOGOS. ESO ES COSA DE LOS ACTORES. YO HAGO QUE ENTIENDAN LA SITUACIÓN Y SE METAN EN ELLA, EN SU PAPEL, Y A PARTIR DE AHÍ LES DEJO ACTUAR LIBREMENTE

EVA MUÑOZ

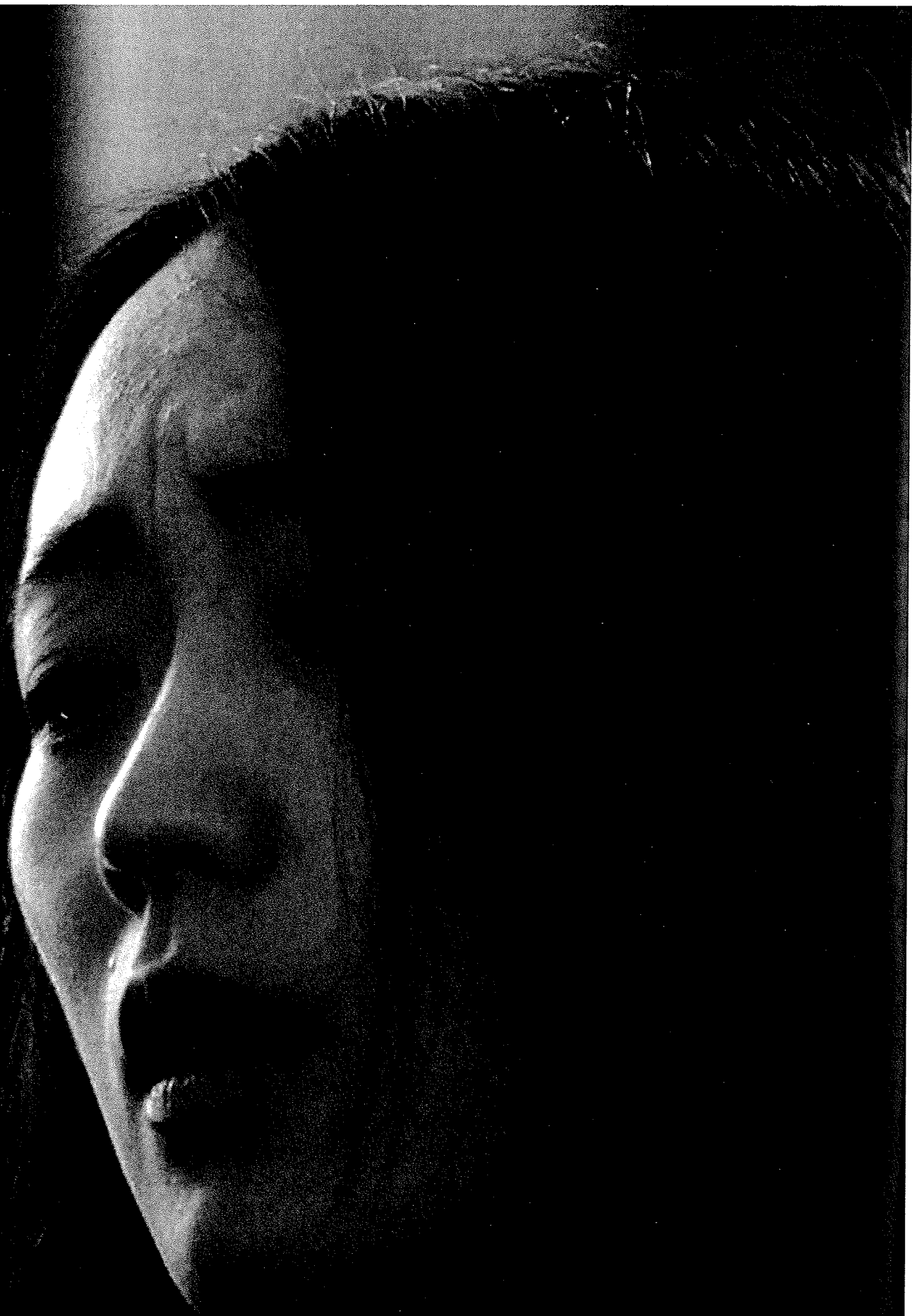
LAS PALMAS 2006. UN FESTIVAL A FAVOR DEL ESPECTADOR

Llegamos a las Palmas el sábado a medio día. No pudimos ver a Max von Sydow, invitado estelar de esta edición del certamen, que había participado el viernes en la jornada inaugural. Los de Letras de cine, que adoramos al caballero sueco, lo sentimos, aunque no sé si tanto como uno de los miembros de la organización que, según contó, decidió estudiar sueco por ser muy aficionado a las películas de Bergman y no pudo hablar con el actor. ¡Esto sí es una plantilla entregada! Canario pero de familia coreana, cuando dijo que hablaba sueco dejó momentáneamente desconcertada a la montadora Nuria Esquerro, participante el martes en una mesa redonda acerca del cine español de no ficción. Pero ahora todavía es sábado, son las cinco de la tarde y hace sol, y los de Letras de cine acabamos de ver a Nobuhiro Suwa en el porche del Gabinete Literario, y quedamos automáticamente subyugados por el cineasta nipón, un hombre de expresión seria, movimientos suaves y cuerpo menudo, que viste traje negro, camisa blanca y zapatillas deportivas; perfectamente elegante, como su escritura cinematográfica, de doble filiación franco-japonesa.

Parece que, cuarenta años más tarde, el espíritu de la Nouvelle Vague ha resurgido entre un variado grupo de cineastas orientales, que compartirían igual libertad creativa, sentido del riesgo y exigencia formal, presupuestos reducidos, puesta en escena notablemente documental y un fuerte componente de improvisación en el trabajo de los actores. El autor de *H/Story* sería su epígono, y la película que aquí presentó, *Un couple parfait*, a concurso en la sección oficial, un ejemplar tributo a los franceses por mediación Rossellini y su *Viaggio in Italia*. Hay quien reprocha afrancesamiento (y amaneramiento) a la crisis matrimonial filmada por Suwa; a otros nos parece una gran película, no sé si por ello o a pesar de ello. En todo caso, *Un couple parfait* y *La leyenda del tiempo*, del español Isaki Lacuesta, muy probablemente eran las dos mejores películas a concurso. Muy por encima, desde luego, de la ganadora, *The blossoming of Maximo Oliveros*, del filipino Aureus Solito, que no pasa de ser una cinta mediocre pese al encanto de Nathan López, su joven y también premiado protagonista. Tiene interés el papel de gay pubescente interpretado por él en una sociedad que parece tolerarlos con mayor naturalidad que otras, el fresco social de Manila que la película ofrece; pero narrativamente la película no pasa del culebrón filmado con descuido.

También premiaron a Israel Gómez Romero, protagonista de *La leyenda del tiempo*, que se llevó el Premio Especial del Jurado. No cabe duda de que Gómez Romero, el adolescente gitano que sólo hasta cierto punto se interpreta a sí mismo, es uno de los pilares del filme; pero sería miope quedarse con la simple idea de "cinta documental protagonizada por adolescente carismático". La película de Isaki Lacuesta ni siquiera es un documental. Tal vez podríamos inscribirla en la **[+]**





categoría de "cine de lo real". De ahí despegar, para internarse luego en un territorio de textura casi fabulatoria gracias a la pareja de japoneses que protagonizan la segunda parte de la cinta. Desconozco si en el origen de esta película está, verdaderamente, el acercamiento o la indagación en la figura de Camarón de la Isla, su paisaje vital, sus huellas; o si, por el contrario, eso vino después, cuando Isaki ya había imaginado a los personajes de las dos historias que dan cuerpo a la película y había descubierto que la voz, el canto, y cómo éste era vivenciado por cada uno de ellos, podía ser el nexo. Pero, ¿cómo hablar de documental en un filme de trasunto fantasmático (Camarón) donde el canto, elemento nuclear de la narración, no se escucha porque el personaje interpretado por Israel Gómez está de luto por la muerte de su padre, y por ello no canta, y la japonesa que viene a Isla de San Fernando para aprender a cantar flamenco, y así saber cómo expresar su dolor, apenas si sabe español? Este planteamiento me parece de raíz más poética que documental. Y en toda esa sutil e imprecisa trama, más emocional que narrativa, en ese canto que se gesta pero aún no brota, perfecta expresión del deseo, reside la belleza de la película de Isaki Lacuesta. Y si algún reproche cabe hacerle es, precisamente, no haber ido aún más lejos en ese cine de lo real pero de fuste ficcional; es decir, una mayor escritura en la primera parte de la película, donde se echa de menos una mayor presencia del director, tal vez demasiado (y comprensiblemente) subyugado por la realidad y sus protagonistas, Israel Gómez Romero y su familia, de tal modo que más que a una progresión en el conocimiento del personaje y su drama personal por parte del espectador -el conflicto es sabido desde el principio- se asiste a una sucesión de frescos costumbristas, valiosos, pero de naturaleza más "exterior" de lo que parece ser la vocación del filme. En cualquier caso, nos llenó de alegría este singular, hermoso y arriesgado segundo largometraje de Isaki Lacuesta. Se inscribe en una senda poco transitada por el cine español, una forma de trabajo que lo emparenta con el cine documental y, sobre todo, con el buen cine.

Otra de las alegrías del festival fue la presencia del maestro Hou Hsiao-hsien, que el domingo por la mañana comparecía en rueda de prensa para presentar su último filme, *Three Times*, incluido en la sección oficial aunque fuera de concurso. Es la segunda ocasión en que el cineasta taiwanés viene a España, aunque de su primer viaje sólo recuerda haber estado en una playa con forma de concha mientras creía estar en Bélgica. Hou se ríe con frecuencia y da palmaditas de complicidad en el hombro a su traductora, y por fin habla, no mucho, de *Three Times*, una historia de amor contada en tres épocas diferentes: 1911, 1966 y 2005, e insiste en que rodar es algo sencillo. Probablemente lo complejo es alcanzar la fluidez y transparencia de sus imágenes, capturar la precisa temperatura emocional de una época, de una edad, como magistralmente muestra en la última historia de este último largometraje, donde ha capturado lo inefable de una cierta adolescencia contemporánea.

Fuera de la sección oficial, una Sección Informativa daba a conocer al público algunos títulos relevantes estrenados entre 2005 y 2006 que no han podido (ni presumiblemente podrán) verse en nuestras salas comerciales. Cumple así este festival, como también lo hace el de Gijón, una de sus funciones principales (de la que han hecho dejación, si alguna vez la desempeñaron, los "grandes" y conservadores festivales del país, con San Sebastián a la cabeza). En la misma línea se encontraba la sección Novísimos USA. Pero, sin duda, dos de los ciclos más interesantes fueron las retrospectivas dedicadas a Chris Marker y a Jia Zhang-ke. Por si no fuera suficiente, también había una amplia sección dedicada al cine tailandés contemporáneo, con un apartado genérico y dos que abordaban, respectivamente, el trabajo de los cineastas Apichatpong Weerasethakul y Pen-ek Ratanaruang y que, junto a la retrospectiva de Zhang-ke y, en general, la presencia del cine oriental en toda la programación ponían de manifiesto el vigor de esta cinematografía (a veces, también, el resabio de algunos realizadores, que hacen "filmes orientales para el gusto de programadores y jurados de festivales occidentales", caso de la china *Before born*, de Zhang Ming). En fin, la única inquietud con la que regresamos fue: ¿y qué les quedará para el año que viene? [•]

EL ESPÍRITU DE LA NOUVELLE VAGUE
HA RESURGIDO ENTRE UN VARIADO
GRUPO DE CINEASTAS ORIENTALES