

VIERNES, 6

Existe un punto común en que el convergen las tres películas que más interés nos han despertado en esta primera, y en general bastante floja, jornada del Festival de Sitges: su profundo arraigo en acontecimientos sociales, bien sean pretéritos (la Guerra Civil española), presentes (la falta de valores éticos de la infancia), o con una presunta influencia en el futuro próximo (las tensiones actuales entre Oriente y Occidente); largometrajes donde el elemento fantástico actúa como un transparente velo incapaz de esconder que la maldad ya sólo puede ser producto del ser humano.

Tanto *El Laberinto del Fauno*, de Guillermo del Toro, como *La Hora Fría*, de Elio Quiroga, centran su discurso en los mecanismos que tiene la infancia para evadirse de una realidad que le es hostil. Una emplaza la acción en los años posteriores a la Guerra Civil Española, en una nueva actualización de Alicia en el País de las Maravillas; y la otra nos cuenta la historia de un niño que ha crecido en un mundo post-apocalíptico soñando con un mar que no conoce, y que anhela por encima de todo. Decíamos que existían por tanto, dos puntos en común. En realidad, y al menos en lo que atañe a estos dos títulos debemos añadir uno nuevo: el fracaso último a la hora de concretar sus aspiraciones. En el caso de Guillermo del Toro, la utilización de la visión de un niño como medio conductor de la historia no es desde luego una novedad, pues se había servido ya del mismo esquema en dos ocasiones anteriores. Los referentes inmediatos hay que buscarlos en *El Espinazo del Diablo* y en menor medida, en *Cronos*. Ambas comparten con su último trabajo la estructura de cuento a medio camino entre lo imaginario y lo macabro, en torno a las formas del mal vistas a través de los ojos de un inocente. Sin embargo, se ha operado un cambio notable con respecto a aquella, ya que en esta ocasión Del Toro ha preferido darle más importancia al contexto histórico adecuando el tema del mal a la esencia del fascismo. Y es aquí donde de nuevo comete un error. *El Espinazo del Diablo* dejaba de lado el trasfondo (la guerra se convertía en una mera excusa) para contar una historia de fantasmas demasiado simple. Ahora comete el defecto contrario, donde antes había escasez, ahora hay saturación. Pero es en el tratamiento visual, la dirección y sobre todo en la concepción de la psicología de los personajes donde vemos el mayor problema. Y es que su obstinación por crear personajes unidimensionales llevados al extremo, simplificando así el relato, obviando cualquier ambigüedad al dividir toda opción moral en dos bandos bien diferenciados, uno blanco y otro negro que sirvan de representantes de la inocencia y la crueldad, al verse enmarcados en un contexto histórico, resultan excesivamente grotescos. A ello se suma que Del Toro permanezca demasiado fiel a un estilo que ha ido forjando durante años y que deja poco espacio al espectador, debido especialmente en la utilización de secuencias encadenadas donde la realidad y la fantasía terminan por ser difícilmente diferenciables, y al uso constante de la música, lo que obvia cualquier intervención por parte del espectador. En ese sentido *Cronos* nos parece un film mucho más logrado, donde el tránsito entre lo real y lo fantástico no dejaba al descubierto el andamiaje.

Por supuesto Del Toro sigue fiel a sus obsesiones: esa unión casi enfermiza entre la mecánica y el cuerpo, la cirugía, el tiempo y la muerte. Pero continúa jugando casi todas sus bazas a una inventiva visual apabullante. No ponemos en duda que este sea un paso más en su maduración como director, como el mismo ha reconocido. Es más, intuimos que aún le queda camino por recorrer, aunque el calificativo de eterna promesa ya empieza a rondarnos por la cabeza. Ante las expectativas creadas tras su excelente acogida en Cannes, la sensación final es de frustración.

En comparación, *La Hora Fría* es un film con numerosos defectos y aciertos limitados. La cinta de Elio Quiroga, pasa por ser una mezcla de terror y ciencia-ficción que termina por reunir todos los tópicos habidos en estos géneros y que debe mucho a los relatos de Matheson y a las películas de zombis surgidos por la acción de un virus creado por el hombre. En un cine como el español, que por desgracia depende en exceso del guión, que este sea previsible y además contenga defectos en los diálogos ya es preocupante. Y lo que es peor, el director no se contenta con realizar una cinta de género al uso e intenta abarcar demasiado introduciendo una burda reflexión política sobre el rumbo que sigue el mundo en la actualidad. Es precisamente esa constante reiteración en la concienciación moral lo que más molesta. Tampoco la atmósfera está plenamente conseguida, en ningún momento existe la sensación de peligro.

También *Ils* guarda alguna que otra semejanza con el film de Guillermo del Toro, dado que en ambos largometrajes el elemento fantástico termina desmoronándose ante la malévolamente existencial de lo real. La *ópera prima* de David Morau y Xavier Palaud se vertebra alrededor de las convenciones más o menos tópicas del *survival*, un subgénero del terror que, retomando la brutalidad y la ruda fisicidad de los años '70, parece experimentar una segunda juventud. *Ils*, por tanto, no es más que la desasosegante crónica del hostigamiento que sufre una joven pareja francesa residente en un caserón aislado de Rumanía a cargo de un enemigo invisible. Pero a diferencia de "clásicos" modernos como *Alta tensión*, los directores de *Ils* no sobrecargan el encuadre buscando la creación de una atmósfera mefítica, sino que se decantan por un *look* más cercano al hiperrealismo. En este sentido es una nieta directa de *La matanza de Texas*, a juzgar por el uso constante de la cámara en mano, con sus bruscos movimientos como herramienta para provocar inquietud. El formato de vídeo en alta definición, así como el notable grano de la imagen confieren al largometraje una textura de pesadilla real y posible, a pesar de que el acoso continuado y omnipresente del supuesto psicópata adquiere un tono eminentemente *fantastique*, gracias al empleo de las sombras, de sus súbitos y fantasmagóricos movimientos, y en particular de la brillante utilización del sonido en *off*. Sin embargo, como hemos apuntado en el comienzo, lo real acaba engullendo a lo fantástico, e *Ils*, con todos sus defectos, puede verse como el reverso tenebroso de *El laberinto del fauno*, es decir, como una sombría negación de la inocencia infantil, lo cual unido a su carácter de historia basada en hechos reales, acrecenta todavía más su macabro poder de perturbación.

Hay que reconocer que solo una cinematografía como la surcoreana puede parir una película tan descacharrante como *Duelist*, una suerte de desvergonzado –y en muchas ocasiones, también de vergüenza- *swordsplay* que mezcla sin pudor toda clase de géneros, en la más *pura* tradición de la hibridación temática que ha regido al *mainstream* surcoreano en los últimos diez años. Artes marciales, comedia gamberra, historia de amor, (leve) intriga sociopolítica, ingredientes mezclados en una estilizada batidora que termina engendrando un indigesto cóctel, un extravagante largometraje de interminable metraje. Pero lo peor de *Duelist* no es su tendencia a la saturación visual y sonora, ni siquiera su gratuitad estética –un ejercicio de estilo tan pomposo como estéril-, sino el saber que detrás de este deslavazado artefacto fílmico se encuentra un cineasta con talento e inventiva visual, Lee Myung-Se, que años atrás debutaba con la muy interesante *Nowhere to hide*,

un arriesgado *thriller* cuya novedad radicaba en ralentizar las escenas de acción y acelerar los momentos cotidianos. En *Duelist* se advierten ecos visuales de *Nowhere to hide*, a modo de pequeña rúbrica dentro de ese gran entramado comercial al que pertenece el film: algunas secuencias de lucha como el duelo en un oscuro callejón; o ciertos efectos estéticos. Detalles, pequeñas pinceladas incapaces de levantar un barco que se hunde por su falta de consistencia, por una lacra de discurso que, como también es habitual en algunos films de la península, culmina con un abrupto giro al melodrama más lacrimógeno.

Por último, y dentro de la Sección Oficial Mèliés se programó *Broken*, una producción británica que al igual que *Ils*, se adhiere al género del *survival horror*. Desgraciadamente, *Broken* no deja de ser un olvidable largometraje de serie B, rodado en un insulso formato digital, mal planificado y peor actuado; un *exploit* que recuerda a la saga *Saw* –en el pretendido carácter moral de las acciones del *sociópata*-, y que se pierde en un banal regocijo de la violencia explícita y la truculencia visual.

SÁBADO, 7

En los últimos años, es ineludible reconocer que el Festival de Cine de Sitges ha tomado el fantástico como género de partida para luego transitar vías paralelas y alguna que otra carretera perdida (sic). No dudamos que esta expansión cinematográfica tenga un evidente fin comercial, en un intento por elevar al certamen por encima de esa coletilla –en demasiadas ocasiones peyorativa- de cine fantástico. Un hecho que, por un lado, ha conducido al festival a un cierto estado de ambivalencia, pero que por otro permite disfrutar al espectador de una variada gama de películas. Este eclecticismo fílmico se ha hecho patente en la segunda jornada, donde se ha programado una soberbia *monster movie* (*The Host*), un hermético *thriller* psicológico (*Tzameti*), una parábola futurista de ciencia-ficción (*A Scanner Darkly*), una rareza inclasificable (*Taxidermia*), y dos *mockumentaries* (*Interkosmos* y *First On The Moon*).

Sin ánimo de parecer oportunista, últimamente se cuentan con los dedos de una mano las buenas películas procedentes de Corea, una cinematografía que tras “explotar” mundialmente a mediados de los '90, parece pagar el *esfuerzo* de tal revolución a través de cierta repetición y sobreexplotación de sus rasgos más inequívocos. De hecho, han sido pocos los cineastas que han sobrevivido a la primera criba de autores, donde jóvenes promesas que brillaron con sus obras de debut han tenido que reciclarse bajo productos más convencionales o simplemente desaparecer. Afortunadamente este no es el caso de Bong Joon-ho, brillante realizador que encara su tercer largo tras triunfar con la multipremiada *Memories of Murder*. El surcoreano pasa por ser uno de esos directores modernos que se enfrentan al género mediante su desarticulación, diseccionando sus mecanismos y exponiéndolos abiertamente, jugando con ellos e imbricándolos pero sin que estos pierdan nunca su esencia y/o su fuerza intrínseca. *The Host*, donde seguimos las peripecias de una familia de clase media-baja en el combate contra un monstruo mutado por residuos tóxicos que ha surgido del río colindante, es un paso más en este afán por saltarse reglas y pervertir normas, una notable derivación moderna del *kaiju-eiga* que también funciona como drama familiar, comedia negra, film de aventuras, y sátira política, pero cuya intertextualización genérica no se basa en una implosión llevada al absurdo –como es el caso de *Duelist*- sino mediante la colisión pacífica de las formas y las convenciones –crf. véase la grandiosa secuencia del funeral de la hija pequeña de la familia, donde drama y comedia se entrelazan de forma natural transmitiendo una sensación extraña al espectador, que es conmovido al mismo tiempo que esboza una burlona sonrisa-, siguiéndolas pero al mismo tiempo cuestionándolas o directamente volatilizándolas. De ahí que Bong Joon-ho se dedique paso

a paso a desmontar tópicos, mostrando al monstruo casi desde el comienzo en una secuencia totalmente anticlimática, revelando su génesis en un escueto prólogo no exento de rabiosa ironía –los vertidos tóxicos son realizados desde una base norteamericana en Corea (!!!)-, y en definitiva, y como los grandes cineastas, dando clases de cómo el género base no es más que una excusa para contar otra historia, como el monstruo es un elemento extraño pero necesario para narrar la disolución de toda una familia.

Por ello, resulta tremendamente insultante que muchos tachen a *The Host* de un mero divertimento, de film sin pretensiones dado su lúdico punto de partida que solo pretende hacer pasar un buen rato –que también-, e ignoren la profunda carga sociopolítica y moral de la película. Y es que al igual que *Memories of Murder* o *Barking Dogs Never Bite*, *The Host* es una historia sobre personas que se enfrentan a un elemento que no pueden controlar y que terminan superándolos, a acontecimientos que ponen a prueba su modo de vida, sus creencias y su fe, y que acaba por desmoronarlos. Pero también una dolorosa crónica sobre la destrucción de la familia –esta ya disfuncional-, sobre la imposible integridad de un núcleo humano que debe mutar ante el advenimiento de los nuevos tiempos, al mismo tiempo que una alegoría anclada en el presente de la paranoia colectiva hacia la guerra bacteriológica, en el mundo de la hipocresía mediática y dominación gubernamental, y en el temor hacia el *Otro* en el marco de una Corea multicultural.

Por último, no nos olvidamos de destacar la virtuosa puesta en escena de Bong Joon-ho –la fuerza y magnetismo de las (escasas) *set-pieces* con el monstruo como protagonista, o los múltiples detalles estéticos-, los trabajados efectos especiales de la criatura que a pesar de su naturaleza digital es posible apreciar su fisicidad, y la extraordinaria labor interpretativa de todo el equipo actoral y en particular de Song Kang-ho, magnífico una vez más. Y sí, *The Host* no es un film perfecto, lastrado por algunos baches narrativos, pero es una muestra de buen cine, y sobre todo, de un material difícil llevado a buen puerto, algo más complicado de lo que parece a simple vista.

La Sección Oficial nos legó a continuación otras dos buenas películas alejadas de la espectacularidad del largometraje surcoreano pero no menos estimulantes. *Tzameti* (13), dirigida por el georgiano afincado en Francia Gela Babluani, es un film social barnizado por las texturas del *thriller* psicológico. Un joven emigrante que trabaja en la casa de una pareja de burgueses decadentes roba un sobre que contiene un billete de tren y una reserva de hotel, adentrándose en un mundo turbio de ambientes enrarecidos y personajes enigmáticos. *Tzameti* parte de una buena idea que se desarrolla durante su contundente parte central, pero que perjudica a su comienzo –que por exceso de intriga se vuelve exasperante- y a su final –por previsible e innecesario-, pero es un trabajo realizado con brío y eficacia, donde el director desvela la podredumbre moral de los nuevos ricos, la pérdida de toda clase de valores éticos, y la actual mercantilización de la violencia. Babluani potencia ese paisaje humano cruel mediante su preferencia por un sucio blanco y negro, parecido al utilizado por Mathieu Kassovitz en *El Odio*, y que dota a su película de un adecuado tono de sordidez. *Tzameti* podría ser catalogada entonces como la versión realista de *Hostel*.

En *A Scanner Darkly*, Richard Linklater vuelve a demostrar sus cualidades como director todo-terreno capaz de tomar cualquier género cinematográfico para dinamitarlo y volver a construirlo, tras someterlo a un proceso de limpieza y puesta al día. Ya en *Dazed and Confused* manifestaba un interés por adaptar las constantes de géneros o subgéneros agotados, y en general, bastante denostados, a ritmos y formas en perfecta consonancia con el cine actual. En los últimos años es tal vez el director que más se ha implicado en este sentido, elaborando films efigie que integran un discurso tremendamente coherente. En esta ocasión el género escogido ha sido la

ciencia-ficción, adaptando un alucinado relato de Philip K. Dick, sobre un detective que en su lucha contra el narcotráfico se ve arrastrado a la adicción de una nueva droga llamada “Sustancia D”, que provoca desdoblamiento de personalidad en aquellos que han sido expuestos a sus efectos durante largos periodos de tiempo. Tema recurrente en la obra del escritor, consumidor confeso de este tipo de sustancias, la incertidumbre ante quién es realmente uno y cuáles son los mecanismos que modifican la psique humana, vertebran las numerosas adaptaciones de su obra. Lo que tampoco es totalmente ajeno a las inquietudes que ocupan el discurso de Linklater, cuyos personajes habitualmente en lucha consigo mismos, sufren un proceso de conocimiento interior que los lleva a transformar sus conductas. Experimentan un despertar. En ese sentido, tiene muchos puntos en común con la existencialista *Waking Life*, ya no exclusivamente en su impactante aspecto visual debido a la utilización de la técnica del rotoscopiado, ensayada ya en esta última con excelentes resultados. Aquí esta técnica de animación le concede una mayor libertad componer secuencias que esta obra de ciencia-ficción requiere, como los trajes que modifican la apariencia o las alucinaciones provocadas por las drogas. Tampoco se aleja en esta ocasión de otro de los elementos fundamentales de su cine, los diálogos. En el cine de Linklater, la palabra (y su ausencia), define y ahonda en el personaje, y en *A Scanner Darkly*, la verborrea intrascendente no es siempre sinónimo de locura.

Otro trabajo bastante esquivo y bizarro es *Taxidermia*, el primer largometraje que ha provocado las deserciones más importantes del Festival. Dirigida por el húngaro György Pálfi, se trata de una atípica película-río que, en el marco histórico de Hungría, narra las *extrañas* costumbres de tres generaciones de una misma familia, dominados por sus pulsiones más viscerales. Desde las aberrantes parafilias de un soldado perdido en un enclave rural, la desagradable pasión por la comida de un matrimonio obeso durante los años '60, o la enfermiza pasión de un joven timorato por la taxidermia, *Taxidermia* es un vasto catálogo de las perversiones de la carne, pero no mostradas de forma gratuita –si bien hay ocasiones donde se aprecia su intento de provocar- sino como vehículo escapista ante la represión, ya sea autoimpuesta, de carácter social o familiar. A destacar su segmento intermedio, una ácida sátira de la Hungría comunista, y su notable imaginería visual.

Interkosmos es el nombre que recibió un ambicioso programa soviético destinado a reunir varios países no aliados en un proyecto común que derrotase a Estados Unidos en la carrera espacial. A partir de una misión para colonizar algunas lunas de Júpiter y Saturno, Jim Finn construye un falso documental sobre la preparación del viaje y el entusiasmo que despertó entre los responsables del proyecto. Ante el escaso material del que dispone, tan solo imágenes de la campaña de publicidad que se organizó y unas grabaciones sonoras de comunicaciones entre la tierra y el espacio, y que en ningún momento demuestran ser reales, el director opta por la recreación en forma de musical, con absurdas coreografías en los entrenamientos de las astronautas. Ya desde los créditos iniciales nos damos cuenta de que lo que vamos a ver es fundamentalmente una burla de un video de propaganda. Las reconstrucciones con miniaturas, spots publicitarios de la época y la música final, compuesta para la salida del proyecto *Interkosmos*, lo confirman. Procedente del videoarte, Finn le otorga mucha importancia a la banda de sonido, y confía en exceso en el aguante del espectador ante las arduas y excesivamente alargadas secuencias confeccionadas por imágenes abstractas que fluyen lentamente con las intercomunicaciones de los familiares y amigos con la tripulación. Se nota que en su concepción, iba a ser un cortometraje.

Mucho más interesante resulta *First On The Moon*, de Alexei Fedortchenko, otro falso documental que reconstruye, a la manera de Ivan Istochnikov, un supuesto viaje a la luna en los años treinta,

mucho antes de que lo lograsen los americanos. Sin embargo, Fedortchenko no describe en ningún momento el viaje en cuestión, sino el antes y el después: el camino que fue necesario recorrer hasta la gestación del mismo, desde la invención del cohete hasta la selección y preparación física y mental de la tripulación; y posteriormente, las complicaciones que surgieron tras el enigmático regreso de uno de ellos. Para ello utiliza escaso material de archivo, tan sólo unas imágenes grabadas en Chile sobre un extraño objeto que cayó del cielo y que ya anticipan el difícil retorno del cosmonauta, junto breves secuencias de la época, como desfiles, los primeros ensayos con los cohetes o la relación de los soviéticos con los alemanes. La mayoría de las imágenes son reconstrucciones ficticias rodadas en blanco y negro, sin sonido e incluso con menor número de fotogramas por segundo, para darle el aspecto que tendría el cine en aquella época, además de algunas supuestas entrevistas, ya en color, que el director realiza a algunos de los supervivientes de aquellos hechos, lo que lo convierten casi por entero en un film puramente de ficción.

DOMINGO, 8

Una cosa tenemos clara tras la primera sesión del día: que Michel Gondry no es Charlie Kaufman. De ello se confirma que *The Science of Sleep* no es ni por asomo, *Olvidate de mí*, a pesar de estar dirigidas por la misma persona. Y partir de ahí, todo son decepciones. En realidad, su última película debería llamarse “La Ciencia de Gondry”, o cómo hacer una película totalmente autocomplaciente. La génesis de *The Science of Sleep* está inspirada claramente en la vida y obra del propio director. En realidad, toda la trama que gira alrededor de los sueños y su influencia en la vida de las personas más “creativas”, es una mera excusa para desplegar toda su capacidad creadora. Al contrario de lo que ocurría en su anterior trabajo, donde el imaginativo estaba al servicio de la historia. De ahí que los devaneos sentimentales del protagonista resulten tan poco atrayentes. Gondry se preocupa más de construir alargados y repetitivos collages y videos musicales que beben directamente de sus obras anteriores: videoclips y spots publicitarios, con referencias directas al realizado para Everlong de los Foo Fighters. Tan solo el ingenio de algunos diálogos y ciertas ideas visuales brillan en esta pobre cinta.

Brick, debut en la dirección de Rian Johnson, ha resultado una placentera sorpresa. La piraqueta que se ha inventado este joven realizador conllevaba a priori demasiados riesgos, pero ha salido triunfante del desafío. La originalidad de *Brick* consiste en adaptar los temas y las formas del cine negro, con mujer fatal incluida, a las películas de instituto. No es tarea fácil. Su mayor virtud reside en la honestidad y el rigor con que mantiene el espíritu del género, readaptando todos los tópicos del cine de adolescentes, para fundirlos con las influencias y homenajes de los mejores Hammet, Chandler o Elroy, sin caer en ningún momento en lo zafio ni en lo paródico. La oscura historia que narra la investigación de un asesinato de una joven llevada a cabo por su ex-novio transmutado en detective, tan enrevesada como contundente, resulta algo forzada en algunos momentos, especialmente en lo extraño de ciertos comportamientos, pero mantiene la tensión y el misterio en todo momento. Además Johnson utiliza con acierto un estilo bastante sobrio y contenido para la composición de las escenas, con los tiempos de los planos muy bien medidos, lo que acrecienta el carácter enigmático del relato. No hay que buscar discursos morales bajo la superficie. *Brick* es un puro disfrute de género.

Uno de los múltiples homenajes que el Festival de Sitges rinde este año es dedicado al extraordinario realizador nipón Kiyoshi Kurosawa, cuya inserción en el actual J-Horror solo puede calificarse como de absurdo reduccionismo, ya que el discurso de Kiyoshi –denso, complejo,

metafísico- , complementado por supuesto mediante su exquisita puesta en escena, se sitúa un paso por encima de Nakatas, Shimizus, o Tsurutas. Programada dentro de su (mínima) retrospectiva, *Loft* supone el regreso del japonés al género del terror tras ese breve paréntesis donde ha afrontado proyectos divergentes en la forma pero coherentes en el fondo. *Loft*, incomprendida por la mayor parte del público asistente a la proyección y que terminó por reírse como estrategia ante su falta de asideros intelectuales, viene a ser otra vuelta de tuerca a los motivos conceptuales de Kiyoshi: el aislamiento emocional, la incomunicación, las carencias afectivas y el desapego emocional. Su discurso se radicaliza y su puesta en escena se vuelve aún más abstracta; las secuencias de terror se construyen desde el anticlímax; el entorno rural ya no es la última esperanza como en *Charisma*, sino que deviene en creador de monstruos. Al igual que en *Kairo*, el más allá –en este caso, una momia- nos advierte sobre nuestros problemas, incide en el sentimiento de culpa, y revela nuestros demonios interiores. En *Loft* ya no hay escapatoria, la redención es imposible, el amor una quimera, el hombre es el mal y el mal solo es el hombre. *Loft* no es un film fácil pero merece la pena intentarlo. Curiosamente, el poco cine asiático visto en Sitges ha elevado considerablemente la calidad del certamen. Y todavía no habíamos visto...

La primera gran película del festival, y afirmamos esto teniendo presente lo mucho que nos ha gustado *The Host* y *Loft*, vino a inaugurar la sección Seven Chances. *Crickets (Koorogi)* es seguramente el trabajo más logrado de Shinji Aoyama desde *Eureka*. Cronista de los desajustes emocionales y espirituales de la juventud, de la desarticulación entre lo moderno y lo tradicional en el Japón de nuestros días, Aoyama podría considerarse junto con Kiyoshi Kurosawa, como el director, de toda una generación de cineastas, que mejor ha ahondado en los problemas de la sociedad nipona contemporánea a partir de relatos sencillos en apariencia, pero de gran carga alegórica. Al igual que su anterior y enigmática *Eli, Eli, Lema Sabachthani?*, donde planteaba de forma casi mística la disociación de la sociedad con el mundo que le rodea y proponía como terapia de choque una inyección directa y en bruto, a través de la música, de las distintas esencias que componen la realidad cotidiana, *Crickets* admite varias lecturas a modo de capas. Mediante un genuino toque lynchiano, las fronteras entre lo real y lo onírico se difuminan. La historia de un monje portugués que trajo el cristianismo a la región de Izu, parece entremezclarse con la de una extraña pareja formada por un anciano ciego y mudo y una bella y joven mujer. A pesar de su ceguera, el anciano está en íntima comunión con el mundo mediante los demás sentidos. Por el contrario, la mujer dedica su tiempo a cuidar de él, lo alimenta y lo saca de paseo. De forma consciente, es esclava de él, pero cuando conoce a dos extraños jóvenes, siente la tentación de liberarse. Aoyama plantea bellas metáforas sobre la ruptura y al mismo tiempo, la mutua dependencia que existe entre dos generaciones.

LUNES, 9

A diferencia del año pasado, donde en la Sección Oficial pudieron verse películas de muy baja calidad, este año –sin haber disfrutado aún de esa obra maestra que todos deseamos- se ha mantenido un tono bastante homogéneo, y sobre todo, ameno e interesante. El cuarto día del festival nos ha ofrecido quizás el título más flojo pero también una inesperada sorpresa que puede ser tenida en cuenta para el palmarés final.

Presentada en Sección Oficial, *Grimm Love Story* es la reconstrucción en clave de docudrama apagado y un tanto cobarde de un caso tristemente célebre: el caníbal de Rohtenburg, un hombre que devoró literalmente a otro en su casa, previo consentimiento de la víctima. Bajo la dirección

del realizador de videoclips Martin Weisz –lo cual, tarde o temprano, termina por notarse demasiado-, la historia de la relación entre ambos hombres es narrada a través de la voz en *off* de una estudiante de Psicología Criminalista, una suerte de Ana Torrent en *Tesis*, cuyo doctorado versa sobre tal aberrante caso pero que a la vez se siente morbosamente fascinada por el acto en sí, y por la personalidad de los implicados. De *Grimm Love Story* pueden destacarse algunos aspectos, como su intención de explorar esa malsana sugestión que todos sentimos hacia lo prohibido o el objetivo de humanizar a los protagonistas. Pero de la humanización a la justificación hay una línea muy fina que la película termina por atravesar. Lo naturalista da paso a lo grotesco, y las pretensiones del film se disparan, lo cual no es nada malo, siempre y cuando se cumplan. Mas no se puede pretender diseccionar clínicamente un caso tan horrendo y complejo de una manera tan afectada y maniquea, con una crispada realización que convierte un interesante docudrama en un *thriller* fotografiado como *Seven* o *El silencio de los corderos*. *Grimm Love Story* no es una historia de dos personas que se necesitaban, es el caso de un enajenado que pretendía comerse a un tipo que fue demasiado lejos en su enfermiza pasión por el masoquismo.

Renaissance, de Christian Volckman, flamante puesta de largo de la animación francesa, introduce una historia *noir* en un París futurista recurriendo a todos arquetipos del género, a la manera de *Blade Runner*. Las influencias son claras, desde *Metrópolis* hasta *Ghost In The Shell*. En realidad, no deja de ser un correcto *thriller* de ciencia-ficción, con devaneos metafísicos incluidos, recubierto de un fastuoso envoltorio. Porque sí, debemos admitirlo, como experimento visual es deslumbrante. Las posibilidades que proporciona la exclusiva utilización del blanco y el negro, estética heredada del cómic *Sin City*, de Frank Miller, a través del *motion capture* con actores reales, parecen no tener límites: la progresiva saturación a partir de fuentes de luz, la modificación de la expresión en los rostros de los personajes con ligeros cambios de luz, los reflejos en los cristales mediante cambios de intensidad del blanco, la construcción de planos con varios niveles, el efecto de las gotas de lluvia al chocar contra el suelo... Todo ello está perfectamente orquestado mediante una rigurosa planificación que consigue que el grado de realismo alcanzado por estos procedimientos sea muy superior al obtenido con otros métodos de animación. Sin embargo, en su afán perfeccionista han confeccionado un relato demasiado cerrado y previsible en ocasiones, como si hubiesen querido atar todos los cabos. Para ser una película de animación, poco deja a la imaginación del espectador.

Estrenada mundialmente durante el último festival de Sundance, *Right At Your Door* supone el acertadísimo debut en la realización de Chris Gorak, director artístico de obras como *El Club de la Lucha* o *Miedo y Asco en Las Vegas*. Su film viene a ser un curioso experimento, mezcla de realista parábola política y cine de catástrofes, al narrar la hipotética reacción de un joven matrimonio cuando en una mañana de Los Ángeles, una serie de bombas cargadas con productos químicos explotan en el centro de la ciudad, provocando el caos y la desesperación. Su reducido presupuesto obvia por completo la pirotecnia habitual de estos largometrajes –de hecho, algunas escenas del polvo tóxico expandiéndose por la ciudad son imágenes de archivo de los bombardeos en Irak- para centrarse en la reacción desesperada del marido, que decide acuartelarse en el hogar ante la presunta contaminación, desarrollándose una tensionada pieza de cámara –y atención a la banda sonora eléctrica del habitual de Alexandre Aja, Tomandandy-. *Right At Your Door*, que podría ser un supuesto prólogo elíptico del *Soy Leyenda* de Richard Matheson, funciona perfectamente a varios niveles: por un lado, es una crónica sobre la conducta humana cuando se le expone a una situación límite, y por otro, una cruel e inteligente metáfora de la política aislacionista de los Estados Unidos, en la línea marcada por M. Night Shyamalan en *El Bosque*. Si los festivales fueran justos, el trabajo de Gorak debería tener un sitio seguro en el palmarés final.

Muchas esperanzas habíamos depositado en *Dog Bite Dog (Gau Ngao Gau)*, del director hongkonés Soi Cheang, que ya estuvo en Sitges hace unos años con *New Blood* y es autor de un muy interesante thriller titulado *Love Battlefield*, pero la decepción ha sido, de nuevo, considerable. En realidad, *Dog Bite Dog* es un film más que decente en buena parte de su metraje, pero el violento y seco policiaco que Soi plantea al inicio, y que conduce con cierta habilidad, aunque con algunos altibajos, hasta la última parte de la película, termina dinamitado por completo con un bochornoso giro dramático. La causa hay que buscarla en el planteamiento inicial, la pretensión de humanizar a una bestia asesina a través del amor. Primero porque es un recurso ya utilizado en incontables ocasiones y casi siempre con resultados discutibles. Y segundo porque para ello introduce uno de esos personajes odiosos que uno está deseando que desaparezcan cuanto antes del relato porque provocan graves problemas en el ritmo de la película. En realidad, es algo que observamos inherente a casi la totalidad del cine hongkonés, siempre proclive a caer en dramatismos exagerados, y habitualmente falto de sutileza. Aunque esto último no lo consideramos forzosamente un defecto. En ese sentido, esta película aglutina a partes iguales las mejores y las peores cualidades que caracterizan esa cinematografía. Aún con ello, *Dog Bite Dog* presenta una brillante construcción de las escenas de acción, de una crudeza y una sequedad poco frecuentes. Además, Soi Cheang parece haber pulido su estilo, moderando su tendencia a ralentizar innecesariamente los planos, y utiliza un montaje más coherente y menos dado al efectismo, defectos que lastraban su anterior *Love Battlefield*.

La primera sesión sorpresa de Sitges, fuente de miles de hipótesis y un cúmulo de elucubraciones, se saldó con el Auditori casi vacío, y con la presentación de *El Bosque de Sombras*, también debut de Koldo Serra, que ya había triunfado en el circuito festivalero con su corto *El Tren de la Bruja*. Serra es un realizador que forma parte de una nueva generación de cortometrajistas españoles con un gran porvenir; son jóvenes, tienen estilo rodando, poseen buenas ideas visuales, y sobre todo, consiguen darle un buen lavado de cara al cine de género que se realiza en este país. El propio director afirma que en un principio era un proyecto más sencillo, que pensaba rodar en pocos días y con menos actores, pero que la implicación de la productora lo convirtió en un producto más ambicioso. Con la presencia internacional de Gary Oldman, Virginie Ledoyen y Paddy Considine, *El Bosque de Sombras* es claramente un *remake* inconfeso de *Perros de Paja* de Sam Peckinpah, a diferencia de que aquí son dos parejas (extranjeras) las que visitan una casa situada en un intrincado pueblo de la España profunda. La violencia intrínseca del ser humano, la animalización del hombre, la involución de las zonas rurales, son aspectos que abarca la opera prima de Koldo Serra, mediante una inteligente transposición de roles que supone una peculiar relectura del género y de sus personajes. Película áspera, con ecos de *western* rural, donde el realizador le imprime un fuerte carácter *setentero* a la dirección, *El Bosque de Sombras* se resiente de cierta falta de *in crescendo* dramático, pero es un inicio muy prometedor de un joven cineasta con talento.

MARTES, 10

Poco a poco, los pesos pesados comienzan a aterrizar en la costa de Sitges. A falta de saber con qué nos sorprenderá Johnnie To el próximo jueves, hoy se estrenaron tres de las películas más esperadas del certamen: *Black Book*, *Time* y *Big Bang Love, Juvenile A*. Hay que decir que en el punto intermedio del festival, las reflexiones sobre el nivel de los largometrajes de este año son bastante extremas, desde aquellos que profieren que es el peor concurso en años hasta otros (como nosotros) que sin encontrar esa obra maestra que nos haga entregarnos, sí que reconocemos un nivel más que aceptable en la programación.

Black Book (Zwartboek) supone el pletórico regreso al Viejo Continente de Paul Verhoeven. Tras un periplo estadounidense donde luces y sombras han edificado una trayectoria irregular pero en el fondo plenamente disfrutable, el realizador holandés se refugia en una coproducción europea para elaborar una gran película, realista y poco complaciente relato acerca de la ocupación nazi de Holanda, circunstancia histórica que de la que el propio cineasta fue testigo directo. Del mismo modo que en *Katty Tipel* y sobre todo en *Eric, Oficial de la Reina*, en *Black Book* Verhoeven se retrotrae al pasado para narrar no sólo los pormenores de una hiriente situación político-social sino también para exponer las miserias morales y la mezquindad de la raza humana, porque con héroes o sin ellos, los personajes de Verhoeven son hijos de la individualidad, del pragmatismo y de la supervivencia. Lejos de apaciguar su discurso –incendiario e irreverente- con el paso de los años, el holandés se ha vuelto todavía más cínico e inmisericorde, conservando su inconformismo juvenil así como un profundo escepticismo, una desconfianza colectiva que impregna a una historia de hosca ambigüedad. De ahí que una temática tan manida se convierta en una siniestra visión del conflicto entre el régimen nazi y las guerrillas de la resistencia, donde la ética se desvanece ante intereses económicos y carnales, donde la ambivalencia preside cada reunión de ambos bandos. Porque *Black Book* es una película de traiciones y culpas, de mentiras y engaños, de opresores, y también de oprimidos que se vuelven opresores. Verhoeven se transforma en un insolente ácrata, que no duda en remover toda la mierda de los respectivos frentes y en cargar contra la hipocresía de la Historia. Y todo esto aderezado con una planificación exquisita, porque si algo ha aprendido este holandés en Hollywood, es a pulir ese desaliño estético y a cuidar enormemente el acabado formal de sus films.

Kim Ki-Duk volvía al Sitges que le encumbró como director en España con el estreno de *La Isla* tras ese bache creativo que supuso *El Arco*. Lamentablemente, el surcoreano ha sido una especie de director-diana sobre el que se han vertido toda clase de (injustas) críticas desde su catártica *Primavera, Verano, Otoño, Invierno...y Primavera*, convirtiéndose en un objetivo fácil para aquellos que no han llegado a digerir la revolución asiática. De alguna manera *Time* va dirigido a ellos, al ser un trabajo donde Ki-Duk demuestra una acusada evolución pero sin perder su esencia. Bien es cierto que *Time* es el producto de un director aburguesado que difícilmente regresará a los personajes marginales de antaño –de alguna manera, a lo que era él-, pero que a su vez sigue rastreando conflictos a los que la sociedad coreana se enfrenta en los comienzos del nuevo milenio. Sostenida sobre los actuales dilemas de la cirugía estética –las féminas coreanas y su controvertido afán por occidentalizar las facciones-, su postrera película es una historia de (des)amor, el reflejo deformado de *Hierro 3* donde una mujer temerosa de que la rutina y el paso del tiempo provoquen el hastío de su relación, decide cambiar su rostro. En el nuevo Ki-Duk el silencio parece dejar paso la palabra, lo bizarro a lo cotidiano, lo insólito a lo costumbrista. La verborrea, los ambientes y los locales, los encuentros y desencuentros recuerdan al cine de Hong Sang-Soo, pero el fetichismo, los sentimientos extremos, y la mutilación física como herramienta de aceptación son patrimonio propio. En *Time* no se desentiende de su simbolismo habitual pero lo suaviza notablemente para abordar quizás su historia más realista de los últimos años, que se aleja considerablemente de los elementos fantásticos de *El Arco* y *Hierro 3*.

En los últimos años la obra de Takashi Miike parece haber entrado en una fase crisis. Acostumbrado a rodar un buen número de películas al año, la evidente escasez de títulos que nos llegan últimamente nos hace pensar que quizá se vea inmerso en una necesidad de buscar nuevas vías formales. El enorme prestigio adquirido por méritos propios le permite acometer trabajos más personales. *Izo* abrió el camino hacia la experimentación a través de la abstracción narrativa, planteando un relato circular que actuaba como metáfora mediante la repetición hasta la saturación

de un solo motivo temático. A continuación, emprendió el proyecto alimenticio de *Yokai Daisenso* para financiar su siguiente acometida. *Big Bang Love, Juvenile A (46 Oku Nen No Koi)*, es un paso más allá en la mutación estética y narrativa de su cine. El film se abre con una extraña danza ejecutada, a modo de ritual iniciático, por un hombre con un extraño tatuaje en el torso. A continuación, se nos plantea un misterioso asesinato cometido en una prisión: la víctima es un joven de pasado violento que lleva un tatuaje similar y el principal sospechoso, su compañero de celda y con el que había entablado una extraña relación de mutua atracción, es un joven homosexual de apariencia frágil y carácter introvertido. A partir de ahí, el relato evoluciona hacia una forma de narración en espiral que efectúa una aproximación progresiva a la resolución del caso mediante la reiteración de los hechos. De esta forma, la abstracción desvela a su vez carencias espirituales y sentimientos de culpa. Lo que más llama la atención es la ausencia de escenario. Miike simplifica al máximo la puesta en escena eliminando cualquier elemento accesorio del mismo modo a como lo había ensayado ya Lars Von Trier. En ocasiones, tan solo unos cubos y unas líneas trazadas en el suelo delimitan el espacio. El resto permanece en sombras. La iluminación crea entonces paredes físicas y fronteras anímicas, envolviendo a los personajes en cercos de sombras cuya estrechez contrasta abiertamente con escenas en el exterior de la prisión, donde el paisaje no parece tener fin. La metáfora sobre la falta de libertad se amplía hacia la de prisión espiritual. A ello hacen alusión la extraña aparición de una pirámide y un cohete espacial. La propuesta de *Big Bang Love, Juvenile A* es a priori interesante y Miike sabe dotarla de una gran belleza plástica a partir de amarillos y ocres, pero el resultado es francamente fallido. El principal defecto lo encontramos en la considerable falta de ritmo de la que adolece. La pretensión de resultar intencionadamente críptico y forzosamente poético, resta naturalidad a las interpretaciones. Tampoco entendemos la necesidad de recurrir a ciertos recursos formales, como la trascripción escrita de los diálogos, que entorpecen el desarrollo de la acción sin aportar nada nuevo.

Entre 1973 y 1974, el eminente fotógrafo norteamericano William Eggleston grabó en Memphis y Nueva Orleans, un experimento cinematográfico de más de treinta horas de duración con una de las primeras Porta Packs de Sony que él mismo modificó para permitir rodar en infrarrojos con muy poca luz. Recientemente, Robert Gordon y John Olivo rescataron fragmentos de aquella experiencia en un montaje de 76 minutos. El resultado, *Stranded In Canton*, es un auténtico delirio y un arduo ejercicio de aguante hasta para el espectador más avezado. Filmado en blanco y negro saturado, que palidece los rostros debido a al tubo de infrarrojos incorporado, lo que contrasta con el vigoroso color que habitualmente utiliza en sus fotografías, Eggleston se pega a los rostros de sus familiares y amigos íntimos, y los persigue en sus recorridos nocturnos capturando la alucinada atmósfera de los locales de jazz, hasta que borrachos o drogados, se confiesan ante una cámara en perpetuo movimiento. Para poder apreciar realmente lo que *Stranded In Canton* significa dentro de la obra de Eggleston, es preciso ver como complemento el documental *William Eggleston in the Real Life*, de Michael Almereyda, y a ser posible conocer algo de su trabajo fotográfico. En su film, Almereyda se centra mucho más en la naturaleza de su fotografía y en su concepción de la realidad, pero no se dedica a recorrer escrupulosamente la vida y obra del fotógrafo, sino que plantea su acercamiento como un reverso de la propia *Stranded In Canton*, donde Eggleston se mira al espejo y queda retratado de la misma forma que su círculo de amigos. De esta forma, Almereyda arranca de la persona su visión del mundo y sus confidencias en las situaciones más decadentes. Uno se da cuenta entonces de que lo que muestra *Stranded In Canton* no dejan de ser eso mismo, instantes capturados, la realidad íntima y cotidiana, y que por tanto no se aleja tanto de sus concepciones sobre la fotografía. Ambas piezas, la cinematográfica y la fotográfica conforman así un retrato de lo que habitualmente no se muestra. De lo demasiado intrascendente, incluso de lo feo. Lo extraordinario brota entonces de lo vulgar, y revela la esencia de las personas, de los lugares, de la

objetos... En palabras del propio artista: «(...) *Stranded In Canton* no trata sobre nada en concreto. No importa si fue fotografiado en el sur americano. Simplemente era allí donde nos encontrábamos». En la obra de Eggleston el momento, el instante en que sucede algo lo es todo. Él sólo está allí para capturarlo.

MIÉRCOLES, 11

En esta sexta jornada pudimos ver por fin dos de los títulos anhelados por estos cronistas y finalmente más interesantes de lo que hemos podido ver hasta ahora en este festival. A la esperadísima película de Aronofsky que tanta polémica ha levantado en su paso por Venecia se le suma el nuevo acercamiento de Kiyoshi Kurosawa a su género predilecto. Con la vista ya puesta en los dos films del maestro, y ya habitual por estas tierras, Johnny To, que se presentan mañana, parece que la organización ha decidido reservar lo mejor de la programación para la segunda mitad del certamen debido a la coincidencia con el puente del Pilar. Suponemos que a ese incremento de la calidad de las películas le acompañará un aumento también de la afluencia de público que hasta ahora está siendo bastante escasa en comparación con otros años. De momento se percibe que las colas ocupan mayores extensiones.

Si hay algo de lo que no podemos tildar a Darren Aronofsky es de ser un director acomodado. Con solo tres películas, ha demostrado encarar cada una de ellas con el compromiso de ahondar en diversos mecanismos del lenguaje cinematográfico con un único fin: explorar la psique humana. En el fondo, aunque lo que pueda llamar más la atención de su cine sea su cuidada estética, Aronofsky es un cineasta de la introspección, preocupado por rastrear lo que se esconde tras las acciones físicas de sus protagonistas. En *The Fountain* –recordemos, un desastroso proyecto que el norteamericano ha logrado completar tras muchísimas trabas- no nos encontraremos ante su trabajo estéticamente más poderoso, no disfrutaremos de ese *look* granulado y desairado de *Pi* ni del hipnótico montaje de *Réquiem por un Sueño*, pero por el contrario nos enfrentaremos a su largometraje más ambicioso, alegórico y posiblemente intimista, ya que se sustenta en un relato de una sencillez alarmante. Basada en una novela gráfica, *The Fountain* no es más que las tribulaciones de un doctor que lucha por salvar a su mujer enferma de cáncer, una arrebatada historia de amor intemporal, una batalla interior donde el protagonista se desdobra en sus distintos *yoes*, desde aquel que infructuosamente lucha de forma visceral por encontrar la cura –y que el director, por medio de una novela que la esposa va escribiendo, sitúa en la España del siglo XVI- hasta el yo que reflexiona pacíficamente sobre la aceptación o no de la muerte. Sacudida por momentos de desgarradora belleza y de una poética inusitada, energizada nuevamente por la memorable partitura de Clint Mansell, *The Fountain* no es una obra perfecta –esa manía de ciertos realizadores modernos por subrayar el símbolo hasta privarlo de su valor intrínseco; un montaje final que tiende a la desazón narrativa- pero es un film muy arriesgado, que obliga a la audiencia a realizar un esfuerzo intelectual raro para los tiempos que corren, y que dentro de su irregularidad encuentra su trascendental razón de ser. El propio Aronofsky comentaba que pretendía realizar una reflexión sobre las religiones, mezclando la maya, la católica y la budista, un aspecto sobre el que conviene recapacitar en ulteriores visionados de la película, a todas luces necesarios.

Nos lo habían avisado unos días antes, pero uno lee el argumento y cree inconscientemente que la idea es atractiva, que tal vez va a encontrarse con una sorpresa. Ve, a traición, el trailer, y piensa que la factura parece aceptable, que después de todo no será tan mala película. Pues sí, lo era, y hasta decir basta. *Moscow Zero*, última película de María Lidón, más conocida como Luna, la autora

de *Stranded* (*Náufragos*) y *Yo Puta*, es un de los títulos más mediocres que hemos podido ver hasta el momento en este certamen. Partiendo de guión mal construido, lleno de tópicos y con diálogos de chiste, es difícil llevar un proyecto a buen término, y más con esas pretensiones. Pero una dirección mediocre, incapaz de crear una atmósfera terrorífica, que ilumina a su antojo a los personajes, y con los movimientos de cámara más torpes que se han visto para mostrar a las criaturas sobrenaturales, desde luego no soluciona el embrollo en el que se mete la directora. Lo más triste es que para su distribución internacional se beneficiará del reparto internacional y de haber sido rodada en inglés. A ello contribuirá la “agresiva” campaña de marketing que alguno de nuestros compañeros de aventuras ha llegado a sufrir. Cuando no hay virtudes a las que aferrarse, algunos apelan incluso a la belleza de la directora.

Nos encontramos algo desconcertados ante la fría acogida que han tenido en este festival los dos últimos títulos del maestro nipón Kiyoshi Kurosawa. Ya comentamos anteriormente que *Loft*, para nuestro asombro, había provocado incluso sonoras carcajadas. Pero especialmente sorprendente es la escasa repercusión que ha tenido *Retribution* (*Sakebi*), auténtico film compendio de toda su obra fantástica, y al mismo tiempo, un paso más en su evolución estilística. Esta última podría considerarse un puente entre la variante establecida en *Loft* (y en parte *Seance*) y las inquietudes planteadas en las que podrían considerarse sus tres obras mayores: *Cure*, *Charisma* y *Kairo*, donde el espacio urbano deshumanizado adquiriría connotaciones apocalípticas. Bajo el auspicio de J-Horror Theatre, Kurosawa retoma el personaje del detective (de nuevo el gran Kôji Yakusho) inmerso en una cadena de misteriosos crímenes, para plantear un film policiaco que deriva hacia lo sobrenatural por el borde de la locura. Pero lo primero que llama la atención en *Retribution* es la extrema corporeidad que presentan los fantasmas. Si en sus obras anteriores su presencia se intuía con una sombra que atormentaban a los personajes, dejando claro que el fantasma no habita un espacio fijo sino que permanece unido, como un peso, a la conciencia, en esta ocasión llegamos a ver primeros planos de los mismo e incluso llegan a tocar a los personajes. No entendemos esta variación como un giro comercial que lo aproxime a otros títulos del terror japonés reciente, al menos no exclusivamente, sino que cumplen una función perfectamente definida. En *Retribution* la figura del fantasma es doble, vengativa y al mismo tiempo, admonitoria. Eso explica la existencia de múltiples formas, y el hecho de que en un momento dado uno de ellos salga volando. El fantasma principal, la mujer de rojo, no nace de un sentimiento de culpa, sino de una rebelión del propio entorno (el mar, el barrio, la ciudad, la sociedad) que toma cuerpo para traer un castigo divino, para advertir del fuerte individualismo que se ha apoderado de la población. El título original, *Sakebi*, hace referencia al grito de gran intensidad que emite la mujer, la voz de una ciudad que agoniza por su excesiva industrialización y un toque de atención a sus habitantes, a los que no perdona que la hayan olvidado por sus propios intereses. Los fantasmas personales pasan entonces inadvertidos pues son rápidamente olvidados por el propio egocentrismo de los personajes. Sólo cuando sus intereses se ven en peligro, es cuando toman constancia de su existencia. En ese sentido, el film de Kurosawa es terriblemente pesimista. *Retribution* es deudora de la estética de *Cure*, pero huye en cierta manera de las atmósferas oscuras para jugar más con los espacios del decorado. La mayor presencia de la música parece constatar que se ha hecho un hueco en su estilo desde *Doppelganger*. Kurosawa no está en bache creativo, al contrario, su cine continúa perfectamente vivo e inquieto.

Dentro de la discutible Sección Oficial Méliès, especie de cajón de sastre para propuestas que no calzaban en otras secciones, aparece un film discreto y agradable llamado *Isolation*. Se trata de una honesta serie B que recicla elementos variados de obras como *Alien* o *Vinieron de dentro de...* para construir un largometraje simpático que funciona como eficaz entretenimiento. Con un presupuesto ajustado, trabajando desde una primitiva y feísta puesta en escena que potencia la suciedad de los

ambientes y la claustrofobia de su atmósfera, *Isolation* nunca pretende irse por encima de sus posibilidades y se toma en serio lo justo. De ahí que cualquier conato de reflexión se vea rápidamente sofocado –no se pretende realizar una tesis sobre los peligros de la manipulación genética-, pero en cambio sí merecen ser destacados unos personajes que dentro de su raquitismo están contruidos con intención, y que tienden más al negativismo que al heroísmo: ese granjero que para paliar sus gastos debe permitir experimentos con sus reses, el investigador sin escrúpulos capaz de sacrificar a cualquiera en pos de la ciencia, la doctora atrapada entre el amor de ambos hombres, la pareja de desarraigados que malviven en una caravana anexa a la granja...

Por último, la siempre interesante sección Europa Imaginaria nos brindó la oportunidad de acercarnos, gracias a una estupenda copia restaurada, a una extraordinaria película producida por Hammer Films, *La Gorgona*. En esta ocasión, el maestro Terence Fisher aborda el mito helénico de la criatura capaz de convertir en piedra a quien observara su terrorífico rostro, situándolo en un pueblo centroeuropeo. De algún modo, y al igual que realizó con *La Maldición del Hombre Lobo*, el cineasta británico regresa a la península para narrar una bellísima historia de amor. La fuerza telúrica de las imágenes, el recorrido por unos fantasmagóricos decorados –los de siempre, pero filmados como nunca-, el decadentismo de las estructuras sociales y familiares, el choque entre lo mitológico y lo racional, son aspectos que conforman esta obra maestra donde lo gótico se diluye ante lo romántico, donde el terror se deja de lado para abrazar el fatalismo amoroso. Con *La Gorgona*, Fisher no sólo se acercó como nunca a ese relato apasionado que siempre deseó rodar, sino que nos legó su obra más pesimista a la par que hermosa, una historia de personas atrapadas en sus propios deseos inconfesos, donde la imposibilidad de escapar al destino es más terrible y angustiada que mirar a los perversos ojos de la monstruosidad.

JUEVES, 12

Y llegó To. La séptima jornada del Festival de Sitges será recordada por la doble sesión del hongkonés Johnnie To, quién presentó dos películas mayores. Por un lado, una (aparente) secuela de *The Mission*, y por otra, la segunda parte de su trabajo más alabado, *Election*. Además, el esperadísimo y decepcionante debut del español Nacho Cerdá en la dirección de largos, la nueva película de Woody Allen, y la portuguesa *Transe*.

Viendo *Scoop*, la última película de Woody Allen, se tiene la sensación de que los logros de *Match Point* han sido fruto de un pasajero momento de inspiración. El cambio de aires que hizo trasladar al cineasta norteamericano de Manhattan a Londres derivó en una de las obras más oscuras y sólidas de su última década. Ahora vuelve a posar su mirada en la aristocracia londinense pero retornando a los mecanismos de la comedia irónica, mezclada con una intriga detectivesca que recuerda a *Misterioso asesinato en Manhattan*. Sin embargo, lejos de la envidiable construcción dramática de *Match Point*, *Scoop* parece convertirse en su muy mediocre reflejo, un intrascendente film solo recomendable para los incondicionales del neoyorquino. De hecho, lo más interesante del largometraje son los alargados soliloquios del propio Allen mediante una descarga continuada de corrosivas declamaciones –algunas con más gracia que otras- sobre la cultura y el modo de vida británico. Pero ni la insulsa investigación perpetrada por una joven estudiante de periodismo (Scarlett Johanson), ni la incorporación impostada del elemento fantástico –a diferencia de en *Match Point*, donde éste aparecía como la proyección exterior de la culpa de su protagonista-, elevan el discreto nivel cualitativo de un trabajo excesivamente autocomplaciente.

Los Abandonados, de Nacho Cerdá, venía precedida por una gran expectación. El director se había labrado una gran reputación en el campo del cortometraje, con títulos tan celebrados como *Aftermath* o *Génesis*, y su debut en el largometraje nos ofrecía grandes esperanzas de encontrar al fin algo interesante dentro del género. Sin embargo, lo que podría haber sido un atractivo medimetraje, se diluye en noventa minutos que Cerdá dedica a inflar a base de efectismos y vueltas sobre lo mismo. En una cinta que aspira, partiendo de un género como el de terror, a crear angustia a la platea, que al final resulte extremadamente aburrida es un problema evidente. El film basa casi todas sus bazas en el entorno donde se desarrolla el relato. En ese sentido, prometía mucho al principio, con ese retorno al medio rural ruso como fuente de horror. Pero a partir de ahí, acumula todos los trucos posibles, como el abuso constante del sonido o una utilización un poco burda del tema del *doppelgänger*, y la sensación de que no aporta nada nuevo es la que permanece. También encontramos salidas de guión que no llevan a ninguna parte y personajes desdibujados, como el hermano de la protagonista, que en una de las peores escenas de la película, se dedica a explicar que está sucediendo en la casa, cuando no tendría por qué saberlo. Tan solo se salvan algunos detalles de puesta en escena y el trabajado aspecto visual.

Tras dos duros desencantos, la tarde nos legó curiosamente dos extraordinarias películas, tan diferentes entre sí que no parecen adscribirse al mismo realizador. *Exiled* llegaba con la etiqueta de ser una secuela de *The Mission*, rodada en 1999 y posiblemente el mejor trabajo de Johnnie To hasta el momento. Era *The Mission* un film extrañamente despojado, cuyas refriegas balísticas se movían entre la estilización y la depuración estética, con un manejo excepcional del *mc-guffin* ya que en el fondo la acción se encontraba supeditada a la relación entre los miembros del grupo. Contando con los mismos actores, To juega con los arquetipos planteando una secuela más anímica que directa, una relectura del primer film donde los personajes, a pesar de mantener idénticas personalidades y roles, tienen nombres diferentes y se conocen desde su niñez. De ahí que haya mucho de tragedia en una historia con final escrito, de ineludible encuentro con el *pathos* desde esa foto grupal tomada entre camaradas. A diferencia de *The Mission*, *Exiled* sustituye la palabra por el gesto, y las secuencias de acción se erigen como escenas explicativas mitificando así los mecanismos genéricos, porque lejos de convertirse en un simple espectáculo circense, los múltiples tiroteos definen a sus personajes, nos ofrecen su visión del mundo y su posición ante la vida –crf. el primer duelo, ejecutado desde el respeto mutuo y el honor; la hiperviolenta escaramuza en el apartamento del médico, donde se hace patente la vena sádica del personaje interpretado por Simon Yam, pariente asiático del General Mapache de *Grupo Salvaje*-. De esta manera To, haciendo buena la sentencia de Aristóteles en su “*Poética*” (siglo IV a.C.) cuando afirmaba que la vida es acción, elabora un largometraje vitalista dentro de su fatalidad, epatante y hormonal, que funciona a nivel emocional y puramente orgásmico. Además, habría que preguntarle al propio realizador cuanto ha visto del cine de Howard Hawks –su reinterpretación de *The Mission* se asemeja a lo que realizó el norteamericano con *Río Bravo* y *El Dorado*-, de John Ford –los chocantes momentos de humor-, de Sergio Leone –su manejo del tempo cinematográfico, la dilatación previa al estallido-, o de Sam Peckinpah –ese grupo humano unido por el honor y la camaradería, último refugio en un mundo que se acaba... y prestad atención a las citas sobre la situación de Macao, que al igual que Hong Kong, es una excolonia extranjera devuelta a China hace escasas fechas-, porque *Exiled* también acapara convenciones del *western* reinsertadas en el *thriller* hongkonés, como ese azaroso encuentro con un cargamento de oro, en la tradición más clásica del género norteamericano por excelencia. Pero no busquemos aquí la contención y amaestramiento del cine occidental. Afortunadamente, *Exiled* es hijo del “*heroic bloodshed*”, es cine de Hong Kong al 100%, con sus excesos y endiosamientos, su arrojo y visceralidad. Y aquí es donde radica su valor. El último largometraje de

Johnnie To es y será, con total seguridad, la mejor película proyectada en esta edición del Festival de Sitges.

Justo a continuación, con la sala llena y volcada con un director que parece haber sustituido a Takashi Miike como ídolo local, se proyectó *Election II*. Johnnie To regresa a ese rigor formal y minimización de artificios para narrar, con precisión mecánica, la lucha por el poder dentro de las nuevas elecciones del clan gangsteril. Y regresa Lok, el ganador de las últimas elecciones desprovisto de toda humanidad –como muestra, la secuencia en la que empuja por las escaleras a un jefe, es análoga a aquella de la primera parte donde Big D lanza desde una montaña a otro hombre dentro de una caja-, enfrentándose al joven y arrogante Jimmy, que supone un compendio entre los dos antagonistas de *Election*, al aunar la inteligencia y sangre fría de Lok con el carácter violento y sin escrúpulos de Big D. De algún modo, en esa lucha interna entre el viejo y el joven, entre la tradición y la modernidad, la primera ha perdido la batalla, porque *Election II* es un film donde cualquier rastro de ésta ha sido borrado. De hecho, el cetro –símbolo de la tradición- ya no interesa, solo importa en la medida que permite hacerse con el control de la organización. Por ello el personaje Jimmy ya no es ese joven gangster que pretende representar a la *familia*, sino un hombre de negocios que busca extender su *poder* económico mediante el control de las triadas. *Election II* es un film más oscuro que su predecesor, más ambicioso en su discurso –la benevolencia de los cuerpos policiales, la República de China como mercado de expansión-, y que promete no ser el último de una grandiosa epopeya sobre las organizaciones mafiosas de Hong Kong.

Transe, de la directora portuguesa Teresa Villaverde, es seguramente la película más arriesgada junto con *The Fountain*, que se ha visto hasta el momento en esta edición. La autora de *Os Mutantes*, retrata el descenso a los infiernos que vive una joven rusa, encarnada por la actriz Ana Moreira, que tras abandonar a su familia y a sus amigos en busca de una vida mejor, es capturada por una mafia que trafica con mujeres. Obligada a prostituirse, recorre Europa hasta llegar a Portugal, en una pesadilla que discurre hacia ambientes cada vez más depravados. El título hace referencia al momento crítico que vive la protagonista, pero también el estado decadencia moral de la sociedad, próxima a su defunción. El infierno se nos muestra mediante el sacrificio de la protagonista, que convertida en una especie de santa en trance, recibe su martirio. La directora cita a Santa Teresa, pero su obra y su protagonista están lejos de la unión con Dios. Es el infierno el que domina el mundo. En una escena del film, uno de los captores proclama una guerra entre fuertes y débiles. En la Europa unida, es el individuo el que lucha por su supervivencia. La revelación mística aparece entonces en forma de alucinación: en un mundo en que el hombre sigue reducido a las prácticas de las bestias y sólo el más fuerte sobrevive, los niños portarán armas desde la más temprana edad. *Transe* es una obra áspera, incómoda, cuyas imágenes llegan a herir. Villaverde huye completamente de la narración lineal, para mostrar momentos aislados enlazados a través de elipsis, sucesiones de estados de ánimo de la protagonista que va perdiendo su capacidad para entender lo que percibe, mientras su identidad es constantemente puesta a prueba, y poco a poco lo real transita hacia lo onírico. En esa transformación las imágenes antes realistas, adquieren una profunda carga alegórica. En *Transe* el tiempo se dilata y la acción se intuye mediante el sonido en fuera de campo y el rostro de los actores. Los espacios se desprenden de lo accesorio. Una silla, una cama, una bañera, los vacíos parecen jaulas que se estrechan sobre la protagonista. Villaverde intercala escenas que apelan al estado anímico del espectador: el movimientote los árboles, los hielos resquebrajándose, los bailes... Los diálogos en off se recitan en formas poéticas. Todo ello con el fin de someternos a un estado próximo al de la joven, y que ponen a prueba nuestro aguante. No es de extrañar que ante tal concepción formal, la mitad del público abandonase la sala. La propuesta de Teresa Villaverde es extrema, y desde luego imperfecta, pero contiene elementos

suficientes como para considerarla entre lo más interesante del festival. Aunque quizá no era una película apropiada para la política que habitualmente sigue.

VIERNES, 13

Con la fiesta hongkonesa de ayer el festival alcanzó su cima de calidad y será difícil que se repita. En esta jornada consigue mantenerse a un nivel más que aceptable, y no cae en picado. Y es algo de agradecer en este penúltimo día en el que el cansancio empieza a acusarse. *The Wicker Man*, fue un pequeño amago, pero Cuarón nos subió otra vez a la montaña rusa. Después vino nuestra última esperanza en la Sección Oficial Méliès, *Princess*, la última acometida de Christopher Boe y para terminar una *delicatessen* del maestro Resnais. Notable día.

A pesar de toda la bilis que se segregado sobre ella, la nueva versión de *The Wicker Man* está lejos de ser un film despreciable. Ciertamente que no estamos hablando de una maravilla, que se sitúa muy por debajo del original de Robin Hardy, pero al menos se percibe una intención, un deseo de explorar nuevos temas y confrontaciones, algo excepcional en un *remake* para los tiempos que corren. Estas pretensiones se deben en su mayor medida al realizador de esta puesta al día de la novela de David Pinner, el norteamericano Neil LaBute, cuya carrera se ha desarrollado de forma paralela al movimiento "indie". Un director habitualmente preocupado por los conflictos entre ambos sexos, algo que vuelve a hacerse patente en esta película pero recubierto por el barniz genérico. *The Wicker Man* cuenta la llegada de un policía con pasado traumático a una misteriosa isla regida por mujeres, así como la investigación de éste para encontrar a una supuesta niña desaparecida. Si en el original de 1973, Hardy mostraba la confrontación entre el catolicismo rancio y castrador de su protagonista frente al naturismo y desinhibición sexual de una religión pagana para terminar articulando un letal discurso en contra de cualquier tipo de culto, LaBute contrapone la virilidad y misoginia del *macho* occidental frente al oscuro sectarismo de una sociedad matriarcal, edificando una insólita fábula sobre la lucha de sexos. Pero LaBute no posee el pulso necesario para insuflar un tono eminentemente desquiciado a los devaneos del policía por la isla; su film carece de la atmósfera alucinada del original, lo cual no es nada malo, pero sí necesario para construir un microcosmos en sí mismo, una parábola pesadillesca (y perversa) acerca de los peligros del matriarcado, tan o más despiadado que las sociedades patriarcales. Así pues, *The Wicker Man* termina siendo una película que pretende llegar más lejos que lo que su puesta en escena nos advierte, quizás porque a pesar de ciertos detalles espeluznantes –ese viejo deforme y lleno de cicatrices que se encuentra postrado en una cama de la mansión, la joven cuyo cuerpo está cubierto por abejas-, su director tiende más al verismo costumbrista que a los abisales delirios del *fantastique*.

La película del día fue casi con seguridad *Children Of Men*, el mejor trabajo hasta la fecha del irregular director mexicano Alfonso Cuarón, que había recibido críticas dispares tras su paso por San Sebastián. En la primera incursión de Cuarón en la ciencia-ficción, adapta una novela de P.D. James y viene a engrosar la larga lista de distopías que han mostrado visiones poco agradables del futuro del hombre. En este caso, lo futurible se conforma a partir de cambios políticos y biológicos. Corre el año 2027 y el planeta se encuentra convertido en un absoluto caos, la humanidad se ha vuelto estéril y tan solo Gran Bretaña, donde se ha instalado un gobierno totalitario, parece resistir en pie gracias a un férreo control militar y policial que trata de mantener raya la inmigración y el terrorismo, tanto de fanáticos religiosos como de grupos revolucionarios. No es difícil establecer conexiones con nuestro presente. La obviedad de algunos temas es tal vez el mayor defecto que encontramos. Sin embargo, el film huye casi en todo momento de cualquier tono discursivo. Es más,

los hechos en los que se inscribe la historia quedan relegados a un segundo plano, nunca toman un protagonismo excesivo sobre el relato. El film se configura entonces como una película en perpetua huida hacia adelante, salvo en contadas ocasiones, donde la historia se vuelve más intimista. Y en esa huida esperanzada se nos descubre la realidad en la que están inmersos los personajes. De ahí que los mejores momentos aparecen cuando no explica nada, cuando el entorno apocalíptico surge dentro del desarrollo de la acción. Pero si a la historia se le pueden hacer algunos reproches, donde realmente brilla la película de Cuarón es en su apartado técnico. *Children Of Men* es un monumento al plano-secuencia. La utilización de la cámara al hombro libera los planos de cualquier restricción en la planificación y consigue un efecto de inmediatez sorprendente. Las escenas de acción fluyen hacia las más contenidas con gran naturalidad, y viceversa. De esta forma, la inmersión en ese mundo devastado es total.

“Para disfrutar del porno has de ser un cretino o abstraerte del hecho de que estás mirando a gente real (...) La gente que está en el mundo del porno suelen arruinar sus vidas de un modo miserable, y lo único que pueden hacer para obtener respeto es desprenderse de lo único que les queda: su sexualidad”. Es normal que tras estas declaraciones, el realizador Anders Morgenthaler haya sufrido las iras de las mentes (supuestamente) progresistas y desprejuiciadas, aquellas cuyas bocas se llenan de frases como “libertad de expresión” pero que luego tachan a un film tan valiente como *Princess* de fascistoide (!) cuando en realidad, su presunta carga moralista y reaccionaria ha sido soliviantada por las afirmaciones de su director. Proyectada tras el corto *Araki-The Killing of a Japanese Photographer* –que adelanta formal y temáticamente lo que sobreviene-, *Princess* viene a ser una reinterpretación extrema del *Hardcore* de Paul Schrader, donde un ex-sacerdote se entrega a una furibunda venganza contra el mundo de la pornografía para limpiar el nombre de su hermana, una estrella del género muerta a una temprana edad a causa de una sobredosis. Compendio de animación –con texturas cercanas al anime- e imagen real –mediante vídeos caseros que el protagonista grababa durante su adolescencia-, *Princess* es el descenso a los infiernos de un hombre torturado por una vida miserable, carcomido por una insaciable culpa obrada por la imposibilidad de detener el proceso de autodestrucción de su hermana a la vez que el castrado sentimiento de una atracción incestuosa hacia ella. Imbuida en un fatalismo atroz –en todo momento somos conscientes del terrible destino al que se enfrentan sus personajes- y sumida en un restallante nihilismo, el film danés rastrea en una infructuosa expiación a través del martirio de la violencia, y, al igual que hizo Scorsese en *Taxi Driver*, el progresivo embrutecimiento de su protagonista es análogo a su incipiente desapego de la realidad –cfr. ese muñeco que comienza a cobrar vida-.

Entramos en la sesión de *Offscreen* algo expectantes por ver qué extraño giro ha dado esta vez el danés Christopher Boe, autor de las celebradas *Reconstruction* y *Allegro*, ambas presentadas aquí el año pasado. El resultado es tan interesante en sus planteamientos como insatisfactorio en última instancia. Lo cierto es que no ha podido alejarse más de sus anteriores películas, para terminar regresando finalmente a las inquietudes que planteaba en ellas. Si estas se caracterizaban, entre otras cosas, por un acabado formal muy cuidado, aquí parte de las bases del Dogma, lo cual significa inmediatez, o al menos apariencia de inmediatez. Siempre preocupado por la figura del creador y de los procesos de confección del relato, Boe acostumbra a delegar su posición como narrador/creador en uno de los personajes. En este caso lo hace en la figura del actor Nicolas Bro, uno de los miembros de la nueva hornada de actores y directores, la mayoría procedentes del Dogma, que están revolviendo la escena cinematográfica danesa. Él es el encargado de construir la película a partir de sus vivencias, en un intento de mostrar una historia de amor en la que todos los personajes son aparentemente reales, pues se interpretan a sí mismos. En este caso, el juego es más evidente, pues el propio Boe es quien le entrega la cámara. Así, el protagonista, armado con una cámara

digital se dedica a captar todos los aspectos de su vida diaria y lo que realmente termina filmando es el desenamoramiento de su esposa y el tránsito hacia locura que vive a partir de ello. Lo más interesante del film es sin duda el juego que establece entre lo que es real y lo que es ficticio, y cómo se interrelacionan entre sí. Lo que Nicolas Bro filma es, en teoría, la realidad, pero todas las decisiones que toma sobre la película, en los cortes, en los diálogos o incluso a la hora de rodar las escenas termina condicionando su percepción de la realidad. Y es precisamente esa constante manipulación lo que le lleva a obsesionarse por controlar todo, más allá del experimento inicial. Se diría que la ficción entra en su realidad. Estamos ante un nuevo caso de cámara que vampiriza. De ahí que debamos tomar el film como una reflexión sobre las bases del cine Dogma, y como experimento resulta atractivo. El problema de *Offscreen* es tanto de duración, la reiteración sobre lo mismo llega a saturar, como de propósito. Al saber que todo es falso desde un principio, el verismo no se intuye en ningún momento y la postura del espectador deriva hacia la risa ante hechos graves. Al final, todo queda en una simple broma. O tal vez era lo que pretendía.

Para terminar el día, Seven Chances nos trajo la deliciosa *Pas Sur La Bouche*, penúltimo trabajo del veterano realizador francés Alain Resnais, que seis años después del estreno de *On Connait La Chanson*, regresa con un nuevo musical, adaptando esta vez una opereta parisina de 1925, escrita por André Barde, con música de Maurice Yvain, que ya fue llevada al cine en 1931. El film se inscribe dentro del interés histórico de Resnais por rescatar algunas expresiones artísticas de la cultura popular francesa. Si en *Mélo*, rendía tributo al teatro de bulevar en su vertiente seria, aquí recupera la tradición del vodevil con una trama de asuntos frívolos que se enreda a partir de equívocos, siguiendo las reglas de esta forma de espectáculo a rajatabla. Dividida en tres actos: uno inicial de presentación de los personajes, un nudo en el que se complica la trama y el feliz desenlace, bascula en progresión hacia la comedia, dejando claro que la excusa que da pie a la trama y su resolución, son lo de menos, lo importante es el desarrollo de la acción. Resnais concibe el film como un puro entretenimiento que funciona como un reloj y demuestra que lo importante es la puesta en escena. Todo sucede en el mismo espacio principal, los personajes se evaporan al salir de escena. De esta forma, lo increíble se convierte en plausible, y se elimina cualquier anacronismo que pudiera darse. El virtuosismo que alcanza en la composición de algunos números musicales es deslumbrante. Los personajes dialogan constantemente con la cámara, unas veces desvelando alguna confidencia y otras escondiendo detalles. Incluso le interpelan para conocer su opinión sobre la obra. Y así el film se beneficia de la complicidad que se establece con el espectador. Para disfrutar plenamente de *Pas Sur La Bouche*, es necesario entrar en el juego que propone Resnais en este homenaje de marcado carácter retro.

SÁBADO, 14

Pocas veces un film de clausura ha resumido con tanta clarividencia todo un festival. Nueve días de intuiciones, de lecturas soterradas, de muchísimas y variadas películas, terminan por condensarse en este artificioso film dirigido por Neil Burger. Esta edición del Festival de Sitges, la previa a su 40º Aniversario, se ha decantado abiertamente por la inhibición del fantástico, por su desmoronamiento ante una realidad más temible y aterradora que cualquier monstruo. De ahí que este certamen haya sido una válvula de escape para la infancia, que ha encontrado en la fantasía ese mundo imaginario en el que guarecerse ante un ecosistema hiriente. Películas como *El laberinto del fauno*, *La hora fría*, *Princess* o *Tideland*, argumentan que lo real ya no solo ha engullido al adulto, sino que los niños tampoco están a salvo de su influencia. Por lo demás, no podemos obviar la entrega de premios, donde el Jurado ha fallado a favor de dos propuestas que se mueven en un

ambiente hiperrealista, como son la disección en clave Dogma de un supuesto caso de posesión en *Réquiem*, y la plasmación de manera (falsamente) naturalista de la historia del “caníbal de Rohtenburg” en *Grimm Love Story*. Incluso el siguiente film multipremiado, *Homecoming* de Joe Dante, a pesar de volcarse en el cine de zombis, es una feroz crítica a la política actual del gobierno norteamericano. En cuanto a la jornada, tras una copiosa e irregular digestión cinematográfica, podemos destacar a la divertidísima *Fido* dentro de la Sección Oficial, a la sorprendente e ingeniosa *Adam’s Apples* en la Seven Chances, y a la portentosa *Paprika* en Anima’t.

Volviendo a la clausura, la sensación general fue de decepción. Mucho esperábamos de *The Illusionist*, o al menos bastante más de lo que finalmente ofreció. El film de Neil Burger, al igual que otras muchas películas proyectadas en esta edición, transita durante la mayor parte de su metraje por los entresijos del *fantastique*, es decir y parafraseando a Gerard Lenne, en un mundo donde se confunde la Realidad y la Imaginación, para luego darse de bruces con la más mecánica y positivista de las realidades. Contextualizada en la Viena de finales del siglo XIX, es la historia de un prestidigitador de nombre Eisenheim cuyo espectáculo de magia ha levantado ampollas en diversos sectores sociales por su cuestionamiento de las leyes racionales. Y poco más. *The Illusionist* es un correctísimo –diríamos incluso ramplón- largometraje, cuyos mayores logros descansan en un bello trabajo de fotografía –ese aspecto monocromático, el uso de filtros que lo dotan de un *look* cercano al cine primitivo-, y en un muy logrado diseño de producción en su reconstrucción de la Viena post-industrial. Su narración se articula en torno al enigma y al engaño, y al final todo se resume en un truco de magia –con piroeta final incluida- tan bonito y sorprendente como artificioso y vacuo. *The Illusionist* podría considerarse entonces como un film muy moderno, de esos que priorizan la forma sobre el contenido, y cuyo sugerente envoltorio no esconde más que la más absoluta inanidad.

Iniciábamos estas crónicas hablando, a propósito de *El Laberinto Del Fauno*, de cómo durante la infancia, la imaginación puede convertirse en un arma de defensa, de evasión incluso, frente a la crueldad del mundo. Una de las películas de la jornada anterior, *Princess*, dejaba al descubierto la indefensión a la que están expuestos los niños, y cómo la inocencia podía corromperse por los actos más viles de los adultos. La infancia parece ser uno de los grandes temas de esta edición del Festival de Sitges. *Tideland* se encontraría a medio camino entre ambas. El cuento que ha creado Terry Gilliam es más perverso, si cabe, que el de Del Toro. Llega a ser enfermizo en algunos momentos. Parece como si Gilliam hubiese necesitado filmar *Tideland* para reafirmarse tras sus dos últimos fracasos: su versión libre del Quijote y *Los Hermanos Grimm*. Esta es seguramente su obra más personal, en la que queda más claro cómo funciona su mente y cómo es el universo en el que habita. También es la más oscura y pesimista de todas. Gilliam parte igualmente de Alicia en el País de las Maravillas, pero con una diferencia fundamental, que ya no existe frontera entre los dos mundos. La imaginación de la protagonista, extraordinaria Jodelle Ferland, hace tiempo que acapara todo, tan presente como lo está su continua letanía. En una escena de la película, una de sus cabezas de muñeca, aquella con la que se siente más identificada, cae por una madriguera de conejo. Ella por supuesto no entra a buscarlo, no es necesario, pues la cabeza sigue presente a través de las demás. No hay separación. Sólo percibe una realidad en la que los campos de trigo son mares o las ardillas hablan. Ese mundo choca frontalmente con la realidad que ve el espectador, tan extravagante como macabra. La ambigüedad surge entonces de la oposición de esas dos visiones. Con una niña para quien las figuras paternas ya no existían mucho antes de su muerte, que no comprende la maldad de los adultos, un inocente juego puede convertirse en una aberrante iniciación sexual. Gilliam elude cualquier contención, todo nos es mostrado de forma transparente, pero a través de un cristal deformado: el de la cámara del director, con su repertorio de ángulos

oblicuos y contrapicados. No es de extrañar que, ante tal crudeza, provocase deserciones en masa en San Sebastián y fuese abucheada al recibir el premio Fipresci. Resulta algo difícil para el espectador entrar en un universo tan cerrado. Gilliam no nos sumerge en el mundo de fantasía y sordidez, sino que nos obliga a observarlo desde fuera y a juzgarlo. Nos deja poca libertad de acción y constantemente nos reta a entrar en sintonía con su visión del mundo. Realidad o imaginación, que cada cual decida.

Aún con los acordes en mente de *Pas Sur La Bouche*, nos llega otro film ceñido a las formas del musical, esta vez procedente de una cinematografía poco propensa a ellos. *Perhaps Love*, está dirigida por Peter Ho-sun Chan, uno de los directores y productores más importantes de Hong Kong, co-fundador de la productora UFO, con la que realizó títulos de la talla de *He's A Woman, She's A Man* o *Comrades: Almost A Love Story*. Así pues, Chan ha sido testigo y protagonista activo de la crisis que se originó en industria hongkonesa en los años noventa. Y algo de eso ha quedado reflejado en este film sobre el cine dentro del cine, donde descubre los entresijos de la industria. Hay cierto aire de decadencia, de cierto esplendor perdido, en las imágenes que componen esta historia sobre un triángulo amoroso que se desarrolla en paralelo al rodaje de un musical. El drama romántico ha sido su género predilecto, aunque siempre ha revestido a sus películas de ese sabor amargo característico de los films que se erigieron en estandarte de su productora. Pero esta propuesta de Chan es tal vez más ambiciosa. Se diría que *Perhaps Love* es un falso musical, pues no termina de inscribirse totalmente en el género. Aquí los números musicales no corresponden con el presente que viven los protagonistas ni las canciones expresan directamente sus sentimientos, sino que lo hacen dentro del marco de la película que están rodando. Es la otra historia la que le da cierta coherencia a las salidas musicales. Sin ella, toda la estructura flaquearía. De esta forma lo envuelve todo de cierto realismo. Tampoco es un film sobre el amor. Ese “quizás” del título pesa más de lo que parece. Es más bien una crónica sobre el desamor y sobre el olvido. De ahí que el personaje interpretado por el coreano Ji Jin-hee sea fundamental. Como él mismo afirma al principio, su cometido es guardar el metraje sobrante por sí alguna vez es requerido. Pero en *Perhaps Love*, la vida de los personajes queda proyectada sobre la película que están rodando, y de esta forma se convierte en garante de los sentimientos y los recuerdos. Incluso los ayuda a tomar decisiones, como se comprueba en la única secuencia que es reescrita, la única verdaderamente propia de un musical. Él es, de alguna forma, el nexo entre los dos mundos, Chan no rechaza de plano el elemento mágico del musical. El film dentro del film se convierte entonces en un medio de expiación para los tres protagonistas, que les ayuda a terminar con su pasado y encarar el futuro. Sin embargo, la sensación final una vez terminada la película es que todo el tema del musical es una excusa para lucir las coreografías de Farah Khan y los coloridos y anacrónicos decorados de los estudios de Shanghai. En Hong Kong, el melodrama suele inclinarse hacia el exceso. Por suerte Peter Chan, rueda con la frialdad necesaria para no caer en lo grotesco.

Mucho más estimulante nos ha parecido *Fido*, una ácida comedia en clave zombie que parodia la alineación y el conservadurismo de la vida de los *suburbs* norteamericanos. Con un aspecto visual similar al de películas como *Eduardo Manostijeras* o *Pleasantville*, nos sitúa en un futuro de ambientes retro –los felices '50- donde los zombies han sido domesticados gracias a un collar que inhabilita sus ansias necrófagas. El segundo largometraje de Andrew Currie asocia la estética recargada y el cromatismo suntuoso de los melodramas de Douglas Sirk con su línea argumental, no en vano nos encontramos ante la relectura *zombificada* de *Solo el cielo lo sabe*, donde un ama de casa reprimida y constreñida por las normas sociales se libera de ese encorsetamiento gracias a su relación con su criado/zombie. Pero *Fido* va más allá de un homenaje *kitsch*, ya que su discurso no solo apela al pasado sino también al presente; de ahí que pueda verse como una irónica crítica a aspectos como

la progresiva militarización de la sociedad, el uso de la guerra preventiva, la segregación racial, los prejuicios sociales hacia el *otro*, etc...De hecho, quizás en su multiplicidad de lecturas pueda radicar su debilidad: la ligereza de los temas así como la poca profundización en algunos de ellos limitan la carga subversiva del film, lo cual también podría explicarse por su adscripción a la comedia, o incluso a sus intenciones comerciales. Lo que sí es de agradecer es que, a diferencia de la mayoría de films “indies” supuestamente insurgentes pero que terminan acatando una actitud neoconservadora, *Fido* es transgresora hasta el final, donde cuestiona de manera corrosiva y nunca exenta de humor negro la continuidad del modelo familiar arquetípico.

Pocos eran los largometrajes que se nos habían escapado de la Sección Oficial –entre ellos el ganador a la Mejor Película, *Réquiem*- así que preferimos acudir al pase de *Sisters* aún a riesgo de sufrir empacho cinéfilo en esta hiperactiva jornada. Y lo cierto es que el desencanto fue doble: por un lado, tras evidenciar el paso en falso de un prometedor realizador como Douglas Buck que ya nos acongojó con *Family Portraits: A Trilogy of America*; y por otro, el comprobar como sus declaraciones durante la presentación del film caían en saco roto, porque en contraste con *The Wicker Man*, *Sisters* es un insulso *remake* del título original, un facsímil pueril e innecesario que no aporta absolutamente nada al trabajo de Brian de Palma. Fuertemente influenciado por el cine de Alfred Hitchcock –en particular por obras como *La ventana indiscreta*, *Vertigo*, o *Psicosis*-, la película de De Palma bucea en la misteriosa relación entre dos supuestas hermanas siamesas cuya separación deviene en trauma para ambas. Un crimen perpetrado por una de ellas y observado por una periodista situada en un edificio adyacente, dinamita la acción en forma de *thriller* que explora los límites de la psicopatía y la dependencia emocional. El *remake* de Douglas Buck retoma este punto de partida y, reelaborando al personaje de la periodista, plagia descaradamente el desarrollo del film primigenio modificando el desenlace. No contento con ser un triste duplicado, la puesta en escena de Buck se advierte anodina y carente de fuerza, desabrida y sin ánimo de perturbar al espectador, aunque al menos se agradezca el mantener el tono adulto y por momentos bastante enfermizo del original.

La gran sorpresa del día fue la cinta danesa, *Adam's Apples*, dirigida por Anders Thomas Jensen, que puso el broche final a una notable sección Seven Chances, donde se han podido ver algunas de las mejores películas del festival. Y es de agradecer encontrarse en estas últimas horas del certamen con una película tan divertida como esta, que logra levantar el ánimo y enmascarar el cansancio mediante la carcajada, sin resultar en ningún momento un producto vacío. Jensen, prolífico guionista y director, figura medular del Dogma, convertido ya en referente del nuevo cine danés, cierra con esta película su trilogía de los inadaptados, tras *Flickering Lights* y *The Green Butchers*, planteando un conflicto en forma de parábola de resonancias bíblicas. *Adam's Apples* se cimienta en torno a dos personajes: un neonazi recién salido del presidio que se ve obligado a realizar trabajos para la comunidad en una iglesia, y un peculiar sacerdote, cuya mente rechaza cualquier fatalidad a la que se ve sometido. El bien y el mal encarnados. En medio de ellos dos, un manzano reconvertido en el árbol prohibido y sometido a tormentos divinos, y una caterva de personajes, a cada cual más estrambótico, que basculan entre las dos posiciones por sus actitudes ambiguas. El Libro de Job se torna inspiración, y la fe en último recurso al que aferrarse. Y no desvelaremos más de la trama porque aquí la sorpresa es una virtud y lo inesperado se convierte en vocación y deja sin apoyos al espectador, que contempla atónito un mundo desquiciado, en el que se ponen en entredicho la fe ciega y nuestra capacidad de sacrificio. *Adam's Apples* es una comedia negra que confía sus resortes humorísticos a un guión excesivo en el que en la genialidad de los diálogos, se dan la mano lo cruel y lo hilarante. Pero en ella también destaca la brillante concepción del gag visual, y donde un

simple gesto, inmejorable Ulrich Thomsen, define mejor, en su contención, la naturaleza un personaje que varias líneas de guión. Un film a descubrir.

Nuestra cobertura de esta edición del Festival de Sitges se cerró con un film memorable, una obra maestra que sitúa definitivamente a su director, Satoshi Kon, en el Olimpo de los creadores. Con *Paprika*, Satoshi Kon culmina casi una década de obsesiones personales que han integrado un *corpus* conceptual preocupado por aquello que se esconde tras la realidad, por los mecanismos del subconsciente, y por la indagación en la memoria colectiva. Así pues, su último largometraje bebe tanto de su guión para una de las historias de *Memories*, *Magnetic Rose*, –la interconexión entre los estados del sueño y la vigilia-, de *Perfect Blue* –la escisión de la personalidad en un entorno alienante, así como la existencia de realidades paralelas-, de *Millenium Actress* –la mitificación del mundo del cine y la influencia de la memoria colectiva- y de su serie *Paranoia Agent* –la represión del ser humano contemporáneo en una sociedad hipertecnificada-. Por lo tanto *Paprika*, influenciada por las teorías *jungianas* del inconsciente colectivo y por el psicoanálisis *freudiano*, supone una absorción y posterior regurgitación de las bases temáticas del cine de Kon, pero doblemente potenciadas. Siguiendo una estructura parecida al cine negro donde varias tramas se desarrollan de forma paralela para terminar imbricándose, el argumento remite a un futuro evidentemente actual, donde una gran compañía desarrolla un aparato que permite introducirse en los sueños de los pacientes para acceder a sus capas más profundas y sanar heridas psíquicas o traumas pretéritos. Pero el robo de una de las máquinas así como el enloquecimiento de algunos de los trabajadores de la corporación da inicio a un desarrollo alambicado que destaca por su afluencia de géneros, desde la ciencia-ficción, el *kaiju-eiga*, la fantasía *high-tech*, el *thriller*, o las intrigas empresariales. A pesar de su apabullante poderío visual y su imaginativa puesta en escena, *Paprika* es un film de discurso –rico, denso, en ocasiones desbordante-, donde Satoshi Kon dibuja un presente solitario y ensimismado, donde la tecnología no solo ha conseguido alienarnos y controlar nuestra vigilia, sino también ha comenzado a manejar nuestros sueños, esa parcela íntima de nuestra existencia. En *Paprika*, Satoshi Kon lanza desde el interior de una sociedad eminentemente colectiva, un grito por la individualidad, y logra plasmar la posmodernidad en un gesto, en ese gran carnaval que recorre los sueños de los protagonistas: una muestra más de la ausencia de referentes, de la banalización del símbolo, de la desmitificación de toda creencia.

Tijeretazos
AL