

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



NOVIEMBRE 2020

A 20 AÑOS DEL SIGLO XX. LA CULTURA Y LA CIENCIA EN LA SOCIEDAD DIGITAL

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
ras obras de
en muebles,
ros, manto,
porcelanas,
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lese con la
ridad que e-
lará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserta en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
RAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el
mero de es
han sido t
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, Te
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiales
tísimas au
muy especi
cuelas Nor
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quisie
mos colabor
tiguos Alur
día de este
ron el hon
líquidas a n
lo hicieron
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pie
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se a
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen.
más que ul
colaborar d
geilizadora
la Santa Ig
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiene que e
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2020-2021, cumplimos 67 (71) años.

NOVIEMBRE 2020

A 20 AÑOS DEL SIGLO XX. LA CULTURA Y LA CIENCIA EN LA SOCIEDAD DIGITAL

NOVEMBER 2020

20 YEARS AGO
OF 20th CENTURY.
CULTURE AND SCIENCE
IN THE DIGITAL SOCIETY

Martes 03 & Viernes 06 / Tuesday 03rd & Friday 06th 19 h.

CHRONICLE

(2012) Josh Trank

(*CHRONICLE*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 10 & Viernes 13 / Tuesday 10th & Friday 13th 19 h.

EL CONGRESO

(2013) Ari Folman

(*THE CONGRESS*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 & Viernes 20 / Tuesday 17th & Friday 20th 19 h.

A GHOST STORY

(2017) David Lowery

(*A GHOST STORY*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 24 & Viernes 27 / Tuesday 24th & Friday 27th 19 h.

LA BALADA DE BUSTER SCRUGGS

(2018) Ethan & Joel Coen

(*THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima
del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)
Aforo REDUCIDO. RESERVA DE ENTRADA en la
web de La Madraza (lamadraza@ugr.es)

All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).
REDUCED capacity. ENTRY RESERVATION on the
La Madraza website (lamadraza@ugr.es)

El Cineclub en los tiempos de la Covid-19

- LA MANERA DE ACCEDER Y SENTARSE EN LA SALA ESTARÁ REGULADA EN TODO MOMENTO POR EL PERSONAL RESPONSABLE DE LA MISMA.

POR FAVOR, ATIENDAN SUS INDICACIONES.

- LA RESERVA DE ENTRADA SE PUEDE HACER ENTRE LAS 8 H. DEL DÍA ANTES DE LA PROYECCIÓN Y LAS 17 H. DEL DÍA DE LA MISMA.

- LAS PUERTAS SE ABREN UNA HORA ANTES DEL INICIO DE CADA PROYECCIÓN.

- UNA VEZ EMPEZADA, NO ESTÁ PERMITIDO EL ACCESO A LA MISMA.

- DE LA MISMA MANERA, SE RUEGA ENCARECIDAMENTE, QUE UNA VEZ COMENZADA LA PROYECCIÓN, SOLO SE ABANDONE LA SALA PARA EL USO DE LOS SERVICIOS O POR CAUSA DE FUERZA MAYOR. En cualquier otro caso, NO SE PERMITIRÁ LA VUELTA A LA MISMA.

- Excepto para la consumición de agua, única bebida y/o alimento permitido, EL USO DE LA MASCARILLA ES OBLIGATORIO EN TODO MOMENTO: ANTES, DURANTE Y FINALIZADA LA ACTIVIDAD. NADIE PUEDE QUITÁRSELA BAJO NINGÚN CONCEPTO.

SIGUIENDO ESTAS SENCILLAS NORMAS CONTRIBUIREMOS A LOGRAR QUE LA ASISTENCIA A LAS PROYECCIONES DEL CINECLUB UNIVERSITARIO SEAN TAN GRATAS COMO SEGURAS.

POR TANTO, OS ROGAMOS Y AGRADECEMOS VUESTRA COMPRENSIÓN RESPECTO A LA NECESIDAD DE APLICARLAS CON FIRMEZA Y VUESTRA COLABORACIÓN PARA QUE SEAN LO MENOS MOLESTAS Y LO MÁS ÁGILES Y EFECTIVAS POSIBLES.



(...) La aceleración en los cambios del audiovisual contemporáneo convierte las dos décadas que llevamos del siglo XXI (...) en un semillero de ideas y cambios constantes. En ninguna otra época de la Historia del Cine puede que hayan pasado tantas cosas. Eso no es mejor ni peor. Es, simplemente, el signo veloz de los tiempos en los que a veces todo vale y no siempre todo queda. Evidentemente ha habido otras etapas mucho más importantes en la evolución del arte cinematográfico: la gestación de un lenguaje en las dos primeras décadas del siglo XX, la transición traumática del mudo al sonoro, la aparición de la televisión como competencia -a la vez que acicate-, el replanteamiento visual a partir de los nuevos formatos panorámicos, el Neorrealismo y su influencia durante años, el estallido de unos nuevos cines en todo el mundo que empezaron a poner en jaque el relato clásico y las temáticas abordadas hasta entonces, el Nuevo Hollywood y el derrumbe de las *majors* tal como habían funcionado durante más de medio siglo... 1895-1999, muchos años y muchos cambios, de la evolución al retroceso a vuelta al progreso y la transformación. El último decisivo en esos 104 años fue la implantación del Dogma95, una teoría con algo de farsa que, unido a la creación técnica de los nuevos dispositivos y cámaras digitales, democratizó la forma de hacer cine y permitió la irrupción de muchos más directores no ligados y sometidos a las estructuras tradicionales y sus jerarquías industriales. El cine se liberó de algunos de sus corsés, para lo bueno y para lo malo, cuando el siglo pasado comenzaba a declinar. Y de las cenizas del Dogma de von Trier y Vinterberg -porque la hoguera se apagó pronto, seamos sinceros, aunque dejó productivas secuelas-, apareció también la posibilidad de una nueva mirada documental, o de no ficción como estila en llamarse desde entonces, para abrir, precisamente, más brecha con el concepto ortodoxo de cine documental. Y esa mirada nos lleva al nuevo siglo, donde ha cristalizado plenamente en muchos países, pero en especial en España -y me refiero al documental en primera persona, a la no ficción con elementos de ficción, a **En construcción**, antes que a los manifiestos demagógicos de Michael Moore, quien evidentemente también ha tenido su importancia en estos años-; dos décadas en las que muchos aspectos se han reafirmado y otros o no han funcionado o han tenido que claudicar (...).

(...) Hay algunos de estos temas generales (...) muy significativos de la evolución del cine del siglo XXI: el auge de la animación, el del documental, la importancia de las cinematografías asiáticas, los cambios experimentados en el cine español y la vieja idea



de Hollywood versus Europa que hace tiempo debe ser replanteada. (...) Hay aspectos curiosos a tener en cuenta, como el de la cinematografía iraní, que tuvo su momento de esplendor en los años noventa del pasado siglo pero luego dejó de aparecer en las salas comerciales coincidiendo con la radicalización de quien fuera su principal artífice, Abbas Kiarostami. Películas en Irán siguen haciéndose pero, en el ritual de los festivales y los pequeños huecos de distribución y exhibición, han sido substituidas, como una moda que envejece, por espasmos de cine rumano, húngaro o de algunos países del sudeste asiático (...). Tras su reciente experiencia internacional (**Todos lo saben**), el director de este film, Asghar Farhadi, no parece anunciarnos el renacimiento o revalorización de una cinematografía que fue determinante también en el trazado antes aludido entre ficción y documental. (...)

(...) El periodo abordado puede definirse a partir de muchos cambios, innovaciones, reformulaciones y asociaciones. Sin duda es una de las mejores épocas en cuanto a la relación del cine con otros lenguajes, principalmente la televisión -lo que esta aporta por sí misma y lo que le ha dado al cine más como complementación que como confrontación, al revés de lo que ocurrió en los años cincuenta-, pero también el videoclip y el videojuego, disciplinas otrora anatemizadas de las que hoy el cine ha sabido incorporar elementos interesantes en cuando a concepción escénica o punto de vista. Es igualmente la era plena de la deconstrucción del relato, ya avanzado en los noventa por Quentin Tarantino, Robert Altman, Abel Ferrara, Hal Hartley y Wong Kar-wai (y antes, en los sesenta, por gente como Stanley Donen, en apariencia tan poco radical), pero que a través de algunas películas realizadas este siglo por el mismo Tarantino, Gaspar Noé, Apichatpong Weerasethakul, Christopher Nolan, Michel Gondry, Spike Jonze, Leos Carax, Paul Thomas Anderson, François Ozon, Gus Van Sant, M. Night Shyamalan y Alejandro



González Iñárritu, o de las estructuras en abismo de algunas series de televisión, ha hallado un desarrollo coherente poniendo patas arribas la noción clásica de la linealidad cronológica y la estructura en tres actos, jugando a placer con la anticipación, la repetición, el relato al revés y la alternancia del punto de vista. Coincidiendo con una cierta “política del guionista”, entendido este como autor, conviene recordar la importancia en este periodo de Charlie Kaufman, hasta el punto de que pese a la impronta visual de dos cineastas procedentes del videoclip, Gondry y Jonze, las películas que Kaufman les escribió -**Cómo ser John Malkovich**, **Adaptation (El ladrón de orquídeas)**, **Human Nature**, **¡Olvídate de mí!**- son consideradas más de él, por su manera de construir el relato, que de sus rompedores realizadores.

Asia, el documental en primera persona, la centralidad del cuerpo, la auto-ficción, cine *low cost*, el complejo equilibrio de fuerzas con Netflix y otras plataformas, la imagen digital (con Michael Mann prácticamente desaparecido, nadie la utiliza con verdadero criterio en el cine comercial), la importancia de los festivales para unos determinados tipos de películas (aquellas que ya se dice que “están hechas para los festivales”), el cine rumano canonizado a partir de 2007 en Cannes como también este certamen-caja de resonancia canonizó al filipino Brillante Mendoza, el nuevo y convulso cine ruso, la reformulación del *blockbuster*, la lógica interna de los grandes ciclos del cine de superhéroes contemporáneo, la pervivencia de francotiradores como Aki Kaurismäki, Michael Haneke y Todd Haynes, el abandono de David Lynch y Béla Tarr... También la mutación de los géneros, caso del cine fantástico -y el llamado, por algunos, “elevated horror”: **A GHOST STORY**, **La bruja**, **It follows**, **Hereditary**, **Midsommer**, **Gretel & Hansel**, **El faro...** - y el de ciencia



ficción, cada año más capacitados por igual para el espectáculo acostumbrado como para la experimentación y la introspección -Holy Motors, Her, EL CONGRESO, Jupiter's Moon, Bajo la piel, Personal Shopper, Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas, Monsters, CHRONICLE, Upstream Color, Otra tierra, Seguridad no garantizada, High Life-... O del western, ese género muerto y rematado cien veces y que siempre regresa respetando sus esencias pero cambiando de lustrosos ropajes, sea en formato neoclásico (Los odiosos ocho, Slow west, Appaloosa, Los hermanos Sisters, LA BALADA DE BUSTER SCRUGGS) o mezclándose con otros géneros (Bone Tomahawk)... El policíaco español, una modalidad al alza gracias a los trabajos de Alberto Rodríguez, Enrique Urbizu, Raúl Arévalo, Rodrigo Sorogoyen, Paco Plaza o Paco Cabezas, quienes han recuperado en el siglo XXI la vigencia ética, estética (e industrial) de un género que fue tan importante en el cine español de mediados del siglo pasado.

Es la era también de una nueva crítica y de una distinta cinefilia propiciada por las diferentes formas de ver cine antes que poseerlo físicamente, de la sala al vídeo, de la cinta al DVD y Blu-ray, del objeto digital al *streaming*. Esa nueva crítica parece tener menos prejuicios aunque no deja de ser curioso que en unos tiempos en los que prácticamente puede verse todo -incluso olvidadas películas del Hollywood de los años treinta en... ¡YouTube!-, algunos de esos nuevos críticos ¡jse jacten!! de no haber visto nada o casi nada de Bergman o Godard. Esa nueva crítica ha propiciado por ejemplo que, de manera muy saludable, el llamado Gran Premio FIPRESCI otorgado por las votaciones de críticos de todo el mundo se lo haya llevado un año **Mad Max: Furia en la carretera** y, al siguiente, **Toni Erdmann**. Y la no tan vieja crítica nos dejó en el tránsito entre siglos una de sus mejores apuestas, "Movie Mutations", las mutaciones del cine contemporáneo, una relación epistolar entre críticos internacionales como cartas filmadas fueron



lo que se entregaron Kiarostami y Víctor Erice, Jonas Mekas y José Luis Guerín, Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, Jaime Rosales y Wang Bing, Albert Serra y Lissandro Alonso, en “Todas las cartas. Correspondencias fílmicas”, una exposición del CCCB barcelonés de 2011 que puso de relieve otro de los aspectos del audiovisual de este siglo, la relación del cine con los museos. Y solo llevamos dos décadas (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “El cine del siglo XXI: solo dos décadas”, en dossier “El mejor cine del siglo XXI”, rev. Dirigido, junio 2019.

(...) ¿Resulta exagerado afirmar que el cine de animación –olvidada ya la antigua denominación “cine de dibujos animados” (sic)- es, ahora mismo, el género que más y mejor ha evolucionado y el que está ofreciendo los resultados artísticos más importantes de lo que llevamos del presente siglo? Puede que así sea, pero seguir subvalorando la importancia que ha tenido siempre a lo largo de la Historia del Cine, y sobre todo la relevancia que tiene en la actualidad, sería todavía más exagerado, cuando no inexacto o, directamente, imprudente. Está muy claro que, en estos últimos dieciocho años, el período abordado en el presente dossier, el cine de animación ha alcanzado unas cotas de éxito comercial, pero también y por encima de todo de logros artísticos, que hace imposible seguir ninguneándolo. El cine de animación de estas dos últimas décadas ha estado marcado por dos nombres propios: Pixar Animation Studios y Hayao Miyazaki. Los



primeros, bajo la dirección de John Lasseter, una relevante personalidad ahora caída en desgracia por circunstancias extracineamatográficas, han venido marcando la pauta visual y narrativa del grueso del cine de animación digital norteamericano desde el estreno de **Toy Story** (1995), y entre 2000 y 2018 no han hecho -con todas sus irregularidades- sino engrandecer su fama con títulos como **Monstruos, S.A.** (2001), **Buscando a Nemo** (2003), **Cars** (2006), **Wall-E** (2008), **Up** (2009), **Del revés** (2015) o **Coco** (2017), o impulsando a un cineasta tan brillante como Brad Bird (**Los Increíbles**, 2004, **Ratatouille**, 2007). Pero sin duda fue Miyazaki quien marcó otro punto de inflexión en cuanto al reconocimiento crítico del género al alzarse con el Oso de Oro de Berlín gracias a **El viaje de Chihiro** (2001), punto culminante de una filmografía -**El castillo en el cielo** (1986), **Mi vecino Totoro** (1988), **La princesa Mononoke** (1997), **El castillo ambulante** (2004), **Ponyo en el acantilado** (2008), **El viento se levanta** (2013)- que le confirmó como uno de los mejores cineastas vivos.

El “efecto Pixar” y el “efecto Miyazaki” han traído consigo consecuencias positivas y negativas. Por un lado, el afán de competencia comercial desatado por Lasseter y su equipo ha dado pie no solo a la reinención digital del estudio que acabó comprando Pixar y poniendo a Lasseter al frente de la supervisión de todo su cine animado, es decir, Disney -con resultados tan meritorios como **Enredados** (2010) Y **Vaiana** (2016); no tanto **Frozen: El reino del hielo** (2013), pese a ser, ahora mismo, su punta de lanza a nivel taquillero-, sino también a la expansión del género



mediante la creación y desarrollo de divisiones animadas de las *majors* de Hollywood o de compañías especializadas, algunas con un ya largo historial a sus espaldas como Aardman Animations, y otras como DreamWorks Television Animation Studios, Twentieth Century Fox Animation, Illumination Entertainment o Laika Entertainment. Por otra parte, Miyazaki renovó el interés hacia el *anime*, del cual se beneficiaron el malogrado Isao Takahata o el recién llegado Makoto Shinkai.

Pero no todo el monte es orégano. La popularidad, a distintos niveles, de Pixar y Miyazaki ha traído consigo una monopolización y, hasta cierto punto, una determinada uniformización de los patrones creados por Lasseter y Miyazaki. Eso ha supuesto, en primer lugar, un grave riesgo de saturación: prácticamente no hay mes que no se estrene al menos un largometraje animado hecho a la sombra de los maestros contemporáneos del género, lo cual es, por un lado, estimulante, pero por otro, acusa desde hace tiempo signos de monotonía, por más que estén surgiendo propuestas -como la reciente **Spider-Man: Un nuevo universo** (2018)- que se esfuerzan en romper esos patrones mediante la combinación de técnicas, formatos y estilos. El monopolio Pixar ha supuesto, además, la muerte, acaso prematura, de lo que ahora se conoce como “cine de animación tradicional” o en 2D, contrapuesto a la imagen digital, o en 3D, que ha acabado imponiéndose en el mercado, lo cual redundaba en detrimento de la difusión de las producciones animadas no estadounidenses; igual ocurre, si bien a menor escala, con el



bombardeo de *anime* hecho a la sombra de la productora de Miyazaki, Studio Ghibli. Dicha monopolización ha contribuido, al menos entre la crítica española, a reafirmar la caduca opinión de que el cine de animación solo es – horror “para niños”, olvidándose de la existencia de cineastas como Ari Folman –**Vals para Bashir, EL CONGRESO**–, o recibiendo con indiferencia los experimentos con el género de cineastas del cine –así lo llaman– “de imagen real” como Robert Zemeckis o Steven Spielberg, en beneficio de las incursiones “de autor” de Tim Burton –el de **Pesadilla antes de Navidad** (1993) o **La novia cadáver** (2005), no así el de **Frankenweenie** (2012)– o Wes Anderson –**Fantástico Mr. Fox** (2009), **Isla de perros** (2018)–.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Cine de animación: esplendor y monopolio de un género”, en dossier “El mejor cine del siglo XXI”, rev. Dirigido, junio 2019.

(...) Aunque hoy no sea igual que en la primera década de este siglo, las cinematografías de Asia Oriental (Corea del Sur, Japón, China, Hong Kong, Taiwán) y el Sudeste Asiático (Tailandia, Filipinas, Camboya) han cambiado ciertos discursos (visuales, estructurales, genéricos) y buena parte del cine contemporáneo no se entendería sin la misteriosa labor de zapa efectuada por directores como Park Chan-wook –uno de los primeros detonantes de esa admiración/rendición por el cine asiático, en concreto el surcoreano, el más pujante y estable–, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai –su **Deseando amar** es un film esencial en la modernidad cinematográfica cuando nacía el siglo XXI–, Bong Joon-ho, Lee Chang-dong, Hong Sang-soo, Apichatpong Weerasethakul o Brillante Mendoza. (...)

(...) Aún estamos lejos de la “normalidad” ya que la coincidencia de varios films chinos al mismo tiempo en nuestra cartelera es perjudicial para su viabilidad comercial (lo que no ocurre, por supuesto, con el cine estadounidense): ha ocurrido con **An Elephant Sitting Still** -primera y última obra de Hu Bo, cineasta chino radicalizado en cuanto a las opresiones sociales de su país, que se suicidó poco después de concluido el rodaje-, **Sombra** -el último film épico-trágico de Zhang Yimou, director de la quinta generación del cine chino (la que debutó a finales de los ochenta: *Sorgo rojo*, 1988) que intenta resituarse, a través de temas y géneros tradicionales, en el cine del 2000-, **La ceniza es el blanco más puro** -último trabajo de Jia Zhang-ke, el miembro más destacado de la sexta generación china-, y **Largo viaje hacia la noche** -film de otro cineasta nuevo, Bi Gan, cuya segunda parte está filmada en 3D y un único plano secuencia- (...). La fuerza que el cine chino ha ido adquiriendo es muy real, aunque siga condicionado por una férrea censura política, y las estrategias del mercado internacional no van a entenderse en los próximos años sin el papel de esta industria cinematográfica. A los títulos chinos de última cosecha antes referidos podríamos añadir **Yo no soy Madame Bovary**, película dirigida por Feng Xiaogang, director de los años noventa que se acoge a las estéticas y formatos actuales (todo el film en formato redondo dejando fuera dos tercios de pantalla); su actriz protagonista, Fan Bingbing, era, hasta sus recientes problemas con el fisco, la tercera o cuarta actriz mejor pagada del mundo. (...)

(...) Al margen de unas raíces culturales distintas a las de Occidente, las cinematografías asiáticas han impuesto un acercamiento distinto a la realidad filmada. Lo han hecho trabajando sin miedo con las estructuras temporales y los laberintos del relato: **Chungkin Express** (Kar-wai) ya en 1994, **Syndrome and a Century** (Weerasethakul), **Three Times** (Hsiao-hsien), **Ahora sí, antes no** (Sang-so). Algunos directores han trabajado en Estados Unidos o se han embarcado en coproducciones internacionales sin diluirse ni modificarse en demasía (Chan-wook en la televisión, Kar-wai, Joon-ho). La tradición propia hay que respetarla, pero también re-imaginarla, como han hecho con el cine de samuráis, artes marciales y yakuzas Hsiao-hsien, Hirokazu Koreeda, Takashi Miike, Ang Lee, Yimou, Kar-wai o, en otro registro, Takeshi Kitano; cierto, antes ya lo practicó Nagisa Oshima con **Goatho**, en 1999. En el thriller tenemos la propensión a la retórica de la violencia, pero también una capacidad cinética muy apreciable (**El perseguidor** y **The Yellow Sea**, del surcoreano Na Hong-jin), algunos trabajos de Kiyoshi Kurosawa o los retratos de los bajos fondos (jianghu) que últimamente practica Zhangke. Algunos cineastas, como Naomi Kawase, buscan desde hace tiempo una especie de ecuación entre zen y new age. La cuestión del tiempo no es un problema para el filipino Lav Diaz, mientras que el camboyano Rithy Panh documenta la realidad violenta de su país mientras se explora a sí mismo: **S21: la maquina roja de matar** es uno de los documentales más descarnados sobre un genocidio jamás realizados.

La fascinación entre continentes y contenidos es evidente: Isabelle Huppert ha trabajado con Panh, Sang-so y Brillante Mendoza, y Juliette Binoche con Hsiao-hsien, Kawase y Koreeda. Al

revés, Nobuhiro Suwa construye su obra como acto reflejo de la Nouvelle Vague, Sang-so remite a Rohmer y Truffaut, Ming-liang explica un rodaje en París sobre el mito de Salomé (**Visage**). Romper barreras. En eso está el cine (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, “Cines asiáticos: presente y futuro”, en dossier “El mejor cine del siglo XXI”, rev.

Dirigido, junio 2019.



Martes 03 19 h.
&
Viernes 06 19 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario. Aforo REDUCIDO.
RESERVA DE ENTRADA en la web de La Madraza (lamadraza@ugr.es)

CHRONICLE

(2012) Gran Bretaña - EE.UU. 86 min.

Título Original.- Chronicle. **Director.-** Josh Trank. **Argumento.-** Max Landis & Josh Trank. **Guión.-** Max Landis. **Fotografía.-** Matthew Jensen (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Elliot Greenberg. **Música.-** James Horner. **Productor.-** John Davis & Adam Schroeder. **Producción.-** Adam Schroeder Productions - Davis Entertainment - Film Afrika WorlWide para 20th Century Fox. **Intérpretes.-** Michael B. Jordan (*Steve Montgomery*), Michael Kelly (*Richard Detmer*), Dane DeHaan (*Andrew Detmer*), Ashley Hinshaw (*Casey Letter*), Alex Russell (*Matt Garett*), Anna Wood (*Monica*), Bo Petersen (*Karen Detmer*), Rudi Malcolm (*Wayne*), Luke Tyler (*Sean*). **Estreno.-** (EE.UU.) febrero 2012 / (España) marzo 2012.



Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº1 de la filmografía de Josh Trank (de 3 largometrajes como director)

Música de sala:
“Ziggy Stardust” (1972)
David Bowie



La estrategia comercial de mantener **CHRONICLE** en el más absoluto de los secretos ha permitido a este film de superhéroes con estética *found footage*, ópera prima tanto de su director como de su guionista, Josh Trank y Max Landis, convertirse en el éxito sorpresa de la taquilla americana. Claro que, a diferencia de la también reciente **The Devil inside**, se trata de una obra brillante y muy sólida, que ofrece un retrato muy certero de la adolescencia.

Puede encontrarse colgado en YouTube un (hilarante) cortometraje de estética michelgondriana de Max Landis, **The Death and Return of Superman** (2011), en el que, además de repasar la estrategia de marketing que llevó a DC Comics a, supuestamente, matar al *Hombre de Acero*, ofrece una mirada muy crítica, de lo más incisiva, sobre el personaje insignia de la editorial, y sobre cómo sus principales características -desde sus poderes, que de no haber evolucionado con el tiempo resultarían, vistos hoy, ridículos, a su ausencia casi absoluta de conflictos personales de importancia- responden a su creación en una época más inocente, en la que el género estaba menos desarrollado y, por lo tanto, el lector también estaba más dispuesto a sorprenderse. Incluso a un héroe más moderno como *Spiderman* le están empezando a pesar los años transcurridos desde que Stan Lee y Steve Ditko lo crearan, y, de hecho, tanto los capitostes de Marvel Comics como los responsables de la futura **The Amazing Spider-Man** (Marc Webb, 2012) han intentado renovar sus orígenes, intentando así acercarlo a una nueva audiencia, y al mismo tiempo, negándole toda evolución desarrollada por autores precedentes. Frente a ellos, y en cierta manera recogiendo el testigo de lo planteado por el guionista Robert Kirkman en su serie "Invencible", lo que tanto Landis como Josh Trank han intentado



con **CHRONICLE** es renovar los esquemas dramáticos del género superheróico, respetando la mayor parte de los elementos básicos de los héroes adolescentes, pero trasladándolos a un entorno social claramente post 11-S. No tanto porque sus protagonistas se relacionen de forma más íntima con las nuevas tecnologías y las redes sociales, que también, como porque, y ahí marcan su distancia respecto a la piedra de toque que supone *Peter Parker*, puede decirse que les niegan todo atisbo de optimismo, y convierten la adquisición de sus poderes prácticamente en una tragedia shakespeariana que no puede tener final feliz. Una visión negativa de la existencia más a tono con el ánimo de sus potenciales espectadores que, por poner un ejemplo cercano, la aventurera **Capitán América: El primer Vengador** (*Captain America: The First Avenger*, Joe Johnston, 2011).

No es casualidad, en ese sentido, que el eje narrativo de la película sea *Andrew Detmer* (Dan DeHaan), realmente concebido por Landis como una especie de reverso tenebroso de *Parker/Spiderman*. A través de él, Trank y Landis permiten al espectador (re)descubrir el paso por la adolescencia como un auténtico infierno, y la obligación que conlleva de responder a una serie de expectativas generales, a no ser que se asuma la inevitabilidad de ser marginado o incluso humillado por tus compañeros. Desde luego, ni dulcifican ni ponen paños calientes sobre una época de la que ha habido y habrá mucha literatura, porque lo que buscan es un retrato verídico, en toda su crudeza, de la psicología *teen*. Claro que, de la misma manera que aplican esa idea sobre lo más duro de dicha etapa, también lo hacen sobre algo mucho más positivo como la honestidad, la franqueza de la amistad que se produce entre adolescentes. Y ahí, los



dos creadores del film demuestran una habilidad más que notable para hacer evolucionar, paso a paso, la relación de *Andrew* con su primo Matt Garetty (Alex Russell) y su amigo *Steve Montgomery* (Michael B. Jordan) a raíz del desarrollo de sus respectivos poderes, y cómo se va cimentando ésta a medida que pasan tiempo juntos y experimentan con el uso de sus nuevas habilidades. Ahí juega un papel primordial el uso del formato del *found footage* en la narración, ya que gran parte de la crónica de esa amistad se construye sobre los vídeos de las gamberradas y las desventuras varias del trío -cfr. el momento en que juguetean con una pelota de béisbol, o cuando aprenden a volar y empiezan a lanzarse una pelota de fútbol americano entre las nubes-, que tan pronto emplean un humor cafre y políticamente incorrecto que recuerda a *Jackass* (2000-2002), como refieren a los vídeos colgados en YouTube o portales similares por los propios *teenagers*.

Por otro lado, y hasta cierto punto, **CHRONICLE** es también, bajo sus ropajes superheróicos, una reflexión sobre los peligros psicológicos del exceso de poder, y cómo este puede acabar de desequilibrar a una persona con trastornos de personalidad previos -de nuevo surgen los paralelismos con *Peter Parker*: está claro que, sea Trank o sea Landis, alguno de los dos (o ambos) son fanáticos del personaje-. Así, considerando a *Andrew*, además de como una especie de *anti-Spiderman*, también como una versión masculina y contemporánea de la protagonista de *Carrie* (Brian De Palma, 1976), es más fácil entender su lenta y progresiva evolución de

víctima a ejecutor: para sobrevivir a la dureza de su entorno, se ve obligado a mimetizarse con quienes lo maltratan, desarrollando también “un carácter agresivo, impulsivo” así como “una incapacidad para pensar en lo que siente su víctima” que le iguala con los que “no muestran compasión o empatía emocional, les falta conmoverse con el otro, sentir al unísono”, llegando hasta el punto de “creerse superiores, despojarse de empatía y responsabilidad social”¹. A partir de esa transformación puede trazarse otro paralelismo clarísimo con *Tetsuo*, el pandillero con poderes psíquicos de **Akira** (Katsuhiro Otomo, 1988) -lo que no es en absoluto casual, ya que Trank es un fanático declarado tanto del mencionado *anime* como de su propia versión *manga*- que también perdía el sentido de la realidad a medida que iban creciendo sus capacidades; de hecho, la preparación del enfrentamiento climático de la historia discurre también de forma muy similar a la de la que sigue siendo una de las producciones más importantes de la historia de la animación japonesa: el aire de fatalismo trágico de sus últimos compases, es tremendamente similar. Lo que no deja de ser lógico, teniendo en cuenta que dicha parte del metraje se inspira, y además de forma muy clara, en la estética apocalíptica impuesta por Otomo, aplicando con inteligencia y con buen gusto la influencia del *anime* sin ser tan obvio como, por ejemplo, los hermanos Wachowsky.

Unos párrafos más arriba mencionaba que la construcción dramática de la amistad entre los protagonistas funciona como un mecanismo de relojería por lo bien aplicada que está sobre su planteamiento narrativo subjetivo la influencia tanto de la saga **Jackass** como de los vídeos domésticos contemporáneos. Sin embargo, y dejando a un lado tan afortunado hallazgo, la aportación de la estética *found footage* al resultado global del proyecto, más allá de lo anecdótico de que sea la primera vez que se aplica a una historia de superhéroes clásica, hace plantearse si Trank y Landis no han hecho más que dejarse llevar por la moda del momento, cuando quizás el resultado final se habría beneficiado de un lenguaje más convencional, menos limitado. Y es que las aportaciones visuales que ambos intentan hacer a este estilo de rodar, como introducir saltos entre cámaras distintas para no limitar el alcance de la narración, o la mayor fluidez de grabación que supone el hecho de que uno de los protagonistas controle la cámara con su mente, se evidencian como subterfugios para intentar huir a toda costa de las restricciones del formato. Hace un par de meses, hablando de **Cazador de Trolls** (*Trolljegeren*; André Ovredal, 2010), venía a advertir un cierto cansancio en ese acercamiento seudodocumental al cine de género, sobre todo porque me da la impresión de que empiezan a repetirse determinadas formas, tropos expresivos que ya habían aparecido antes: por eso, a pesar de que esté refiriendo, en realidad, a Otomo, el clímax de la película que nos ocupa recuerda, aunque sea de forma indirecta, a la forma subjetiva de rodar las catástrofes que planteaba

¹ Cristina del Barrio et al., “Maltrato por abuso de poder entre escolares, ¿de qué estamos hablando?”, en “Revista Pediatría de Atención Primaria”, volumen VIII, nº 25, enero/marzo 2005. Exlibris Ediciones. Madrid. Págs. 82-83

Monstruoso (*Cloverfield*; Matt Reeves, 2008). Quizá me equivoque, y tenemos por delante una evolución mucho más profunda de la que yo soy capaz de atisbar, pero mi impresión tras ver **CHRONICLE** es que el *found footage* va camino de convertirse en un simple *gimmick* que perderá sentido a base de abusar de sus hallazgos más afortunados: ¿o acaso no da la impresión de que la próxima **Project X** (Nima Nourizadeh, 2012), que aplica el formato a la comedia *teen*, no es más que una nueva vuelta de tuerca sobre lo mismo?

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, "Chronicle: la memoria de todo un universo", rev. Dirigido, marzo 2012



Martes 10 **19 h.**
&
Viernes 13 **19 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario. Aforo REDUCIDO.
RESERVA DE ENTRADA en la web de La Madraza (lamadraza@ugr.es)

EL CONGRESO

(2013) Israel – Alemania – Polonia – Francia 122 min.

Título Original.- The Congress. **Director.-** Ari Folman. **Argumento.-** La novela “Congreso de Futurología” (*Kongres futurologiczny*, 1971) de Stanislaw Lem. **Guión.-** Ari Folman. **Fotografía.-** Michael Englert (1.85:1 – B/N & Technicolor). **Montaje.-** Nili Feller. **Música.-** Max Richter. **Productor.-** Reinhard Brundig, Sébastien Delloye, Piotr Dzieciol, Ari Folman, David Grumbach, Eitan Mansuri, Ewa Puszczynska y Robin Wright. **Producción.-** Bridgit Folman Film Gang – Pandora Filmproduktion – Opus Film – Paul Thiltges Distributions – Entre Chien et Loup – Liverpool. **Intérpretes.-** Robin Wright (*Robin Wright*), Harvey Keitel (*Al*), Paul Giamatti (*dr. Barker*), Kodi Smit-McPhee (*Aaron Wright*), Danny Huston (*Jeff*), Sami Gayle (*Sara Wright*), Michael Stahl-David (*Steve*), Michael Landes (*Max*), Sarah Shahi (*Michelle*). **Estreno.-** (Francia) mayo 2013 / (EE.UU.) septiembre 2013 / (España) noviembre 2013.



Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº4 de la filmografía de Ari Folman (de 4 largometrajes como director)

Música de sala:
“Infra” (2010)
Max Richter



(...) Cinco años después de la multipremiada **Vals con Bashir** (*Waltz with Bashir*, 2008), Ari Folman sorprendió con esta personalísima adaptación de una novela de Stanislaw Lem. La película, narrada con una sencillez apabullante pero cuyas vastas imágenes desvelan una complejidad a ratos inabarcable, cuenta la historia de una actriz (Robin Wright, haciendo de sí misma) que accede a vender su imagen a unos grandes estudios para que esta sea clonada digitalmente. Dividida en tres fragmentos que combinan imagen real y animación (un presente figurativo, un futuro donde los errores delatan un intento por zafarse de lo real, y una distopía que evidencia la total confusión entre lo real y lo virtual), **EL CONGRESO** es una obra desoladora, durísima, que con la excusa metacinematógráica plantea un discurso (enunciativo pero con aristas) sobre el entretenimiento como alienación y sobre la progresiva virtualización de la sociedad. Pero por encima de todo **EL CONGRESO** es una película bellísima, plagada de hallazgos visuales, que retrata el proceso mental al que todos nos vemos abocados cuando la esperanza se disipa y el suelo se derrumba bajo nuestros pies. (...)

Texto (extractos):

Roberto Alcover Oti, "The Congress (reseña)" en artículo "Sitges 2013, los inquietantes valores del fantástico", rev. Dirigido noviembre 2013.

(...) El cineasta israelí Ari Folman regresa a la gran pantalla después de haber deslumbrado al mundo con **Vals con Bashir** (2008). En **EL CONGRESO** dirige una libre adaptación de la novela de ciencia ficción "Congreso de futurología" del escritor y



filósofo polaco Stanislaw Lem y vuelve a apostar por la capacidad de la animación para sumergirse en los laberintos de la mente humana. Sin embargo, si lo que prevalecía en **Vals con Bashir** era su valor documental y testimonial, en **EL CONGRESO** Folman nos sumerge en un futuro apocalíptico y nada esperanzador.

La imagen que abre **EL CONGRESO** es un largo primer plano del rostro de la actriz *Robin Wright* escuchando el monólogo que *AI*, su representante artístico interpretado por Harvey Keitel, está haciendo en relación a su estrepitosa carrera como actriz. Al escuchar la triste situación en la que se encuentra su carrera profesional, en un callejón sin salida, *Robin Wright*, que se interpreta a sí misma, no puede evitar que se le caigan las lágrimas al tiempo que, muy lentamente, la cámara va abriendo el plano hasta mostrar a los dos personajes. Es sin duda un muy buen comienzo para una película que trata de mostrar la fragilidad en la que nos encontramos en un mundo que está cambiando la realidad por la virtualidad y en el que cada vez más es difícil encontrar algún atisbo de autenticidad o de verdad. Sin embargo, esa reflexión tendrá su máximo alcance solamente durante la primera parte de la película, la que está creada con imágenes reales, puesto que después **EL CONGRESO** se abre paso a otro tipo de reflexión: ¿de qué modo la animación, las imágenes generadas por ordenador, pueden mostrar lo que una cámara de video no podría nunca llegar a filmar?



Pero vayamos por partes. Durante la primera mitad de la película *Robin Wright*, que aparte de ser actriz es madre soltera de una adolescente y un niño gravemente enfermo (que va perdiendo visión y audición de forma progresiva), recibe una última propuesta de uno de los estudios de cine más importantes. Los productores quieren que dé su consentimiento para que su imagen y sus expresiones sean digitalizadas y usadas para futuras películas sin necesidad de que ella vuelva a interpretar jamás. Para crear, en definitiva, una actriz totalmente virtual a la que simplemente hay que hacer actuar a través de los comandos de un ordenador. A pesar de que al principio *Wright* es reacia a ello, pronto su representante le hace ver que es la única opción que le queda puesto que ese es el destino de todos los actores en un futuro que ya no es lejano sino que está ahí mismo, delante de sus narices.

El enorme interés que sin duda desprende este planteamiento encuentra su punto más álgido en el momento en que asistimos al propio proceso de digitalización. Folman, que planta y mueve la cámara con una elegancia clásica a través de una narrativa flotante que le permite crear una atmosfera futurista, intenta sentar las bases para lo que vendrá en la segunda parte de la película y, sobre todo, para el epílogo final. En la que sin duda es la secuencia más hiriente y espectacular de la película, los sentimientos y las emociones de *Robin Wright* son digitalizadas al tiempo que su representante le explica los motivos reales por los cuales empezó a trabajar para ella y hace un repaso de su trayectoria juntos. *Wright* pasa de la simpatía a la tristeza y la frustración a través de ese recorrido simbólico, y los estudios pueden apoderarse así de su intimidad más resguardada.



La imagen real de *Robin Wright* pasa a ser animada en el momento en que, veinte años más tarde, es invitada a un congreso sobre el futuro de la tecnología y la imagen virtual. A partir de ese momento, el complejo discurso de Folman sobre la verdadera naturaleza de las imágenes y el enorme valor factual del trabajo actoral, con todas sus consecuencias, deja paso a otro tipo de reflexión, sumiendo al espectador en una cierta confusión puesto que las expectativas generadas alrededor de la relación entre la *Robin Wright* real y la virtual se desvanecen sin ser resueltas. Por contra, es cierto que en esta segunda parte Folman vuelve a trabajar sobre el terreno que le interesa: los misterios de la mente y la incapacidad de las imágenes de la realidad para sumergirse en ellos. Una preocupación que ya está presente en **Vals con Bashir**, donde conseguía resolver magistralmente la aproximación a la amnesia padecida por los soldados durante la guerra con el Líbano. En **EL CONGRESO**, Folman pone la animación al servicio de la mente y el subconsciente de *Robin Wright* al tiempo que retrata un futuro distópico en el que muy pocos escogen vivir la vida real prefiriendo pasar sus horas en un avatar animado que les permite convertirse en aquel personaje que deseen a cada momento, ya sea una estrella del rock o un superhéroe de cómic.

A pesar de todo ello, es cierto que lo que en **Vals con Bashir** resultaba ser una auténtica revelación para el espectador, aquí no consigue obtener la misma relevancia a causa de la naturaleza ficticia y futurista del relato. Si bien la animación servía en **Vals con Bashir** para mostrar la incertidumbre de los hechos (la matanza de refugiados palestinos en Sabra y Chatila -Líbano- en 1982) y lo que nos emocionaba era precisamente esa conexión con la realidad, en **EL CONGRESO** la animación acaba adoptando un valor



narrativo a escala simple que, aun así, tiene la fuerza de saber mostrar un futuro imaginado que, exceptuando el juego del suspense y la sorpresa, podría encontrar alguna sintonía con una película aparentemente tan dispar como **Shutter Island** (2010), de Martin Scorsese. En ambas propuestas los protagonistas acaban perdiéndose en sus propios recuerdos, en su propio subconsciente, sin ser capaces de poner orden a ese laberinto kafkiano. El poder de la animación sirve entonces a Folman para mostrar el aparente caos y el desorden que reina en el inconsciente de Robin Wright para, finalmente, sugerir que todos y cada uno de los detalles que allí habitan tienen, a pesar de todo, un motivo, una razón de ser.

En el último tramo de **EL CONGRESO** Ari Folman vuelve a la imagen real para dar cuenta de la desoladora realidad con la que lidian los hombres y mujeres que han decidido no caer en el engaño que supone vivir como avatar en el mundo animado. Sin embargo, esa elección moral no tiene recompensa puesto que el mundo en el que (sobre)viven es todo lo contrario a lo que llamamos paraíso. Folman encara ese retorno a través del rostro demacrado, cansado y derrotado de *Robin Wright* que intenta hacerse paso entre una multitud de rostros absolutamente hundidos y devastados. Esa primera secuencia de realidad, tras la alucinación que ha supuesto entrar en el mundo de los avatares, parece tener la intención de sumir al espectador en un estado de letargo que, de alguna manera, conecte con el sentido apocalíptico del futuro retratado por Folman. A pesar de que es evidente la intención con la que se ha rodado y que, en algún instante, las imágenes nos transporten fugazmente al tono apocalíptico de **Las armonías de**



Werkmeister (2000) de Béla Tarr, se abre irremediamente una fisura entre las imágenes y el espectador que se torna insalvable al hacerse tan evidentes las trampas y los trucos de la filmación. Si en la primera parte de la película Folman nos hacía reflexionar sobre la necesidad de autenticidad en el cine, en el epílogo la necesidad de mostrar un futuro plausible, aunque devastado, acaba mermando la posibilidad de encontrar algo de verdad entre sus imágenes. Así las cosas, las últimas secuencias de **EL CONGRESO** son frías y muy lejanas. Una sensación que Folman combate a través de la línea narrativa abierta en relación al hijo enfermo de *Robin Wright*. Al conocer que los médicos le han diagnosticado una ceguera casi total y, en consecuencia, que ha decidido adentrarse en el mundo de los avatares sin dejar ninguna pista sobre su nueva identidad, *Wright* decide ella misma abandonar la realidad y partir quizás en su búsqueda en ese mundo en el que nadie es quien realmente dice ser y donde todo el mundo vive en un engaño perpetuo sobre la verdadera naturaleza de lo que le envuelve. Una apreciación clave para entender la postura moral y cinematográfica de Folman no solamente hacia los peligros de la virtualidad descarnada sino también hacia la práctica del propio cine y los instrumentos que debe manejar el cineasta. Con un fuerte sentido de autoconciencia, pues, Ari Folman nos muestra el enorme poder del cine y nos advierte de la dificultad, cada vez más, de encontrar aquellas películas o aquellas imágenes que nos transporten hacia sensaciones y emociones que mantengan algún tipo de contacto con la realidad tangible, es decir, con la autenticidad o la verdad del mundo que nos rodea. (...)

Texto (extractos):

Anna Petrus, "El Congreso: ¿dónde yace la realidad escondida?", rev. Dirigido, septiembre 2014.



Martes 17 **19h.**
&
Viernes 20 **19 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario. Aforo REDUCIDO.
RESERVA DE ENTRADA en la web de La Madraza (lamadraza@ugr.es)

A GHOST STORY

(2017) EE.UU. 92 min.

Título Original.- A ghost story. **Director.-** David Lowery. **Fotografía.-** Andrew Droz Palermo (1.33:1 - Technicolor). **Montaje.-** David Lowery. **Música.-** Daniel Hart. **Productor.-** Liz Cardenas Franke, Adam Donaghey, Toby Halbrooks y James M. Johnston. **Producción.-** Sailor Bear - Zero Trans Fat Productions - Ideaman Studios. **Intérpretes.-** Casey Affleck (C), Rooney Mara (M), Kenneisha Thompson (doctor), McColm Cephas Jr. (niño), Grover Coulson (hombre en silla de ruedas), Liz Cardenas (Linda), Sonia Acevedo (María), Carlos Bermúdez (Carlos), Yasmína Gutierrez (Yasmína), Barlow Jacobs, Richard Krause, Dagger Salazar, Jared Kopf. **Estreno.-** (EE.UU.) enero 2017 / (España) octubre 2017.



Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº5 de la filmografía de David Lowery (de 6 largometrajes como director)

Música de sala:

El fantasma y la señora Muir (The ghost and Mrs. Muir, 1947)

de Joseph L. Mankiewicz

Banda sonora original compuesta por **Bernard Herrmann**



(...) Ninguna esperanza, solo una profecía catastrófica: “Un terremoto destruirá una porción importante de la costa noroeste de EE.UU.”. No era la certeza de un don nadie; lo escribía la ganadora de un Pulitzer. “La cuestión es cuándo”, remataba Kathryn Schulz, en su artículo para “The New Yorker”. Seguían 6.100 apocalípticas palabras donde varios científicos daban fe del destino ya escrito de los vecinos de la zona.

Cuando el cineasta David Lowery leyó el texto no atravesaba su mejor momento. En lo profesional, terminaba su último film, la superproducción de Disney **Peter y el dragón**: “Y cada vez que acabo una película siento una especie de depresión posparto, me pregunto si quiero seguir en el cine”. En lo personal, andaba “muy preocupado”. Así que el reportaje colmó el vaso de sus agobios y le hundió hasta el fondo de una crisis existencial. “Empecé a pensar en lo condenada que está la Humanidad y buscaba la manera de seguir siendo optimista”, relata. Para salvarse a sí mismo, rodó **A GHOST STORY**. “La hice para lidiar con todo ello”, cuenta. Así que la obra supuso un órdago, vital y fílmico. Porque Lowery escribió el primer guión en apenas un día y lo rodó, en secreto, en menos de un mes. Costó unos 122.000 euros, que sacó de sus bolsillos, llenos gracias a **Peter y el dragón**. “No quería el dinero de nadie, así tendríamos espacio para arriesgar y fracasar”, defiende.

Por otro lado, ¿quién hubiera financiado un drama lento y emotivo, sobre la pérdida y el valor de la existencia, protagonizado por un fantasma de toda la vida, de los de sábana y



dos agujeros negros? Y no solo: para multiplicar los riesgos, Lowery puso a interpretarlo a Casey Affleck. Es decir, fichó al reciente ganador de un Oscar al mejor actor solo para esconderle bajo una sábana durante casi todo el metraje. Aun así, algunos críticos consideran que la actuación del fantasma es extraordinaria. El aplauso en todo caso ha de ser compartido: por razones de agenda, Affleck no estaba disponible cuando volvieron a filmar ciertas secuencias, así que otro ocupó su lugar bajo el disfraz. Al parecer, el actor se quedó muy frustrado. De ahí que no sorprenda el entusiasmo con el que saltó a bordo del barco de Lowery, sin preocuparse de si acabaría hundiéndose. Cuando el director le envió un mensaje, donde le proponía un proyecto “raro” y le avisaba de su papel, Affleck contestó: “Claro”. Lo mismo que Rooney Mara, así que el director juntó de nuevo a los protagonistas de su film **En un lugar sin ley**. Entre ambos, interpretan la historia de C y M, una pareja que afronta la decisión de cambiar de casa. Aunque eso es solo el principio. Porque en **A GHOST STORY** el director mezcló un cóctel mucho más ambicioso: una pelea con su esposa, que el cineasta transcribió e incorporó al film; reflexiones sobre mudarse y dejar atrás los recuerdos; pensamientos sobre el arte y su legado, sobre qué perdura tras la muerte; y sus propias experiencias y tormentos personales. *“Quería hacer una película que desafiara. El único fin era que me hiciera feliz a mí. Pensé que cualquiera la odiaría, que muchos se marcharían del cine a los 20 minutos”*. Hacerlo, visto el resultado, sería el mayor de los riesgos. Aunque Lowery lo entendería.

A GHOST STORY ha dividido al (poco) público que la vio en sala. El festival de Sundance y los premios Spirit la encumbraron; los Oscar, en cambio, la ignoraron. Y la secuencia favorita del director -*“uno de mis principales orgullos como cineasta”*- es la peor para



quienes atacan al film: el personaje de Mara regresa a casa tras la muerte de su pareja y durante cinco larguísimos minutos de plano fijo como una tarta entera.

Ya que ni Lowery ni Mara habían sufrido una pérdida parecida a la de la protagonista, el cineasta le recomendó a la actriz que leyera “El año del pensamiento mágico”, donde Joan Didion narra cómo lidió con la muerte de su marido. Para el personaje de Affleck, el problema era otro: su disfraz. *“En mi cabeza tenía la idea perfecta de un fantasma con una sábana. Sin embargo, no funcionaba en absoluto. Resultaba ridículo. Y hacía que se cayera todo el proyecto”*, explica Lowery. Que el pilar central de su drama fuera cómico hizo tambalear todas las certezas del director. Otra crisis, tal vez la peor. *“Todo el mundo se daba cuenta de que no quedaba bien. Miraban al fantasma, y luego a mí. Hubo momentos en los que quería que alguien viniera y dijera: ‘Dave, esto no va a ningún lado, marchémonos a casa’*”, agrega. Pero siguieron adelante. A la sábana añadieron un miriñaque y un tutú. Al fin Lowery tenía al espectro de sus sueños. Ya podía contar su historia (...).

Texto (extractos):

Tommaso Koch, “A Ghost Story: una película de las de fantasma con sábana”, El País, 17 de marzo 2018.



(...) Pocas veces las vidas artísticas ofrecen realidades tan apasionantes como la de David Lowery, director estadounidense que, siendo un crío, a la edad de 7 años, realizó con su cámara casera de vídeo el corto de dos minutos de duración **Poltergeist (My First Ghost Story)**, apenas un juego, y que ahora, a los 37, ha compuesto la película **A GHOST STORY**, de intrincado sentido y complejísimas interpretaciones, ambos relatos de terror, y amparados en una misma imagen: la de un fantasma de simplísima apariencia, tan solo una sábana blanca por encima del cuerpo con dos recortes circulares para los ojos, que acude a un hogar con intenciones poco claras para perturbación de sus inquilinos, y que acaba desintegrándose en su interior. La austeridad visual de ambas obras queda confrontada así, para fascinación del espectador, entre la (aparente) falta de pretensiones del corto de un niño y la subyugante pretenciosidad de la película de un profesional.

Lowery, director de la muy solemne película infantil **Peter y el dragón** (2016), ha reunido de nuevo a Rooney Mara y Casey Affleck, protagonistas de su anterior **En un lugar sin ley** (2013), para componer una relectura del cine de terror con unas características tan insólitas en su tratamiento del sonido y la imagen como en aquella mutación del western. **A GHOST STORY** es un relato de terror cósmico, de enormes ambiciones, que aspira nada menos que a abrazar el sentido de la existencia y de la pérdida, en una línea en cierto modo semejante a la de Terrence Malick en **El árbol de la vida**. Aunque, recordémoslo, todo ello con la imagen impagable de ese fantasma simplón de sábana blanca instalado en la quietud.



Rodada en un añejo y hermoso formato 4:3 con las cuatro esquinas redondeadas, la película de Lowery muestra un exquisito gusto para el encuadre, para el montaje iluminador de los grandes instantes de una vida, y para el tratamiento musical. Pero, por momentos, también parece innecesariamente alargada desde su atractiva idea, e incluso más indescifrable que misteriosa. Aun así, sus imágenes, y ese discursazo sobre lo que permanece y lo que se va, sobre la grandeza de la inspiración y las verdaderas obras de arte, quedarán en la memoria.

Texto (extractos):

Javier Ocaña, "A Ghost Story: retrato del artista infantil", El País, 04 de noviembre 2017.

(...) Los fantasmas son sombras, imágenes envueltas en la niebla que evocan recuerdos... y los recuerdos están marcados por su desvanecimiento. Ese espectro bajo cuya folclórica sábana blanca (que no deja de ser el blanco de la nada, y el blanco de la pantalla donde se proyectan las películas) se esconde el personaje de Casey Affleck asiste, junto a otros seres igual de perdidos, a su progresiva desaparición. Estamos pues ante uno de los más duros, tristes e implacables relatos sobre el olvido. Ni el amor puede resistirse a esa eterna pena que actúa sobre vivos y muertos. Una lánguida calma que te golpea como el final de aquel hombre menguante escrito por Richard Matheson. (...).



Texto (extractos):

Fausto Fernández, "A Ghost Story", rev. Fotogramas, octubre 2017.

(...) **A GHOST STORY**, escrita y dirigida por David Lowery, tuvo su premiere mundial el pasado 22 de enero en el Festival de Sundance. Se nota: es una película que responde prácticamente plano a plano al estilo de cine *indie* norteamericano implantado/ fomentado por el mencionado certamen estadounidense en lo que llevamos de este siglo. Un tipo de cine que, enarbolando la bandera de rupturismo, de la renovación, incluso de la innovación, o también -horror- la de la originalidad, a la hora de la verdad, salvo raras excepciones y a poco que se mire con un mínimo de detenimiento, no ofrece otra cosa sino una lamentable blandura y una notable indefinición de ideas, cuando no una domesticada "corrección" y, sobre todo, un sentido de la puesta en escena o de la puesta en imágenes, dígame como se quiera, que hace gala de un asombroso, contradictorio, imperdonable conservadurismo. Se trata, en suma, de cine viejo disfrazado, y vendido, como cine nuevo, y que solo puede ser entendido como tal sobre la base de la ignorancia, cuando no la indiferencia, hacia el cine que lo ha precedido a nivel histórico y cultural.

A GHOST STORY parte de una presunta "originalidad": plantearse como una película de terror sin terror, un relato de fantasmas que ni da miedo ni lo pretende, por más que, a simple vista, obedezca fielmente, y sin cuestionárselas, ciertas convenciones del género. *C* (Casey Affleck) vive con su pareja *M* (Rooney Mara). *C* muere en un accidente de coche, pero regresa a la casa que compartía con *M* convertido en un fantasma de apariencia arquetípica: una larga sábana

blanca y dos agujeros negros a la altura de donde antes estaban los ojos. *M* llora la muerte de *C*. *M* sigue con su vida. *M* conoce a otro hombre. *M* recoge sus pertenencias, tira a la basura las de *C* y abandona la casa. *C* se queda en la casa. Una mujer hispana y sus dos pequeños hijos se instalan en la vivienda. *C* les asusta. Se van. *C* vuelve a quedarse solo. Nuevos ocupantes en la vivienda. *C* no les asusta: tan solo les observa. *C* se ve a sí mismo, cuando vivía con *M* (dotando así a la trama de una determinada, y nada original, “estructura circular”). La casa es demolida. *C* acaba encontrando la paz.

Todo lo que da de sí **A GHOST STORY** es lo que acabo de describir. Y desarrollado con la misma frialdad y mecanicidad de la que hace gala la propia película.

David Lowery, que hasta la fecha ha demostrado una rara destreza para compaginar cine indie con producciones hollywoodienses –suyas son **En un lugar sin ley** (*Ain't Them Bodies Saints*, 2013) y **Peter y el dragón** (*Pete's Dragon*, 2016)–, resuelve este film echando mano del manual del cineasta independiente made in USA del siglo XXI. Recurre con frecuencia al plano fijo de larga duración a fin de retratar momentos “trascendentales”, o que más bien pretenden serlo, pero el resultado es esteticista, decorativo, cuando no tedioso: el picado sobre *C* y *M* abrazados en la cama, previo a la muerte del primero en la siguiente secuencia; la escena en la que *M* identifica el cadáver de *C* en la margue y cómo, a continuación y sin cortar, y una vez a solas, *C* se incorpora de la camilla, ya convertido en el fantasma de la sábana; los dos planos de larga duración que nos muestran a una compungida *M* devorando el pastel de chocolate casero que le ha traído una vecina hasta terminar vomitándolo, en presencia del invisible (para ella, no para el espectador) fantasma de *C*; el plano general que combina, también sin cortar, los días sucesivos en que *M* sale de casa para irse a trabajar.

Lowery ha afirmado que sus referencias a la hora de realizar **A GHOST STORY** han sido Hayao Miyazaki, Tobe Hooper, Jonathan Glazer, Sally Potter, Apichatpong Weerasethakul, Chantal Akerman, Carlos Reygadas, Kelly Reichardt, Tsai Ming-liang y Matthew Barney, aunque a la vista del resultado cabe preguntarse si conoce o incluso ha visto el **Finis terrae** (2010) de Sergio Caballero, en la que otros dos fantasmas con sábana hacían el Camino de Santiago (y no lo digo por chovinismo). Asimismo, puede y debe cuestionarse la falsa brillantez del planteamiento de **A GHOST STORY**, que cuando lo cree conveniente, y sin ningún pudor, recurre a los tópicos del género fantástico que en teoría pretende “subvertir”: las lámparas cuya luz se sobrecarga la primera vez que el fantasma de *C* ve a *M* con otro hombre; la (penosa) secuencia en la que asusta a la familia de hispanos mediante una exhibición de poltergeist; el “susto” en plano fijo provocado por la grúa de demolición que golpea la pared de la casa... O la horrible digresión sobre la muerte y la inmortalidad en la gratuita secuencia de la fiesta

organizada por los segundos inquilinos de la casa de C, que no hace sino confirmar que **A GHOST STORY** parece fruto de la improvisación, en el peor sentido del término: la típica película que se cree “ingeniosa” y que, en realidad, no aporta nada realmente substancioso (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “A Ghost Story: El fantasma de la sábana”, rev. Dirigido, diciembre 2017.

TABLE OF CONTENTS



CHAPTER		
I.	The Ballad of Buster Scruggs	9
II.	Near Algodones	51
III.	Meal Ticket	103
IV.	All Gold Canyon	155
V.	The Gal Who Got Rattled	207
VI.	The Mortal Remains	251



Martes 24 **19h.**
&
Viernes 27 **19 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario. Aforo REDUCIDO.
RESERVA DE ENTRADA en la web de La Madraza (lamadraza@ugr.es)

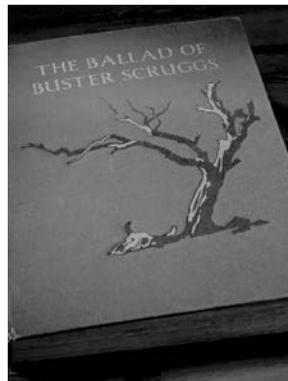
LA BALADA DE BUSTER SCRUGGS

(2018) EE.UU. 133 min.

Título Original.- The ballad of Buster Scruggs. **Dirección y Guión.-**

Joel & Ethan Coen. **Argumento.-** El relato "All Gold Canyon" de Jack London y el relato "The gal who got rattled" de Stewart Edward White. **Fotografía.-** Bruno Delbonnel (1.85:1 - Technicolor).

Montaje.- "Roderick Jaynes" (Ethan & Joel Coen). **Música.-** Carter Burwell. **Productor.-** Ethan & Joel Coen, Megan Ellison, Robert Graf y Sue Naegle. **Producción.-** Annapurna Pictures & Television - Mike Zoss Productions - Netflix. **Intérpretes.-** "The ballad of Buster Scruggs": Tim Blake Nelson (*Buster Scruggs*), Willie Watson (*The Kid*), Clancy Brown (*Curly Joe*), Danny McCarthy (*Surly*); "Near Algodones": James Franco (*Cowboy*), Stephen Root (*cajero*), Ralph Ineson (*jefe de la batida*), Jesse Luken (*Drover*), Michael Cullen (*juez*), Austin Rising (*Bailiff*); "Meal Ticket": Liam Neeson (*empresario*), Harry Melling (*artista*); "All Gold Canyon": Tom Waits (*buscador de oro*), Sam Dillon (*joven*); "The Gal who got rattled": Bill Hack (*Billy Knapp*), Zoe Kazan (*Alice Longabaugh*), Grainger Hines (*sr. Arthur*), Jefferson Mays (*Gilbert Longabaugh*), Ethan Dubin (*Matt*); "The Mortal Remains": Jonjo O'Neill (*el inglés*), Brendan Gleeson (*el irlandés*), Saul Rubinek (*el jugador francés*), Tyne Daly (*la dama*), Chelcie Ross (*el trampero*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 2018 / (España) noviembre 2018.



Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº24 de la filmografía de los hermanos Coen (de 24 como directores)

Música de sala:

Los cowboys (*The cowboys*, 1972) de Mark Rydell
Banda sonora original compuesta por **John Williams**



(...) El galardón al Mejor Guión se lo llevaron los hermanos Coen por el casi-perfecto texto de **LA BALADA DE BUSTER SCRUGGS**. Esta otra producción de Netflix es una película episódica en la que cada uno de sus seis capítulos es como una bala disparada contra algún personaje o escenario definidor de ese refugio compartido al que llamamos imaginario colectivo. Los de Minnesota firmaron un brillante compendio dedicado al western. Borrachos pendencieros, atracadores de bancos, prostitutas, pioneras, indios y vaqueros se dispararon los unos a los otros, y desde todos los ángulos imaginables. Una historia llevaba a otra, y el humor ligero de una se convertía en la gravedad dramática de la siguiente. Desde el slapstick más alocado hasta el romance condenado a la tragedia; desde la verborrea incontenible a los silencios más reveladores. Joel & Ethan Coen en su salsa. De recursos inagotables, de inspiración casi divina en todas las situaciones invocadas. Lo mismo construían el gag perfecto (atención al capítulo protagonizado por James Franco) como destruían los débiles fundamentos sobre los que se levanta nuestra existencia (en un último apunte que podría haber firmado el mismísimo Rod Serling). Una delicia (...).

Texto (extractos):

Victor Esquirol Molina, "La balada de Buster Scruggs (reseña)" en artículo "Venecia 2018, todo a favor", rev.

Dirigido, octubre 2018.

(...) Un proyecto de teleserie que finalmente se ha convertido en un film de episodios para Netflix, **LA BALADA DE BUSTER SCRUGGS** es una antología -a la manera de los Coen y



algo irregular como acostumbran a serlo las películas de episodios- de motivos, figuras y escenarios westernianos. Su segundo western tras **Valor de ley** -tercero si consideramos como neowestern **No es país para viejos-**, **LA BALADA DE BUSTER SCRUGGS** condensa en seis episodios de distinta duración, métrica e interés el apego de sus directores por un género que vuelve a gozar de una cierta presencia en el audiovisual estadounidense. El film no tiene la óptica manierista de Tarantino ni la opción más clásica de Taylor Sheridan (**Yellowstone**) o Jacques Audiard (**The Sisters Brothers**). Tampoco mezcla con otros géneros y tonalidades, como han hecho S. Craig Zahler (**Bone Tomahawk**) o John McClean (**Slow West**). Es una antología de historias del Oeste, visualizadas a partir de las páginas de un libro ficticio y planteadas tanto desde la distancia como el acercamiento afectivo. Los Coen respetan las coordenadas del western pero lo pasan por su tamiz caricaturesco, en la mayor parte de los relatos, o buscan, en otros, la esencialidad del propio texto.

El primer episodio, “La balada de Buster Scruggs” (*The ballad of Buster Scruggs*), es el más paródico. Subvierte la figura de uno de los personajes más populares del western en los años treinta, pero al mismo tiempo de los menos reivindicados: el cowboy cantante. Tim Blake Nelson canta, cabalga, anda, dispara y muere como si fuera una figura de *cartoon*. Vestido con ropa blanca y a lomos de un caballo del mismo color, trasiega por un paisaje cambiante que empieza siendo un Monument Valley digital. Canta y toca la guitarra. Cuando no canta, habla hasta la extenuación. Casi siempre se dirige a cámara. Pero tras esta fachada se esconde un forajido y experto tirador. La fotografía digital es tan irreal y pastel como el hecho de que el protagonista empiece a cantar tras matar a un jugador en el salón y los Coen terminen



filmando un número musical. Ford, Leone y Tex Avery están conjugados en este breve relato que termina con la aceptación de los hechos: no se puede ser siempre el mejor. Scruggs, un pájaro cantor y un heraldo de la muerte, encuentra a un pistolero mejor que él. Ese es un tema muy westerniano. Cuando un vaquero cambia las espuelas por alas quiere decir que el final se ha consumado. Como siempre en el género, en el fondo tan cíclico, otro forajido le substituirá. Lo que no podía esperarse es que también se pusiera a cantar una vez finalizado el duelo en la calle.

En “Cerca de Algodones” (*Near Algodones*), la fotografía es ahora más quemada, pero continúa siendo muy poco naturalista. Seguimos en el territorio del artificio. El protagonista, un ladrón encarnado por James Franco, es algo menos caricaturesco que *Scruggs*, aunque su itinerario será igual de fatalista. El destino es inexorable y de ser esto un film de Fritz Lang, estaríamos hablando de la fatalidad, del destino adverso y la imposibilidad de luchar contra lo que ya está establecido. El ladrón atraca un banco situado exactamente en medio de la nada. El lugar marca el tono. No es de extrañar que el viejo cajero resista, pese a su edad y debilidad, y cual figura quijotesca se enfrente al atracador con el cuerpo cubierto de sartenes que le protegen de los disparos. A punto de ser ahorcado, el forajido es salvado por los indios. Pero lo dejan encima del caballo y con la soga anudada al cuello. En los planos más Coen de todo el film, el caballo avanza poco a poco comiendo matojos, de modo que la cuerda se tensa y el cuerpo está condenado a abandonar la montura y quedar suspendido del árbol del ahorcado. Hay otros trueques narrativos hasta confirmar esa inexorabilidad que, por otro lado, forma parte de la existencia real en aquellos parajes y en aquellos tiempos. A su manera, desde el artificio, los Coen resultan realistas.



Los protagonistas de “El mantenido” (*Meal ticket*) parecen salidos antes de **El hombre elefante** o **Garras humanas** que de una antología de cuentos del Oeste. Un carruaje con motivos circenses y teatrales pintados de cualquier manera viaja por pueblos remotos. Liam Neeson y Harry Melling ofrecen un espectáculo de actor, orador y artista popular, tal como rezan los carteles. Melling es un tronco parlante, un joven sin brazos ni piernas, que recita el “Ozymandias” de Shelley, la Biblia y la Constitución, mientras que Neeson pasa el sombrero para recoger algunos centavos entre los aburridos espectadores. Los escenarios están nevados, tan pálidos como el maquillaje del joven desmembrado. Es la historia cruel de la trilogía, aunque no le falta un desenlace irónico a nivel argumental, bastante forzado, coronado con un plano final desolador, el de un espacio vacío que antes estuvo ocupado.

“El cañón de oro” (*All Gold Canyon*) es una pequeña y minimalista obra maestra. Un hombre en un paisaje. La fotografía es ahora de una luminosidad edénica y captura tranquilos riachuelos, verdes praderas, el vuelo apacible de un búho, el ciervo que bebe agua, las mariposas revoloteando sobre las flores y una montaña nevada al fondo como si se tratara de la Alta Sierra peckinpaniana ... hasta que aparece el ser humano. Es un buscador de oro (Tom Waits). Llega a esa parte virgen del mundo con su mula, pala, pico y sacos. Poco más. Pesca en el riachuelo, allá donde busca las pepitas que le lleven al filón dorado, y roba un huevo de un nido; solo uno, ante la mirada objetiva del búho que se ha negado a desaparecer. El hombre realiza su trabajo a conciencia. Le habla al “Señor Filón”, el lugar imaginario y deseado al que aspira llegar. En las antípodas de la oratoria caricaturesca del primer segmento y del recitado poético del tercero, funciona por gestos y, en su tramo final, con giros tan inesperados como plausibles. La voz ronca de Waits llena el espacio y, cuando él desaparece, el silencio del ciervo ocupa su lugar.



De no ser por la extrañeza de sus dos personajes principales, *Alice Longabaugh* (Zoe Kazan) y *Billy Knapp* (Bill Heck), “La mujer desconcertada” (*The gal who got rattled*) sería la historia más clásica. No en vano se desarrolla -salvo la secuencia inicial de la cena en el interior de una casa- al aire libre, durante el viaje de una caravana hacia Oregón. Hasta en eso remite al western tradicional: **La caravana de Oregón** de James Cruze y su remake, **Camino de Oregón**, de Andrew V. McLaglen. La iluminación es en este episodio la única verdaderamente naturalista de toda la película. Hay un tísico que muere solo comenzar el viaje (el hermano de *Alice*) y un perro de ladrido nervioso que ladra cuando está en compañía de animales mayores que él; teniendo en cuenta lo pequeño que es y lo grandes que son los caballos y los bueyes, los ladridos serán constantes y molestos. Entre conversaciones sobre las tendencias episcopales o metodistas de las creencias religiosas, peticiones de boda, esperanzas en ese mundo mejor que deseaban los colonos y panorámicas y planos generales de la caravana en movimiento, se desarrolla esta excelente historia abocada a un desenlace triste tras la única escaramuza de acción westerniana, el enfrentamiento del hierático conductor de la caravana con una partida de indios. Es un verdadero momento de esplendor en la hierba si entendemos también la película como un homenaje al género además de una puesta en conflicto del mismo.

El western ha aceptado siempre cruces con otros géneros, y el fantástico o de terror es uno de ellos en las dos últimas década, para lo bueno (**Bone Tomahawk**, **Desapariciones**, la adaptación televisiva de **Westworld**), lo menos bueno (la serie **Wynonna Earp**) y lo peor (**Abraham Lincoln: Cazador de vampiros**, **Cowboys & Aliens**). Joel y Ethan Coen cierran su antología con “Los restos mortales” (*The mortal remains*), un recorrido en diligencia hacia los dominios de la Muerte, que no aparece como tal -aunque el cochero del vehículo esté



filmado de espaldas como si fuera la muerte cansada de Lang, la muerte con azada de Dreyer o el cochero misterioso que lleva a las víctimas de *Drácula* hasta el castillo en los Cárpatos-, sino que delega en dos de sus cosechadores de almas (los modernos cazadores de recompensas del western fantástico), encarnados por Jonjo O'Neill y Brendan Gleeson. El relato queda encerrado en el reducido espacio de la diligencia, como en buena parte de la película homónima de Ford, y tenemos conciencia del paso del tiempo y del paisaje exterior a partir de la excelente graduación de la luz: mientras los otros tres pasajeros, una mujer madura, un jugador francés y un viejo trampero, hablan y hablan sin cesar sobre experiencias aparentemente inocuas, la luz que llega del exterior va haciéndose noche azulada. Como el banco atracado del segundo capítulo, el hotel al que llegan los viajeros está en medio de la nada, pero ese es el lugar lógico si entendemos "Los restos mortales" como un viaje de western hasta los dominios de lo sobrenatural, lo que es una manera tan atípica como contundente de cerrar una antología de historias del Oeste americano que ha tenido bastante de clásica pero mucho más de exploración de otros tonos y temas, como si los Coen quisieran demostrar la vigencia plena del western hoy, aunque deba ser a través de una imagen totalmente digital, la de la propia textura del film y la de su visibilidad en la plataforma Netflix. O quizá todo esto no sea más que una conjetura y con ese final en los dominios de la Muerte debamos presuponer que nos encontramos ante una alegoría de la enésima muerte del western cinematográfico.

Texto (extractos):

Quim Casas, "La balada de Buster Scroggs: una antología del oeste americano", rev. Dirigido diciembre 2018.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2020

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón)

Oficina de Gestión de la Comunicación
(Ángel Rodríguez Valverde y Celia Calero)

Adrián De La Fuente

M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

Organiza: Cineclub Universitario / Aula de Cine

Síguenos en Redes Sociales:

Facebook, Twitter e Instagram





**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

**<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>**