

VIERNES, 28

En su escrito *Ontología de la imagen fotográfica* [1], André Bazin nos hablaba acerca de las posibilidades de la imagen fotográfica, de una naturaleza superior a la pintura en su acercamiento a la realidad, dada su capacidad para reproducirla sin el sesgo brutal del pintor. La fotografía, para Bazin, era un paso más del hombre por congelar el tiempo, por “*salvar al ser de las apariencias*”. De esta manera, el cine era otro peldaño alcanzado: la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. Por ello supongo que si André Bazin hubiera vivido para ver *Three times* (Zui hao de shi guang. 2005) la habría calificado como “*la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo*”. Porque *Three Times* es simplemente eso, el deseo de un hombre por atrapar un momento, por congelar a dos amantes en una fracción del espacio, en postales rotas por la aparición cadenciosa del fundido en negro.

El realizador taiwanés Hou Hsiao-Hsien, en un expresivo ejemplo de libertad creativa, nos sitúa en sus tres épocas, en esos tres momentos que han marcado su trayectoria cinematográfica, en –como bien reza el título original del film- “los mejores momentos”. *Three Times* puede verse entonces como una recapitulación, un reordenamiento de las ideas que le han llevado a donde está, o también como una mirada nostálgica –o evocación mágica- de los instantes que su cine ha embalsado a través de más de veinte años de carrera. Es *Three Times* un trabajo absolutamente autorreferencial, un Hou Hsiao-Hsien que mira al pasado para reflexionar sobre el presente, sobre esa preocupación obsesiva de los cineastas contemporáneos por el tiempo, y por como éste afecta a nuestras formas de sentirnos, de amarnos, de mirarnos, de tocarnos, en definitiva, de relacionarnos; a través de un depuradísimo estilo que ya ha despreciado por completo cualquier indicio de sentido narrativo, para crear piezas emocionales y deliciosamente sensoriales, basadas en la exquisita composición del plano y en los mínimos movimientos de cámara.

Hou nos traslada al “Tiempo de amor” en el Taipei del 1966, y conjuga sus espacios personales –esa sala de billar- con una historia ingenua de desencuentros casuales, casi azarosos, en un ambiente disoluto: un joven (Chang Chen) cuyas escapadas del ejército le llevan a reencontrarse con otra joven (Shu Qi) que trabaja en el propio local. Es inevitable recordar pasajes de *A time to live, a time to die* (Tong nien wang shi. 1985) en ese retrato casi impoluto de la época, de ambientes liberados y de cierto gozo vital. Aquí nos encontramos con el Hou más “juguetón”, que esboza dicho período con un innegable sentimiento de añoranza y de melancolía, donde los cuerpos vienen, van, se persiguen, se cruzan cual embarcaciones en el mar, pero que terminan reencontrándose y compartiendo miradas inocentes al amparo de la lluvia. Hou Hsiao-Hsien se permite el lujo de adornar su cuento con *oldies* como “*Rain and tears*” o “*Smoke gets in your eyes*”, que lejos de ser un recurso meramente estético, acompaña a las imágenes y parece mecerlas, en particular la secuencia

de apertura, donde la cámara se retuerce y se mueve marcando el contorno de los cuerpos en el espacio.

El “Tiempo de la Libertad” nos sitúa en el Taiwán de 1911, en plena ocupación japonesa de la región. La presencia recurrente de las manieristas imágenes de *Flowers of Shanghai* (Hai shang hua. 1998) nos acompañan en la historia de amor entre un intelectual y una concubina. Paradójicamente, ese tiempo de libertad contrasta con la contención emocional de la época, la restrictiva sujeción a las normas sociales y el acatamiento de las férreas costumbres. Hou lo representa mediante la rigidez de los encuadres, donde la cámara filtra la imagen a través de paredes o de puertas semiabiertas. Sus personajes, coartados emocionalmente por la diferencia de clases, se comunican estáticamente, permanecen inmóviles y distantes en un ambiente enrarecido. El director de *Café Lumière* (Kôhî jikô. 2003) recurre a intertítulos propios del mudo, pero se echa de menos un mayor desparpajo a la hora de haber rodado todo el segmento a la manera del cine primitivo, ya que la presencia en ocasiones de sonido diegético desecha cualquier motivación de rendir tributo al cine del momento [2].

Las luces de neón, el movimiento, el ruido, los trayectos motorizados, el marasmo tecnológico. El “Tiempo de la juventud” está en el nuevo milenio, en el Taipei siglo XXI. El distanciamiento físico del 1911 desaparece para mostrar a los cuerpos unidos, al sexo como herramienta de dilucidación de las situaciones y de los problemas. La presencia de Shu Qi nos retrotrae forzosamente a las viñetas recargadas y difusas de *Millenium Mambo* (Qianxi manbo. 2001), a los tiempos de desconexión emocional y a la fragilidad de las relaciones, pero el resto de personajes también nos recuerdan a aquellos que poblaban *Goodbye South, Goodbye* (Nanguo zanzan, nanguo. 1996), seres que se asfixian en sus propias estancias mentales. La doble relación que mantiene una autodestructiva, epiléptica y díscola cantante de rock con una joven amiga y con un fotógrafo de peligrosas tendencias *voyeurísticas* es la excusa de Hou para plasmar sus sensaciones acerca del estado de las cosas contemporáneas: visión oscura, apesadumbrada, donde todos invadimos el espacio físico de los demás, donde el sexo es una necesidad mediata que no repara, simplemente prolonga.

Podría decirse que actualmente, Hou Hsiao-Hsien es, junto a otros directores orientales como Tsai Ming-Liang o Takeshi Kitano, la ejemplificación de un cine libre, que crea corrientes sin adherirse a ellas. *Three times*, sin ser su mejor película, sí puede verse como un apretado catálogo de obsesiones, una síntesis de sus obras previas sin dejar de progresar, del mismo modo que los últimos trabajos de los directores citados breves líneas atrás. Ello nos lleva a pensar que los cineastas asiáticos, esos que han troquelado nuestros esquemas y ampliado nuestras miradas, comienzan a recapitular, a hacer resumen, preparándose para volver a atacar. No sé ustedes, pero yo ya estoy ansioso por saber qué nos espera a continuación.

Ah, y por cierto, bienvenidos al BAFF: la cosa no podría comenzar mejor.

[1] Recogido en el libro *¿Qué es el cine?* Bazin, A. Ed. RIALP.

[2] Hou Hsiao-Hsien decidió convertir el episodio de mudo, cuando, por problemas de tiempo, no pudo conseguir que sus actores aprendieran de manera correcta el dialecto taiwanés de la época.

SÁBADO, 29

En una secuencia de *Big River* (Atsushi Funahashi, 2005), sus tres protagonistas aterrizan en un pueblo donde se escenifican duelos sacados de los clásicos del *western*. El uso de la fotografía quemada y el exceso de grano confieren a dicho pasaje un clima fantasmal que demuestra una vez más, que el Viejo Oeste ya no es pasto de aligeros corceles y gallardos *cowboys*, sino de sucios *Cadillacs* y personas al límite. El desierto norteamericano se ha convertido en un paisaje agreste plagado de almas errantes, que indagan en busca de redención, o de expiación por los pecados cometidos.

Con un ojo puesto en el cine *indie* más propio de Jim Jarmusch, y otro en las estereotipadas *road-movies* de autoconocimiento, Funahashi teje un lineal trayecto pergeñado por tres variopintos personajes. Un japonés que viaja alrededor del mundo, un pakistaní en busca de su mujer y una sureña intentando escapar de un destino escrito en los *parkings* de caravanas, conforman esta particular *troupe* que viaja a través de las grandes planicies de Arizona, con el contexto de la América post-11S en el fondo. Tolerancia, prejuicios, discriminación, son los conceptos que esgrime el director y guionista, ayudado por la estupenda fotografía de Eric Van Den Brulle, el cual muestra un fenomenal manejo del formato Scope y de las lentes focales anchas, esculpiendo las ciclópeas montañas que parecen absorber a sus viajeros. Sin embargo, lo atractivo de la propuesta se difumina en una dirección muy rígida, que denota un excesivo control de la planificación, cayendo en un ejercicio forzado donde se echa en falta una naturalidad y espontaneidad de la que sí poseen otros productos independientes. Además, el desplome en una serie de convenciones –por más que luego intente desligarse de ellas- perjudican a un trabajo que más allá de los bellos panoramas, poco tiene que añadir, ni visual ni temáticamente a otras muchas películas. *Big River* termina siendo de esta manera, un film independiente más en su forma que en su fondo, una bonita pero insustancial pose.

La sensación que se tiene durante el visionado de *Joni's Promise* (Janji Joni, 2005) es la de una total extrañeza, simplemente porque uno nunca esperaría encontrarse ante la réplica de la peor comedieta romántica *hollywoodiense* al acercarse a un film procedente de Indonesia. La ópera prima de Joko Anwar asume los tópicos más manidos de este subgénero para construir un largometraje deshilachado, estructurado en *set-pieces* con más o menos gracia. Joni, el encargado de transportar los rollos de películas, pierde el último, momentos antes de llegar al cine. Es aquí donde empieza su particular travesía a lo largo de la ciudad, donde vivirá en persona todas aquellas películas que ha visto en las salas: acción, terror, e incluso musical.

De todos modos, tampoco es cuestión de cargar las tintas ante un trabajo tan pobre como es *Joni's Promise*, sabiendo que es el primer largo de su director -lo cual se nota en su falta de ritmo a pesar de su escasa duración y en el abuso del torpe subrayado tanto visual como sonoro- y que sus intenciones se resumen en hacer pasar un buen rato. Ingenua, *näif*, divertida por momentos, vergonzosa en otros, sirve para demostrar hasta que punto la política invasora de Hollywood sigue haciendo mella en los sitios más insospechados. Una pena que finalmente caiga en aquello que intenta parodiar, eliminando de un plumazo cualquier indicio de sátira corrosiva.

Con el prestigio obtenido tras *Last life in the universe* (Ruang rak noi nid mahasan, 2004), podría pensarse que uno de los directores tailandeses más atractivos, Pen-ek Ratanaruang, se acomodaría ante el mercado internacional. Sin embargo, no hay ni un mero atisbo de complacencia en *Invisible Waves* (2005), film incluso más arriesgado y complejo pero igualmente placentero. Si en *Last life in the universe*, Ratanaruang partía del cine de *yakuzas* para elaborar una tierna fábula romántica con dosis de realismo mágico en la figura de dos desconocidos que se unen en un contexto extraño, en *Invisible Waves* vuelve a deconstruir el género del que parte para contarnos una historia sobre la

culpa, la penitencia, y el peso del pasado, sin olvidar su retrato de extranjeros solitarios fuera de su hábitat natural. Tomando como base el *film noir* clásico –y no tanto el *thriller* actual, como es posible leer en muchos sitios-, el director de *Mon-rak Transistor* (2001) nos introduce en un relato de asesinatos, pérdidas, ajustes de cuentas y venganzas, que bien podría haber firmado un Jacques Tourneur o un Otto Preminger. El protagonista, un expatriado japonés (Tadanobu Asano) que trabaja como cocinero en Macao, asesina a su presunta novia y debe exiliarse nuevamente en Tailandia.

Film más introspectivo que abiertamente narrativo, Ratanaruang exterioriza el sentimiento de culpa de su protagonista a lo largo de un trayecto en barco, donde logra elaborar uno de los segmentos más hipnóticos del cine contemporáneo: estado mental más que lugar físico, de atmósfera pesada e irreal –brillante el trabajo de Christopher Doyle- y música envolvente, pasillos interminables, laberintos psicológicos donde el inconsciente se materializa en esperpénticos personajes y situaciones surrealistas, y en los que el pasado acecha en la sombra, tras la figura de una misteriosa silueta con sombrero y camisa hawaiana. Lástima que Ratanaruang se pliegue finalmente a exigencias más formularias, abandone el mar, y nos prive de una historia que podría haber pasado de Aldrich a Bergman. Aún así, una extraordinaria película.

DOMINGO, 30

Atreverse a afirmar que *Princess Raccoon* (Operetta tanuki goten, 2005) es un Suzuki liberado o desatado sería quedarse muy corto, a sabiendas que este maestro nunca se ha caracterizado por las sutilezas y las medias tintas. El problema es que actualmente Suzuki es conciente de su ego, de los aplausos que diversos sectores de la crítica le profesan ante cualquier cosa que presente, da igual que sea una bella secuencia musical o una rana de plástico cantando. Es entonces cuando hay que distinguir entre ese *enfant terrible* que durante los '60 destrozó las convenciones más acrisoladas del *yakuza eiga*, como un gesto de desaprobación y subversión ante el sistema, y este otro hombre de casi 83 años que escupe lo primero que se le pasa por la cabeza, convencido de que está descubriendo la penicilina.

Princess Raccoon es una pieza inclasificable, extática, psicotrónica, donde adjetivos como *kitsch* o *nüif* no son suficientes para caracterizarla. Su clásica historia de amor a lo Romeo y Julieta entre un príncipe (Joe Odagiri) y una princesa mapache (Zhang Ziyi) es un conglomerado de influencias, que parte de la base del teatro *kabuki* para desarmar cualquier tipo de ortodoxia narrativa y/o formal. A su favor hay que señalar la exhuberancia visual del largometraje, su goce plástico, que imbrica efectos digitales con escenarios de cartón-piedra y delirantes mosaicos de colores, dando como resultado una obra libre, sí, pero cargante, pesada y tediosa. Si bien no se hace tan insoportable como *Pistol Opera* (Pisutoru Opera, 2001), y los momentos musicales tienen su gracia –mezclando sin pudor música tradicional nipona, salsa, rap...-, *Princess Raccoon* es un film sumamente irregular, que siempre termina desbordándose. Y es que ya no estamos para aguantar las majaderías de un abuelo, ni sus sueños más bizarros ni los resultados de sus sesiones con el psicoanalista.

Tras haber trabajado durante varios años como ayudante de producción –y otras labores- en varias películas de Hou Hsiao-Hsien, Hung-i Yao presentó *Reflections* (Ai li si de jin zi. 2005), que narra una historia de amor a tres bandas entre una cantante *amateur* de rock, su novia, y el compañero de piso de ésta, otrora pareja de la primera. Los explícitos vínculos argumentales con la tercera historia de *Three Times* (Zui hao de shi guang, 2005), se explican debido a que la idea originaria pertenecía

a Hou Hsiao-Hsien, que terminó cediéndola a su “protegido”. Así pues, el tercer segmento de *Three Times* puede verse como una relectura personal del propio Hou, y por ello no debe entenderse *Reflections* como un plagio o una vampirización, sino más bien como un alumno intentando replicar a su maestro.

Conceptualmente, *Reflections* remite nuevamente a la incomunicación de las grandes urbes tecnificadas, a esas frías metrópolis atestadas de cuerpos que deambulan desorientados por sus calles sin asideros a los que agarrarse. Rostros de la posmodernidad, fragilidad de las relaciones, música electrónica, mensajes vía móvil, temas recurrentes en el cine del nuevo milenio que *Reflections* hace suyos sin grandes hallazgos visuales ni estridencias en su sencilla pero efectiva puesta en escena. El largometraje de Hung-i Yao gana enteros cuando recorre su propia senda, sin intentar seguir el rumbo de Hou Hsiao-Hsien, conformándose como una interesante *opera prima* de un nombre a seguir en el futuro.

LUNES, 1

Dentro de la amalgama de títulos que conforman anualmente el BAFF, se reserva una sección para aquellas películas, que, en colaboración con el festival de cine asiático de Udine, abrazan de forma abierta la comercialidad, convirtiéndose en obras más asequibles para los no habituales a este tipo de trabajos. Es el caso de las Sesiones Especiales, reservadas habitualmente para el cine de géneros más cerrados, ya sea acción, terror o fantástico, y que deben ser cuidadas por los organizadores del Festival, para no intentar caer en una programación hermética y exclusiva de un cine presuntamente “de autor”, despreciando otras propuestas que en ocasiones pueden resultar mucho más interesantes y/o inteligentes.

Tampoco es que sea este el caso de *AV* (id. 2005), entretenida película hongkonesa que gana mientras no intenta escaparse por encima de sus posibilidades. Deudora en parte de los mecanismos más superfluos de la comedia estúpida norteamericana al estilo “*American Pie*”, *AV* consigue desembarazarse de ellos practicando una autoconciencia que puede aparentar cierto carácter pretencioso, pero que funciona hasta que empieza a tomarse demasiado en serio. La cita de sucesos sociopolíticos pasados o de personajes históricos no debe verse así como una falta de respeto hacia ellos, sino como la constatación de un juventud alienada, sin nada por lo que luchar o superarse, cuyas prioridades y necesidades se reducen a intentar rodar una película pornográfica con una estrella nipona. El director Pang Ho-cheung, junto al resto de guionistas, construye una comedia de enredos sencilla, a la que no le faltan *gags* memorables –cf. esa escena del azucarero (sic)-, y parodias ácidas al mundo del cine –desde Tarkovski a Wong Kar-Wai-. Lástima que caiga en ocasiones en un humor excesivamente grueso y en los inevitables altibajos de ritmo.

Con su anterior largometraje, *Vital* (id, 2004), el realizador nipón Shinya Tsukamoto había desconcertado a más de uno. Una propuesta muy contenida a nivel visual, basada en la recargada atmósfera, y que se acercaba a su cine en base más a su bizarra línea argumental que a su estructura formal. Aprovechando la oportunidad brindada por el proyecto Jeonju de rodar en vídeo digital, Tsukamoto dirigió *Haze* (id, 2005), un sugestivo cortometraje que ya fue presentado durante el pasado festival de Sitges en formato medio, con 20 minutos más de duración. Con la esperanza de comprobar los cambios presentes en esos 20 minutos añadidos, podemos afirmar que *Haze* es una

auténtica obra maestra del desasosiego, un film malsano y sórdido que entronca directamente con el cine más físico de su realizador, y lo que es aún más fascinante, con sus obsesiones atemporales.

Haze es la odisea personal de un hombre (el propio Tsukamoto) que despierta atrapado en un mugriento túnel de diminutas proporciones, a través del cual apenas puede desplazarse. No recuerda quién es ni porqué está ahí, y su pesadillesco periplo le enfrentará a pruebas inimaginables. Aprovechando la escasa economía de recursos, Tsukamoto elabora un trabajo claustrofóbico, donde la mínima iluminación y la eficacia de los efectos de sonido lo convierten en una experiencia puramente sensorial. El dolor como herramienta de escape, y la sensación física como forma de liberarse de la alienación, de sentirse vivo dentro de las urbes tecnológicas del nuevo milenio, temas que recuerdan a *Tokyo Fist* (id, 1995), pero con un tratamiento más cercano a *Tetsuo* (id, 1988). Shinya Tsukamoto demuestra con este corto que sigue siendo uno de los cineastas más importantes del panorama internacional.

Esperábamos impacientemente lo último del tailandés Apichatpong Weerasethakul tras la mágica *Tropical Malady* (Sud pralad, 2004). Desgraciadamente, *Wordly desires* –sólo apta para conocedores de su obra- deja un regusto amargo para aquellos que deseábamos ver como evolucionaba su carrera, y que nos hemos contentado con disfrutar de un ¿último? acercamiento a esa jungla que le ha convertido en uno de los tótem del “cine invisible”.

Como bien rezan sus títulos de créditos, *Wordly desires* es un homenaje a la selva donde ha rodado sus dos mejores películas. Durante los aproximadamente 42 minutos que dura su segmento, Joe se recrea en los árboles, en sus sonidos, en lo frondoso de la vegetación, en la libertad de la naturaleza, sin otra intención que transmitir una sensación de añoranza. En un ejercicio autorreferencial, también se sugieren ecos de sus anteriores obras: la aparición de aquel insólito árbol de *Tropical Malady*; o las frases que profieren los protagonistas, recordando la leyenda de dos amantes perdidos en la espesura junto a la presencia de un tigre sobrenatural. Entre medias, intercala imágenes del rodaje de una película: por un lado, escenas de un musical que se repite en diferentes pasajes, y por otro, una pareja que recorre la jungla huyendo apresuradamente. Al concluir la proyección, un compañero me advirtió que dichos fragmentos pertenecían a un largometraje cuya directora participó en la producción del primer film de Apichatpong.

La sección D-Cinema es una buena oportunidad para acceder a un buen número de títulos cuya distribución posterior es casi quimérica, pequeñas muestras de cine hecho con pocos medios pero con muchísima intención. *Bambi ♥ Bone* es el segundo trabajo de Shibutani Noriko, en el que retoma la temática de la preadolescencia en Japón, a saber, el estado disruptivo entre padres e hijos, propiciado por la falta de comunicación y lugares comunes entre ambos, y que induce al fracaso existencial remarcado por la baja tolerancia a la frustración por parte de los jóvenes, entre otras cosas. Un argumento muy recurrido en la actualidad por la cinematografía nipona, donde podríamos destacar al personal Shunji Iwai.

La directora del film, mediante una cámara muy nerviosa y un tratamiento feísta de la imagen, nos presenta a familias disfuncionales, cuyo intento por aparentar una imagen estereotipada no esconde la fractura en su seno. Padres fetichistas con inclinaciones pedófilas, madres que se mantienen al margen de la situación, lo que deriva en comportamientos anómalos de sus hijos, que vagan por las calles practicando juegos de índole casi mutilatoria. Lamentablemente, el enésimo acercamiento a esta materia por parte de su directora deviene fallido debido al propio tratamiento. El capricho por colocar su cámara –y no parar de moverla- en los lugares más escabrosos, así como la introducción

de una serie de personajes excesivamente grotescos y bufonescos, desdibuja su intento por distanciarse de la situación, y su película termina asemejándose más a un *Visitor Q* (Bizita Q. Takashi Miike, 2001), que a un intento por retratar de forma “realista” dicha problemática.

MIÉRCOLES, 3

Bashing (id. 2005) puede afianzarse como una de las favoritas a recibir el Durián de Oro, tanto por su carácter social como por su sobrio pero igualmente rico tratamiento formal. Su director, Masahiro Kobayashi, se refugia en una estética que bascula entre los límites de la ficción y el documental, del mismo modo que realizadores como Hirokazu Kore'eda o Naomi Kawase. Sin embargo, el resultado final se asemeja más al tratamiento de los hermanos Dardenne, con una cámara menos móvil pero sin la depuración estilística que éstos han alcanzado en su obra cumbre, *El niño* (L'enfant, 2005).

Bashing remite a una problemática que, a ojos de un espectador occidental, resulta de una perplejidad tal que puede incluso convertirse en inverosímil: la marginación social que sufre una voluntaria aprisionada en Irak tras su vuelta a Japón, situación que no sólo afecta a ella en su vida cotidiana, sino que también produce efectos colaterales en sus familiares. Kobayashi, a través de una puesta en escena despojada de cualquier artificio visual, distanciándose emocionalmente de la acción para presentarla sin cortapisas dramáticas, arremete directamente pero sin discursos panfletarios contra la hipocresía moral de un país alineado, sacudido por un nacionalismo feroz. Deslucida quizás por un segmento final donde la fuerza de la imagen queda eclipsada por una retórica innecesariamente discursiva, *Bashing* es el vivo ejemplo de que el terror no se oculta tras espectros de pelo largo, sino que está ahí, latente, en las entrañas de las sociedades coetáneas.

Desde la lejana y desconocidísima cinematografía de Sri Lanka, aterriza *The Forsaken Land* (Sulanga enu pinisa, 2005), esbozo de personajes limítrofes en un contexto cerril, desolado por una guerra invisible. Vimukthi Jayasundara no sólo demuestra una gran valía en la composición del plano dotando a su trabajo de un aire poético ayudado por la naturaleza indómita del paisaje, sino que se advierten magníficas dotes narrativas en la segunda parte del film, mediante un inteligente uso de la metáfora visual y de la sugerencia por encima del subrayado.

Retrato del retraimiento emocional al que se ven abocados sus protagonistas –un matrimonio fracasado, un viejo solitario, soldados errantes-, el largometraje intenta acercarse a experiencias sensoriales de títulos como *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004) o *Tropical Malady* (Sud pralad. Apichatpong Weerasethakul, 2004), pero termina asemejándose más a *Japón* (Carlos Reygadas, 2002) debido en parte a ciertos *tics* esteticistas y/o exóticos que restan frescura y espontaneidad al relato. La necesidad casi metafísica de fundirse con la naturaleza, de establecer una simbiosis pura con el medio que los rodea, deriva en la irracionalidad de unos personajes que son modulados por su entorno, y terminan convirtiéndose en bestias instintivas agitadas por sus más primitivos impulsos.

Aplaudida en su paso triunfante por el pasado Festival de Tokio, *What the snow brings* (Auki ni negau koto, 2005) es un trilladísimo melodrama de hálito clásico, con familias rotas por un acontecimiento pretérito y hermanos pródigos necesitados de redención en un ambiente rural. Segmentada en tres rígidos actos –prólogo, nudo y desenlace-, es la historia de un joven que tras

fracasar con su negocio en la metrópolis, huye a su pueblo natal para esconderse de sus perseguidores. Allí se reencontrará con su poco amigable hermano, que cuida un establo de caballos.

Tan correcta visualmente como tremendamente convencional, el film de Kichitaro Negishi se ve lastrado por su naturaleza rancia, en su tratamiento moralista de heridas abiertas que terminan cicatrizando. Siendo un trabajo perfectamente disfrutable si uno adapta su mirada a cánones ya preestablecidos, carece del riesgo y la valentía de otras propuestas vistas en la Sección Oficial.

JUEVES, 4

Tras el ligero desaguado de *Bambi* ♥e*Bone*, *Taking father home* (Bei ya zi de nan hai, 2005) nos permite reencontrarnos con el buen cine dentro de la sección D-Cinema. Ying Liang dirige la historia de un adolescente que abandona su casa en las afueras, para buscar a un padre que los ha abandonado al marcharse a vivir en una gran ciudad. Filmada en vídeo digital con una notable carestía de medios, esta producción es la prueba de que para hacer cine de calidad no es necesario contar con grandes presupuestos ni con unos medios técnicos muy sofisticados. Simplemente, hay que tener algo que contar.

Con un estilo que se asemeja al de Jia Zhang-ke, en base a largos planos fijos y a panorámicas que barren el espacio aprisionando a sus personajes, Ying Liang construye un largometraje profundo, de gran calado emocional pese a su austeridad, donde la cámara siempre se sitúa en el sitio más explicativo. Un intenso e hiriente viaje madurativo a través de la China contemporánea, que evidencia una vez más las abismales diferencias entre las zonas rurales y las grandes urbes, así como la falta de oportunidades y el espíritu predador de estas últimas. Ni siquiera el carácter *amateur* de los actores ni las imposibilidades técnicas, consiguen empañar un debut tan sugerente.

Si creíamos que el terror nipón se hallaba postrado cual paciente en estado casi catatónico, nada mejor que adaptar cuatro relatos cortos basados en el Edogawa Rampo más pasado de opio para relanzar el género. Estética manierista, nada contenida en su gusto por el exceso visual y conceptual, catálogo ingente de depravaciones bizarras e individuos mentalmente escindidos, son las características más destacadas que comprende la desquiciada *Rampo noir* (*Rampo jigoku*, 2005). Rodada a cuatro manos pero manteniendo un tono uniforme en su retrato del horror, nos encontramos ante un film enfermizo e irregular, pero radical en su perspicaz puesta en escena.

Cuatro historias con el nexo en común de los sentimientos extremos, *Rampo noir* supone todo un oasis para un género que ya comenzaba a dar síntomas de extenuación, gracias a la aportación del ya comentado Edogawa Rampo, cuya adaptación más conocida hasta la fecha era la enigmática *Gémini* (Sôseiji. Shinya Tsukamoto, 1999). En particular, merece la pena destacar dos historias. *Mirror Hell*, intriga detectivesca donde se suceden una serie de chocantes muertes, es el segmento más reposado, haciendo uso de una brillante planificación en base a la masiva aparición de espejos y al empleo de picados, contrapicados, y encuadres oblicuos, metáfora de las psiques desviadas que habitan el relato. En segundo lugar *Crawling bugs*, una tópica historia de obsesión que tiene como protagonista a un chofer con trastorno delirante, severamente hipocondríaco y con tendencias a la desrealización, que gracias a la desbordante inventiva visual de su director, transmuta en un delirio *pop* y de un cierto regusto por el *look demodé*, y que termina rebosando originalidad dado su

tratamiento. Tampoco se puede obviar la insistente presencia de un Tadanobu Asano que por fin abandona un registro monotemático caracterizado por la pose taciturna y la perpetua mutis.

VIERNES, 5

Be with me (id. Eric Khoo, 2005) pasa por ser incomprensiblemente uno de los films más hinchados por crítica y público. El segundo largometraje que llega procedente de la apartada Singapur explora una temática que dada su reincidencia ha terminado por definir la 8ª Edición del BAFF: la soledad, la incomunicación, el desarraigo emocional, la carencia de relaciones afectivas, la frialdad de las grandes urbes, conceptos que empapan a obras como *Reflections* (Ai li si de jin zi. Hung-i Yao, 2005), *The Forsaken Land* (Sulanga enu pinisa. Vimukthi Jayasundara, 2005), o *This charming girl* (Yeoja, Jeong-hae. Lee Yoon-ki, 2004), entre otras. *Be with me* se acerca a estos temas a través de tres historias de seres que pululan en busca de una estabilidad existencial, con el amor del otro como meta inalcanzable que se aleja paulatinamente. Un anciano viudo que no ha conseguido superar la muerte de su esposa, una joven despechada ante los escauceos amorosos de su pareja, y un guardia de seguridad enamorado secretamente de una guapa ejecutiva conforman este drama coral con el nexo en común de la biografía real de Theresa Chan, una sexagenaria ciega y sorda desde la infancia, cuya vitalidad y arrojo contrasta con la imposibilidad del resto de protagonistas por definir sus objetivos.

Si bien *Be with me* es un trabajo muy superior a muchas mediocridades que se estrenan en las salas comerciales, también es un largometraje al que se le ve venir. Su intento por gustar, en una explotación a menudo exótica de su procedencia, hace que sus costuras estén bien visibles. El incómodo y petulante subrayado musical, la manía por desatascar la narración con planos generales que buscan ese pretendido instante de cavilación trascendente o el forzado mutismo de algunas situaciones, son aspectos que perjudican al naturalismo de las imágenes, transformando a la película en un bonito jarrón de diseño. Esta leve impostura resulta toda una paradoja ante el perfecto planteamiento de la historia de Theresa, descarnada, despojada, sin artificios, pero que sin embargo -y por una mera sintaxis fílmica- actúa como contrapunto moralista frente a las penurias del resto de personajes.

Green mind, metal bats (Seisyun hinkuzo batto. Kazuyoshi Kumakiri, 2006) es una de esas películas que difícilmente serían premiadas en un festival como el BAFF. Y es que en ocasiones es difícil que un jurado se decante por un trabajo con una apariencia *freak* tan marcada, y cuya reflexión no se solapa tras largos planos-secuencia o silencios metafísicos, sino tras un puñado de *outsiders* que esconden sus infelicidades mediante largas horas practicando con un bate de béisbol para conseguir el golpe perfecto. Éste es al menos el pasatiempo habitual de Namba, un dependiente de supermercado retraído cuyo choque fortuito con Eiko -una alcohólica y desinhibida mujer-, derivará en su reencuentro con Ishioka, un policía frustrado y de carácter flemático cuya lesión en el hombro le privó de su carrera como beisbolero.

Kazuyoshi Kumakiri, director de la inclasificable *Kichiku* (1998), nos brinda un film *kamikaze* en toda regla, una bomba cinematográfica cuyo envoltorio gamberro o el ácido humor negro que desprende no esconden su carácter *destroyer*, el retrato nihilista de un grupo de perdedores que vagan de forma errática por una sociedad alineada, de igual manera que se representa en *Bashing* (Masahiro Kobayashi, 2005). ¿O acaso no puede considerarse a Eiko una *salary-man* en formato

femenino, cuya patológica adicción a la bebida permite liberarla de los dogmas de la rígida sociedad nipona? *Green mind, metal bats* termina escondiendo así un sustrato extrañamente reflexivo tras su fachada de comedia irónica y divertimento pasajero.

Posiblemente fuera *Grain in ear* (Mang zhong. Zhang Lu, 2005) -a la postre ganadora del Durián de Oro a la Mejor Película- el largometraje más importante presentado a concurso. Su realizador, Zhang Lu se coloca desde ya como uno de los cineastas a seguir dentro de la prolífica Sexta Generación China, y lo hace desde unos postulados estéticos en las antípodas de nombres ya consagrados como Jia Zhang-ke, Wang Chao, o Wang Xiaoshuai, ya que a diferencia del realismo casi documental de algunos de ellos, Zhang Lu destaca por la minuciosa composición de plano y por el elaborado uso de la metáfora visual.

Tildar a *Grain in ear* de autobiográfica sería muy arriesgado, pero sin duda hay mucho de personal en cuanto a la procedencia de su firmante –un chino de origen coreano- y a lo que nos cuenta: la apática cotidianeidad de una mujer china de ascendencia coreana junto a su hijo pequeño, y las durísimas condiciones a las que debe enfrentarse para sobrevivir. Cui -cuyo marido está preso por matar a otro hombre- se asemeja parcialmente a las heroínas costumbristas de Zhang Yimou en su lucha diaria por sacar a su hijo adelante, pero su gesto denota un cansancio de quien ha nadado toda su vida contracorriente. Zhang Lu nos presenta una sociedad hipócrita, machista, xenófoba, una China en un estado de descomposición moral, y lo hace mediante una historia de una profunda dramaturgia pero a la vez seca, vacía de complacencias afectivas. Un extraordinario trabajo de puesta en escena a través de planos generales estáticos que ahogan a sus personajes, y donde curiosamente evita de manera coherente el uso del fuera de campo, con el propósito de retratar el encierro psicológico y la sensación de vigilancia en la que conviven. Brillante en sacar partido de una mínima economía narrativa y en la capacidad de sugerir gracias a una limitadísima cantidad de recursos expresivos, *Grain in ear* es un film-monumento, una obra maestra cuyo desgarrador final -que incluye el único movimiento de cámara de toda la película- es de tal hondura emocional que vale más que toda la producción cinematográfica española del pasado año.

Tijeretazos
AL