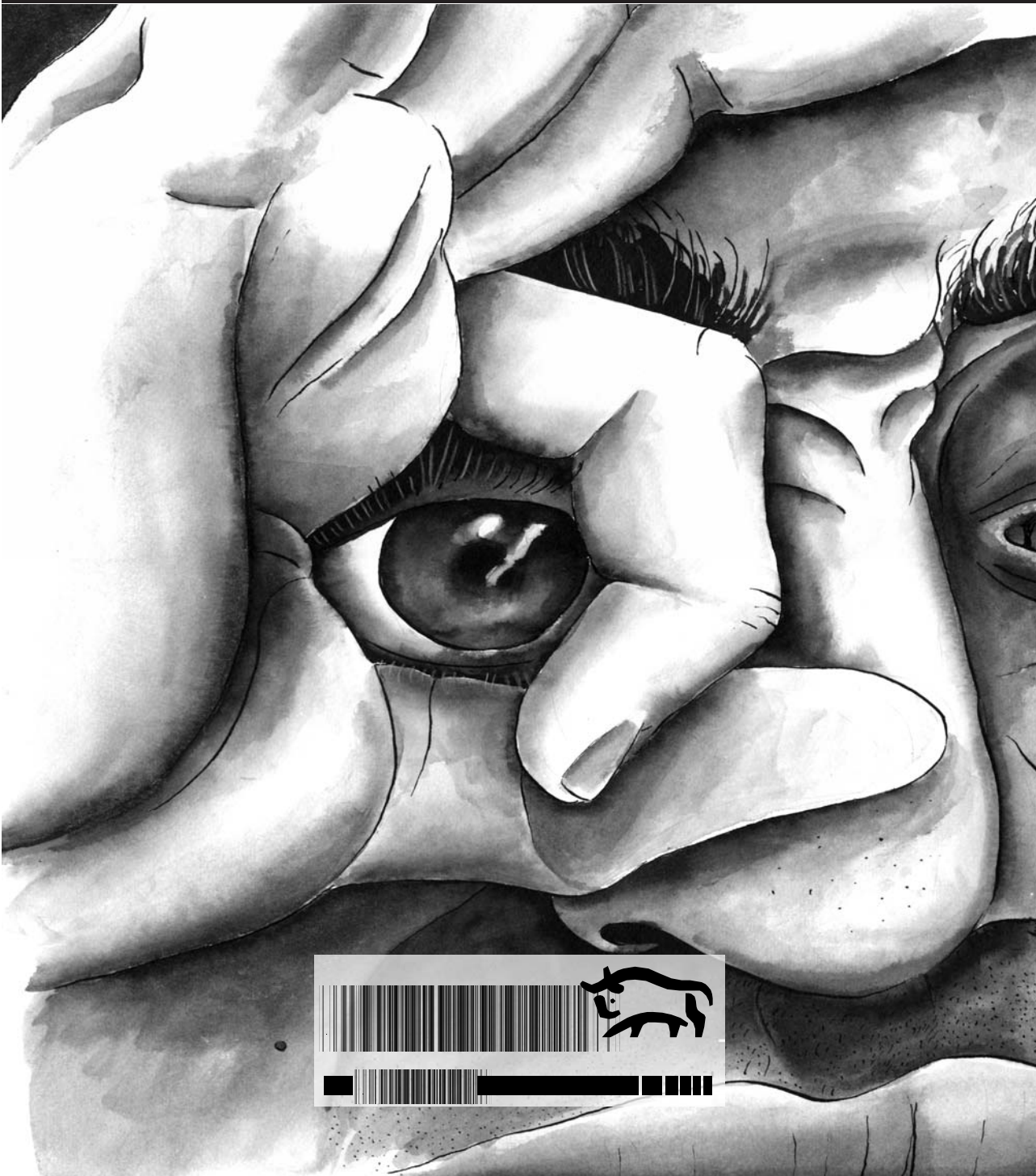


F I L M O T E C A

ESCRITOS - 136

EL CINE COMO DOCUMENTO



LA IMAGEN FÍLMICA, ENTRE LO DOCUMENTAL Y LO FICCIONAL

Uno de los debates más persistentes en el campo de la teoría cinematográfica es aquel que trata de establecer los límites y diferencias que separan al cine documental del cine de ficción. ¿Qué hace que una película sea catalogada como documental?, ¿en qué consiste ese «efecto documental» que delimita un ámbito bien diferente, al menos en apariencia, del habitual cine narrativo - representativo?. Algunos festivales de cine organizan ciclos, en la televisión nos avisan que lo que vamos a ver es un «documental», pero ¿está tan clara la cosa?.

No, ni mucho menos. Para el espectador poco exigente, para el siempre descuidado televidente, la etiqueta puede ser válida sin más, predisponiéndole a una determinada forma de mirar, sin duda de tipo «genérico». Es decir, del mismo modo que no se sitúa uno, como espectador, en la misma posición, con el mismo ánimo, frente a una comedia que frente a un melodrama; con el documental ocurriría algo parecido. Nos encontraríamos, en el sentido clásico, frente a un «género»; un género que ha tenido poco éxito en el terreno puramente cinematográfico, y bastante más aceptación en la televisión. ¿Qué determina la inclusión de un filme en el «género documental»? La respuesta empírica parece sumamente evidente: el que se haya rodado la «realidad», tal cual, sin «puesta en escena», sin reconstrucción ficticia de unos acontecimientos inventados.

Esta respuesta no es válida en el campo de la teoría. Lo superficialmente evidente, aquello que nos dicta el más elemental sentido común, aparece siempre como una cortina que tapa, que oculta, lo que realmente interesa. Los tópicos no son buenos compañeros de viaje para la teoría que, si se deja llevar por el empirismo fácil,

deja de ser digna de tal nombre. Para el manual escolar quizás valga esta facilona separación, entre lo documental como «documento de la realidad» y lo ficcional como «representación inventada», pero si queremos pensar un poco, si pretendemos razonar sin agarrarnos a lo ya dicho una y mil veces, tenemos que ir un poco más allá, descorriendo esa cortina de lo obvio.

Cuando comenzó a teorizarse el hecho filmico, intentando superar a la simple, e impresionista, gacetilla periodística, de las múltiples disciplinas movilizadas una fue especialmente productiva: la semiología o semiótica. Desde este momento se pensó en el filme como «Discurso», es decir como hecho de lenguaje, como producto lingüístico de la esfera del «habla». De este modo se pudo replantear la tradicional división en «géneros» como una consecuencia de que se movilizan unos «códigos» u otros.

Pues bien, y circunscribiéndonos a lo que ahora nos interesa, para la semiótica el «género documental» moviliza también una serie de códigos, entre los que destacaría el llamado «efecto referencial». Esto supone darle la vuelta por completo al tópico, de tal modo que el filme documental sería un discurso más, hecho de signos, de códigos. Semejante razonamiento permitió, entre otras muchas cosas, desmontar la simpleza, implícita al tópico, de documental = verdad / ficción = mentira. La semiótica, quizá indirectamente, nos permite situar en registros muy diferentes, profundamente alejados entre sí, a los binomios «verdad/mentira» y «ficción/documental». De esta forma, se puede comprender cómo un «documental» puede utilizarse perfectamente para «mentir»: un ejemplo lo tuvimos en la llamada Guerra del Golfo, en la que la imagen de un pájaro atrapado en una mancha de petró-

leo tuvo un efecto propagandístico enorme, aunque luego se supiera que se trataba de una escena tomada de un desastre ecológico ocurrido muchos meses antes de que comenzara aquella contienda. Es un efecto «lingüístico», puramente «discursivo», el que se utilizó: fue el montaje, insertando, intercalando aquella escena entre otras, el que produjo un significado.

Los ejemplos podrían multiplicarse hasta el infinito. Desde Flaherty, cualquier filme documental que ha sido capaz de lograr una mínima aceptación entre el público ha tenido que recurrir a la «puesta en escena»: montaje, planificación, movimientos de cámara, preparación previa de las escenas (eligiendo las tomas, los lugares, los acontecimientos), iluminación, etc. Pero, lo que es más importante, a la semiótica no le costó mucho trabajo demostrar que todo filme de este tipo posee una estructura «narrativa». Sin relato, por mínimo que sea, no hay producción de significado, nos viene a decir la semiótica. Y, efectivamente, los personajes, los acontecimientos, se articulan siempre como serie de conflictos, por muy documental que pretenda ser una película. Y es que sin conflictos no hay progresión, no hay linealización narrativa, no hay, desde el punto de vista lingüístico, eje sintagmático. Con lo cual, si el documental quiere contar algo debe sujetarse a las leyes de la construcción narrativa.

Entonces, ¿cuál es la diferencia, para la semiótica? Ya lo hemos dicho, se trata de una cuestión de códigos. Por ejemplo, la utilización de actores no profesionales, de exteriores y escenarios naturales o de una iluminación «realista», fueron códigos «documentalistas», hasta que el neorealismo italiano de finales de los 40 se los apropió, difuminando una vez más las tenues barreras que separan a unos géneros de otros. En última instancia, los códigos fundamentales son aquellos que contribuyen a

reforzar el «efecto referencial». Códigos que casi siempre resultan, por sus propias características de aparente «anti-puesta en escena», insuficientes para contar, para narrar, de ahí el frecuente recurso de la voz en off, que va cubriendo los huecos o insuficiencias de las imágenes.

El equívoco entre lo documental y la ficción viene de antiguo, de los mismos comienzos del cinematógrafo: lo que hacían los hermanos Lumière ha sido siempre etiquetado dentro de la primera categoría. Sin embargo el gran éxito de los Lumière consistió precisamente en utilizar códigos pictóricos: profundidad de campo fotográfico, como remedo del punto de fuga principal de la pintura perspectivista; tratamiento impresionista de la luz y de los exteriores; composición pictórica del encuadre, etc. Además los Lumière elegían meticulosamente sus «vistas», no las reproducían al azar. Nos encontramos aquí con códigos, con puesta en escena, con articulación discursiva.

Pero, ¿y la fotografía; la fotografía en movimiento?. Aquí la semiótica responde lo siguiente: la fotografía es también un signo (signo «icónico», si se quiere), o un conjunto de signos, en los cuales se explicita abiertamente nuestro famoso «efecto referencial». La foto es huella del objeto, no el objeto en sí, por tanto, al sustituir a la cosa se convierte en signo que la representa. La fotografía, a finales del XIX se aparecía como un signo construido a base de convenciones: la planitud percibida como imagen tridimensional, el blanco y negro como emblema de una realidad en color o, finalmente, una serie de puntos reconstruidos como imagen, si atendemos a la base material de toda foto.

Para reforzar estos argumentos se han usado todo tipo de referencias históricas, tales como la dificultad de los indios de las praderas, en Norteamérica, o de tribus

nómadas saharianas para reconocerse en sus primeras fotos. Al carecer de toda una tradición cultural pictórica perspectivista, estos pueblos eran incapaces de «descodificar», de «leer» la fotografía. Pero ¿no se tratará de una serie de epifenómenos que ocultan lo importante?, ¿en qué consiste exactamente ese «efecto» referencial?, ¿por qué ha tenido tan poco éxito siempre el cine documental y, sin embargo, el documentalismo se adaptó muy bien a la T.V.? ¿por qué el vídeo casero que muestra a un ciudadano de raza negra apaleado por la policía tiene un efecto infinitamente superior al de mil discursos verbales o escritos sobre el racismo, si todos en definitiva son hechos de lenguaje? Estas, y otras muchas preguntas, no pueden ser contestadas desde la semiótica. Porque, si bien las teorizaciones semiológicas permitieron en un principio profundizar en el conocimiento del hecho fílmico, en particular, y del producto audiovisual en general, muy pronto se convirtieron, ellas también, en tópicos, en doxas que ocultan y tapan.

Lo que la semiótica olvida es que la fotografía es «huella» y por el hecho de serlo trasciende la categoría de signo. Marca de que algo real estuvo ahí, delante del artefacto; la fotografía supuso un cambio esencial en la tradición cultural occidental de las representaciones icónicas: no es un signo icónico más, es, literalmente, huella de lo real. Sólo Barthes en «La cámara lúcida» fue capaz de percibir algo de esto, partiendo del campo de la semiótica, que él mismo contribuyó a inaugurar. Barthes habla de la existencia en la fotografía de algo que trasciende al contexto (histórico, social, periodístico): él lo llama «punctum», como aquello que punza al ojo que mira.

Ese punctum barthersiano señala algo que en la fotografía es anterior a todo código, a toda operación discursiva: es algo de lo real, en el sentido lacaniano del término. En efecto, quizá la mayor contribución

de Jacques Lacan al pensamiento occidental haya sido caracterizar los tres registros que, para el ser humano, configuran la realidad: lo simbólico, lo imaginario y lo real. De este modo «realidad» y «real» son dos registros diferentes y, a veces, opuestos, en tanto que la realidad humana trata de configurarse mediante la exclusión de lo real. Pero lo real, por mucho que lo simbólico (el lenguaje, lo discursivo) o lo imaginario (las imágenes deseantes, las fantasmagorías) traten de tapanlo, de recubrirlo, está siempre ahí: es el azar, lo imprevisto, lo informe, lo impronunciable, lo insoportable pero, también, aquello que tiene que ver con el goce. La realidad semiótico-imaginaria busca amueblar el mundo, disponerlo para el placer, para el bienestar. Lo real apunta al goce, allí donde el sexo y la muerte se cruzan. Por eso, decía Barthes, «el punctum fotográfico es aquello que me hiera». Y él lo percibe en primer lugar, y no es una casualidad, en una foto de su madre (ya muerta) adolescente. Lo real tiene que ver con el tiempo que pasa o, mejor dicho, con los efectos implacables de su pasar. No es el tiempo narrativo (semiótico), que articula el transcurrir de los acontecimientos en función de la producción de significado. No, el tiempo real no produce significado, sino que lo aniquila.

Lo real-fotográfico tiene que ver con la cosa en sí, con la materia del objeto que ha empujado, que ha mordido y, por tanto, ha dejado una marca. ¿Supone esto volver al idealismo pre-semiótico? No, ni mucho menos, porque lo real-fotográfico, el punctum barthersiano, es inmediatamente tapado, ocultado por los códigos que allí se movilizan y que no son otros que los que ha señalado la semiótica, transformando a la huella de lo real en algo reconocible, que puede ser «leído». Lo que proponemos es intentar ir más allá de la semiótica, no volver más atrás. Por eso hay que señalar como el cine, en tanto en cuanto utiliza

imágenes fotográficas (y no dibujos animados, por ejemplo) se enfrenta siempre a esa huella de lo real, aunque se trate de hacer un filme de ficción.

Es más, esa huella matérica, que ha sido producida por la luz, es la esencia misma de lo fílmico como hecho estético. El cine, como obra de arte, ha de confrontarse con este problema, enorme, que le propone la imagen fotográfica. A partir de aquí es posible pensar la puesta en escena como todo aquello que contribuye a articular, en términos narrativos (en lo simbólico) y de deseo (en lo imaginario) ese real-fotográfico. De este modo las diferencias entre el cine de ficción y el documental estarían en el grado e intensidad de esos procedimientos articulatorios escenográficos y diégticos, mucho más débiles en el caso del documental.

Pero hay que decir, inmediatamente, que esa debilidad no supone una mayor sinceridad, no acerca al documental a la verdad más que la ficción. Ya hemos dicho que el problema de la verdad es diferente, se sitúa en otro registro. No tiene que ver con lo puramente referencial, tal y como pretende el neo-positivismo pseudo-científico actual. La verdad, para el ser humano, se construye en el plano de lo simbólico, a partir de estructuras narrativas básicas: los mitos. Hay que decir que no se trata de relatos cualesquiera; son estructuras narrativas que fundan y fundamentan el sentido de la vida humana y que, por tanto, están en estrecho e intensísimo contacto con lo real.

Intentando resumir un tema tan complejo, podríamos decir que el texto fílmico, cuando es arte, realiza una doble operación, siempre en torno de lo real, en este caso la huella fotográfica: primero debe reducir esa huella, hacerla leíble, inteligible, discursivizándola al inscribirla en lo semiótico; al mismo tiempo que la transforma en

imago deseable, al escenificarla como imagen especular, inscribiéndola en lo imaginario. Después, y es esto lo que permite a algunos textos fílmicos ser algo más que tapadera semiótico-imaginaria de lo real, debe ser capaz de hacer retornar a lo real, a la materia, a la luz.

Por contraposición, el documental ni siquiera acaba el primer proceso, no concluye el sometimiento de lo real-fotográfico. Por supuesto que aquí hay grados, y cuanto mayor puesta en escena lleve detrás un documental, más cerca estará de haber concluido esta primera fase. En cualquier caso, los problemas que tuvo siempre el cine documental para llegar a las salas comerciales están directamente relacionados con este inacabamiento del proceso inicial, cuestión que, como acabamos de señalar es hasta cierto punto independiente del hecho estético, que se sitúa en la segunda fase.

Al llegar la televisión, el panorama cambió radicalmente. El flujo de imágenes televisivas ha hecho de este real-fotográfico no sometido uno de sus pilares fundamentales, tal y como podemos percibir en los telediarios y espacios informativos en general, programas de máxima audiencia en todas las cadenas de televisión del mundo. Es más, cuanto más radical sea este producto «documental», cuanto menos discursivizado -imaginarizado esté, mejor. De ahí el éxito de los programas hechos a base de vídeos caseros que remiten los propios televidentes, pues se trata de productos con un grado cero de puesta en escena, en los que lo real-fotográfico se nos ofrece con una brutalidad casi obscena (es decir, fuera de escena, de lo escenográfico). De este modo es posible comprender el impacto de aquel vídeo casero en el que policías de Los Angeles apaleaban a un ciudadano negro: se trata de un impacto puramente televisivo, que no se puede entender si no es en función de que la tele-

visión lleva años utilizando, y cada vez más, lo real-fotográfico como base de su éxito.

El flujo televisivo trata de ser no-discurso, atacando a toda estructura narrativa, corroyéndola, disolviéndola en un magma imaginario-real-fotográfico, hecho de imágenes deseables (publicidad) y de huellas brutas de lo real (informativos). In-

capaz de articular en lo simbólico lo bello (el spot) y lo siniestro (el telediario), este flujo de imagos y de huellas se constituye en un registro que ya no es ni el de la ficción ni el del documental, transformándose en un espectáculo «deconstruido».

LMA

BIOFILMOGRAFÍAS

ETERIO ORTEGA SANTILLANA



Nació en Burgos en 1962 y es licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, comunidad autónoma en la que vive desde hace años. Ha compartido sus actividades artísticas entre la escultura y la realización de documentales, siendo autor de más de una treintena de documentales para televisión además de spots y publireportajes. Entre sus trabajos figuran “En la pobreza no hay derecho” (para la Asociación pro-derechos humanos), y varios documentales de la serie “Creadores vascos” como los dedicados a Francisco Javier Sáenz de Oiza, Eduardo Chillida, Alberto Schommer, Elías Querejeta,

Carmelo Alonso Bernaola o Nestor Basterretxea.

Para la serie de documentales producida por Elías Querejeta y titulada “El ojo de la cámara” ha realizado los siguientes: “Euskadi en clave de futuro” (1998), “A través de Euskadi” (1999), “Ciudadanos vascos” (2001) y “Traineras” (2001). “Asesinato en febrero” (2001) ha sido su primer largometraje, también realizado en el ámbito del documental. Asimismo ha dirigido “101 reykjavik”, un filme de producción islandesa con Victoria Abril, Hilmir Snaer Gudnason, Hanna Maria Karlsdottir y Baltasar Kormakur.

JAIME CAMINO

Nació en Barcelona en 1936 y es licenciado en Derecho, profesor de piano y armonía, novelista (llegó a ser finalista del Premio Nadal) y crítico de cine. Entre 1961 y 1965 dirigió sus primeros cortometrajes, iniciándose también como productor y participando en la creación del “Institut de Cinema Catalá” y en la llamada “escuela de cine de Barcelona”. Con su primer largometraje, “Los felices sesenta”, realizó una crítica de la burguesía catalana de la época, que conocía muy bien, y tuvo la valentía de introducir en él las canciones de Raimon. “España otra vez” (1968) llegó a ser nominado para el Oscar y contaba con la participación en el guión de Alvah Bessie (uno de los “diez de Hollywood” represaliados por el macartismo).

Tras “Mi profesora particular” interpretada por Joan Manuel Serrat, Camino dirige el que habrá de ser su primer éxito indiscutible, “Las largas vacaciones del 36”, que obtuvo el Premio de la Fipresci en el Festival de Berlín de 1975 y se convirtió en todo un símbolo de la transición a la democracia ya que sólo se pudo estrenar tras la muerte de Franco. El tema de la guerra civil

y sus consecuencias ha seguido estando presente en las siguientes películas de Camino, hasta el punto de haberse convertido casi en un motivo central de su filmografía.

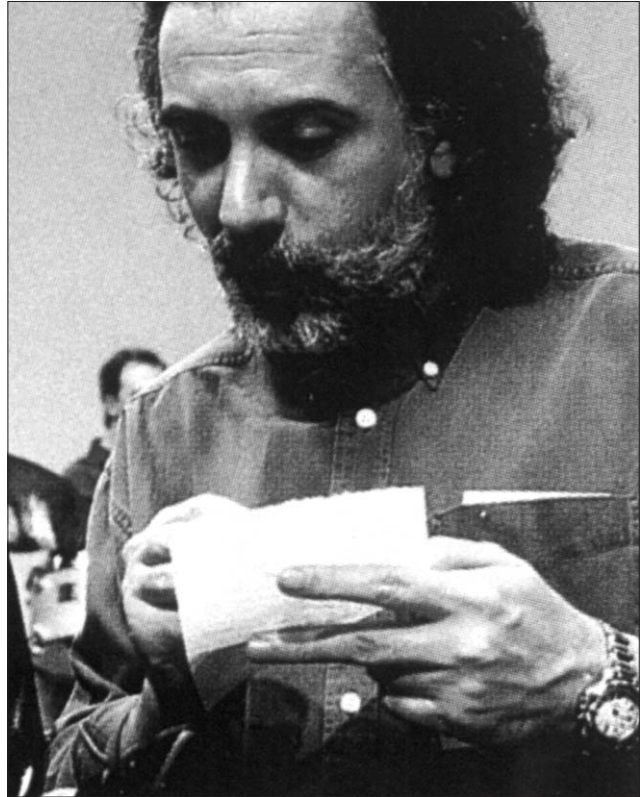
Largometrajes:

- 1963. Los felices sesenta
- 1966. Mañana será otro día
- 1968. España otra vez
- 1969. Jurtzenka (Un invierno en Mallorca)
- 1973. Mi profesora particular
- 1976. Las largas vacaciones del 36
- 1977. La vieja memoria
- 1979. La campanada
- 1984. El balcón abierto
- 1986. Dragon Rapide
- 1988. Luces y sombras
- 1991. El largo invierno
- 2001. Los niños de Rusia

FERNANDO TRUEBA

Nació en Madrid en 1955. Entre 1974 y 1979 escribió crítica cinematográfica en un periódico y en el semanario "La Guía del Ocio". En 1980 fundó la revista "Casablanca" que dirigió en sus dos primeros años. Trueba es autor de un "Diccionario de cine" (editado por Planeta) y de un "Diccionario del Jazz Latino" (editado por la SGAE). Su espléndida carrera cinematográfica, que le ha colocado a la cabeza de los directores españoles se inició en el ámbito del cortometrajes en 1974 con "Oscar y Carlos" (1974), habiendo realizado otros cinco largometrajes entre 1977 y 1982. Otros trabajos de Fernando Trueba han sido el episodio "La mujer inesperada" (1989) de la serie producida por Trueba "La mujer de tu vida", y la dirección teatral de "Trío en mi bembol" (1990) de Rohmer.

Es uno de los directores españoles más reconocidos a nivel nacional e internacional. Los premios más importantes que ha conseguido a lo largo de su carrera han sido los siguientes: Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1987 por "El año de las luces", 5 Goyas de 1989 por "El sueño del mono loco", Oscar a la mejor película extranjera de 1993 y 9 Goyas de 1992 por "Belle époque" y, finalmente, 7 Goyas de 1998 por "La niña de tus ojos".



Largometrajes:

- 1980. Opera prima
- 1982. Mientras el cuerpo aguante
- 1983. Sal gorda
- 1985. Sé infiel y no mires con quién
- 1986. El año de las luces
- 1989. El sueño del mono loco
- 1992. Belle époque
- 1995. Two Much
- 1998. La niña de tus ojos
- 2000. Calle 54

JAVIER CORCUERA



Madriileño de adopción y siempre con un pie en Perú, Javier Corcuera Andrino, de 33 años, presentó su primer largometraje, “La espalda del mundo, en la 48ª edición del Festival de Cine de San Sebastián, acompañado por el cineasta y productor Elías Querejeta y por su amigo Fernando León en la elaboración del guión. Ha obtenido, junto con Arturo Ripstein, el Premio Internacional de la Crítica del Festival.

Aunque nació en Lima, Javier Corcuera se siente madrileño, ya que llegó a esta ciudad en 1986. Estudió cine en Perú y se licenció en la Facultad de Ciencias de la Información (Imagen), en la Universidad

Complutense de Madrid. Sobre esta experiencia ha declarado. “Yo no tengo mal recuerdo de la universidad. Siempre que se habla de la universidad parece que hay que meterse con ella. Para mí fue, sobre todo, un lugar de encuentro, donde conocí a gente interesante, donde hice amigos, Fernando León, entre otros. El principal defecto es la falta de prácticas. La formación es muy teórica. Creo que hasta que no solucionen el problema de la oportunidad de hacer prácticas, de realizar, de poder ser director de fotografía, montador, o lo que se quiera, difícilmente llegará a ser una escuela de cine”.

Ha trabajado como profesor de realización y dirigido documentales, entre los que destacan “Minuesa, una ocupación con historia” (1994); IZBJEGLICE (Refugiados, 1995); “Perú , presos inocentes” (1996); “Familia, Making of”, (1997); “Chiapas, hablan los rebeldes” (1998); y para la serie de documentales producida por Elías Querejeta y titulada “El ojo de la cámara” ha realizado “Doñana, memoria de un desastre” (1998). Con Montxo

Armendáriz y Puy Oria como productores, ha hecho recordar el drama de los maquis con su segunda película-documental ‘La guerrilla de la memoria’, que se ha presentado en el Festival de Cine de Gijón en noviembre de 2001.

Largometrajes:

2000. “La espalda del mundo”

2001. “La guerrilla de la memoria”

JOSÉ LUIS GUERÍN



Nació en Barcelona en 1960 y es uno de los directores españoles con más proyección internacional, al tiempo que también es uno de los más arriesgados y vanguardistas. Su cine personal e intransferible tiene esas constantes autorales desde sus primeros cortometrajes, como “La Hagonía de Agustín” (1975), “Memorias de un paisaje” (1975) o “Naturaleza muerta” (1981). Con su primer largometraje, “Los motivos de Berta” (1983), una película intimista que describe las vivencias de una adolescente en un entorno rural, logró el Premio Especial en el Forum de Berlín, el Premio de Calidad del Ministerio de Cultura y el Premio Sant Jordi de RNE.

En 1986 realizó el corto “Souvenir” y en 1988 el episodio “Porta de l’Angel” para la película colectiva “City Life”. “Innisfree” (1990) fue un sentido homenaje al cine clásico a través de una de sus películas más emblemáticas, “El hombre tranquilo” (1952)

de John Ford, rodando en los mismos pasajes irlandeses. Este segundo largo fue al Festival de Cannes y, ya en España, logró el Fotogramas de Plata, el Premio Sant Jordi (RNE) y el Premio Ciutat de Barcelona. “Tren de sombras. El espectro de Le Thuit” (1996) indaga de nuevo en la memoria y el paso del tiempo a partir de la propia materialidad fílmica, del soporte mismo de la fotografía animada. Presentada en la Quicena de realizadores del Festival de Cannes, consiguió los Premios Méliès de Oro y de Plata y, entre otros muchos en Festivales de diversa índole, el Premio de la Generalitat y Premio San Jordi (RNE). Su último filme, “En construcción” ha logrado un resonante éxito de crítica y público, habiendo recibido una Mención especial del Jurado en el Festival de Cine de San Sebastián 2001, así como el premio de la FIPRESCI y el del Círculo de Escritores Cinematográficos.

PROGRAMA

CICLO: "EL CINE COMO DOCUMENTO"

ENERO 2002

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE

ASESINATO EN FEBRERO

de ETERIO ORTEGA SANTILLANA

España, 2001.

Color, 84 minutos.

Guión: ELIAS QUEREJETA
Fotografía: DANIEL SALAS
Música: ANGEL ILLARRAMENDI
Intérpretes: NATIVIDAD RODRIGUEZ,
BEGOÑA ELORZA, ANGEL
DIEZ, BERNARDO ELORZA.

Un día cualquiera en una pequeña y hermosa ciudad de provincias, La primavera queda cerca y se nota en los árboles y en las colinas y en los prados del alrededor. Como cada día, atravesando el ordenado entorno, dos hombres caminan hacia su lugar de trabajo. Cuando avanzan entre

árboles centenarios son asesinados. Dentro de la hermosura, que casi no se atreve a mostrar su rostro, el implacable horror. ¿Por qué? ¿Quiénes lo provocan? ¿Para qué?. El productor del filme. Elías Querejeta ha contado cómo surgió en él la idea de hacer la película: "Me enteré a través de la radio de un taxi. Acaban de asesinar a dos ciudadanos. No pude evitar un grito. El taxista me miró a través del



retrovisor y me preguntó de dónde es usted. Yo dije, soy vasco. Una semana después, quizá diez días, en alguna de las inconvenientes horas que dedico a mi oscuro trabajo de escribir, me dicté una orden: escribe lo que te esté pasando por la cabeza”.

Las imágenes nos interpelan sin artificio ni retórica, mostrándonos precisamente lo que nunca aparece en los telediarios ni en las noticias: el día a día, el transcurrir inapelable de las horas que sucede a un instante trágico; el peso que la realidad, en cada uno de sus pequeños detalles cotidianos, supone para esas otras víctimas, no las que mueren sino las que quedan para revivir el horror y la impotencia durante una vida ya para siempre marcada trágicamente.

- * León: LUNES 21
- * Palencia: MARTES 15
- * Ponferrada: LUNES 14
- * Valladolid: MARTES 15
- * Zamora: LUNES 21

LOS NIÑOS DE RUSIA

de JAIME CAMINO

España, 2001.

Color, 93 minutos.

Guión: JAIME CAMINO
Fotografía: MARTIN ARDANAZ y ARTURO OLMO
Música: ALBERT GUINIVART
Intérpretes: ERNESTO VEGA, FRANCISCO VEGA, PIEDAD VEGA, ARACELI SANCHEZ, ADELINA ALVAREZ



Escrupulosa investigación sobre el drama de los 3.000 niños que fueron evacuados a la Unión Soviética durante la guerra civil española, este documental cinematográfico prosigue la saludable conquista de un espacio propio para su realizador, que ya ha dedicado su esfuerzo a reconstruir desde la perspectiva del presente uno de los capítulos más olvidados de la Guerra Civil. Camino ha logrado reunir el testimonio de un considerable número de supervivientes de aquella aventura involuntaria de miles de niños de la zona republicana, que huyendo de un drama se encontraron con la pesadilla de la II Guerra Mundial y después con una vida totalmente diferente que cambió su destino. El director, que ha reinicido una y otra vez en el tema de la Guerra Civil y sus consecuencias, esconde su propia voz tras la de los protagonistas, un grupo de hombres y mujeres llamativamente vitales pese a su edad, que recuerdan su peripecia con brillante nitidez.

Hay una renuncia expresa al artificio de un narrador, de modo que el relato se articula sobre los testimonios de esos niños de antaño, de vuelta a España, en Cuba o todavía en Rusia, sobre un generoso material de archivo, en su mayoría inédito, y sobre una concienzuda e inspirada labor de selección y montaje. “Los niños de Rusia” transmite la gratitud y las amarguras

de estos personajes desarraigados que han vivido en una dimensión paralela los acontecimientos del siglo pasado.

* León: JUEVES 24

* Palencia: JUEVES 17

* Ponferrada: MARTES 15

* Valladolid: MIÉRCOLES 16

* Zamora: JUEVES 24

CALLE 54

de FERNANDO TRUEBA

España-Francia, 2000.

Color, 105 minutos.

Guión: FERNANDO TRUEBA

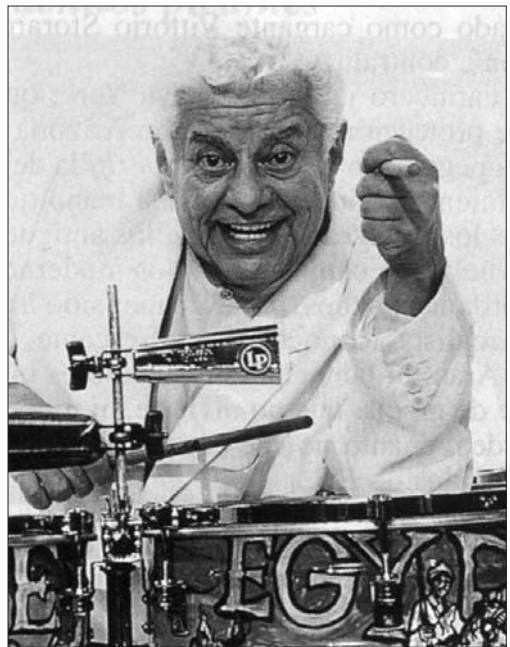
Fotografía: JOSE LUIS LOPEZ LINARES

Música: THOM CADLEY

Intérpretes: Los músicos PAQUITO RIBERA, CHANO DOMINGUEZ, ELIANE ELIAS, GATO BARBIERI, etc.

Bajo la estructura de un documental, se desarrolla una película musical. Los “favoritos” de Trueba en el jazz latino, tocan su música y se retratan a sí mismos en pequeñas conversaciones con el director, que traza, entre pieza y pieza musical, un dibujo visual y sonoro de cada artista. Aunque más que un documental nos encontramos frente a un sentido homenaje que, mediante una sutil articulación, resalta mediante contrastes y coincidencias la gran variedad instrumental y estilística que se oculta detrás de esa corriente del jazz latino. Con la ayuda de seis o siete cámaras filmando a

la vez, el director va destacando la brillantez de cada instrumento e intérprete, permitiendo a la vez el diálogo entre los diversos instrumentos, trazando movimientos envolventes que reproducen la calidez de este tipo de música.



El director mezcla los colores, los ritmos y los estilos, como para confundir y poner a la vez de relieve los rasgos que unen bajo una misma óptica a unos artistas procedentes tanto de Cuba, de Puerto Rico o de Andalucía como de América del Sur. En un decorado de estudio intencionadamente sobrio y neutro, las secuencias acaban proponiendo una verdadera ficción que propicia lo imaginario, y dejan a cada uno la libertad de entrar en la música como se entra en un relato poético. Las seis cámaras, tan ágiles como los ritmos, permiten que cada instrumento narre su parte del diálogo: al terminar en el gesto y subrayar cada instante dramático, esta construcción

narrativa, virtuosa y evidente, restituye la grandeza de la orquesta, logrando así la fusión de todos los cromatismos sonoros.

- * León: MARTES 22
- * Palencia: LUNES 14
- * Ponferrada: JUEVES 17
- * Valladolid: JUEVES 17
- * Zamora: MARTES 22

LA ESPALDA DEL MUNDO

de JAVIER CORCUERA

España, 2000.

Color, 89 minutos.

- Guión: FERNANDO LEON DE ARANO, ELIAS QUEREJETA y JAVIER CORCUERA
- Fotografía: JORDI ABUSADA
- Música: ALFONSO ARIAS
- Intérpretes: GUINDER RODRIGUEZ, RAUL SANCHEZ, MARTIN DEL ALAMO, MICHAEL MENDOZA.

Tres historias de derechos humanos pisoteados: las de un niño (Guinder Rodríguez) que trabaja como picapedrero para ayudar a su familia, un hombre de color a punto de ser ejecutado (Thomas Miller - El) y una mujer encarcelada por expresar lo que piensa. Tres miradas, tres voces, una sola historia. La de la vida en la espalda del mundo. Esos otros mundos que están en este, esas historias que no deberían existir: la película, concebida con gran cuidado y profesionalidad, provoca inevitablemente una serie de interrogantes en la conciencia del espectador, al mostrarnos mediante el artificio cinematográfico la realidad en su estado más puro. Así,



realidad y narración conviven perfectamente, pues no por ser reales los sucesos y los personajes deja de percibirse un hilo argumental y moral que los entrelaza de algún modo. El documental de Corcuera —producido por Elías Querejeta con la colaboración de Fernando de León— ha sido proyectado en festivales internacionales como el de Sundance, Nueva York, o el de cine latino de Los Angeles. A pesar de ello, ninguna cadena televisiva ni distribuidora cinematográfica norteamericana se ha interesado por la producción en la que se denuncia el caso del preso Thomas Miller —acusado de asesinato y robo en un motel—, que el 21 de febrero será ejecutado en Texas.

La denuncia del caso de Miller en el documental de Corcuera ha motivado la aparición de varios “grupos de apoyo”, formados por espectadores de la película en distintos países como “Noruega, Suiza o Dinamarca” y que quieren parar la ejecución de este preso norteamericano cuyo testimonio recoge la producción del realizador peruano.

- * León: MIÉRCOLES 23
- * Palencia: MIÉRCOLES 16
- * Ponferrada: VIERNES 18
- * Valladolid: VIERNES 18
- * Zamora: VIERNES 25

EN CONSTRUCCION

de JOSE LUIS GUERIN

ESPAÑA, 2001.

Color, 125 minutos.

Guión: JOSE LUIS GUERIN

Fotografía: ALEX GAULTIER

Montaje: NURIA ESQUERRA

Intérpretes: JUANA RODRIGUEZ, IVAN GUZMAN, JUAN LOPEZ, JUAN MANUEL LOPEZ (actores no profesionales, vecinos y trabajadores del Barrio Chino de Barcelona)

En un emblemático barrio popular, amenazado por un plan de reforma se emprende la construcción de un bloque de viviendas. Para conocer la intimidad de una construcción, la cámara se mete ahí, cuando ese espacio era todavía un solar donde los chavales jugaban a fútbol. Sobre este terreno busca la forma de convivir, conocer y rodar -así, por este orden- que nos permite abordar tanto el anecdotario de la propia obra como el que ésta generaba a su alrededor; en esa cotidianidad quebrada por el estruendo de los derribos, entre sus vecinos, en el barrio (de hecho la imagen del barrio se concretó en la del puñado de rostros que a nuestros ojos lo representaban). En este proceso, pronto advertimos que la mutación del paisaje urbano implicaba también una mutación en el paisaje humano y que en este movimiento se podrían reconocer ciertos ecos del mundo. Sobre estos cimientos construimos una película.



Como todo buen trabajo de aproximación a una realidad dada, este filme pone en duda sus propios límites tipológicos, adopta aspectos derivados de la tradición documentalista, pero no reniega a la conciencia de que todo filme, incluso el pretendidamente documental, se reduce en último término a una ficción. Consciente de la imposible neutralidad de los aparatos de registro, Guerin los ha integrado en la propia trama que también es eso que llamamos realidad. Esta magnífica obra consiguió una Mención especial del Jurado en el Festival de Cine de San Sebastián 2001, así como el premio de la FIPRESCI y el del Círculo de Escritores Cinematográficos.

* León: VIERNES 25

* Palencia: VIERNES 18

* Ponferrada: MIERCOLES 16

* Valladolid: SABADO 19

* Zamora: MIERCOLES 23

