

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

—  
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



ENERO - MARZO 2024

## LUNES DE CINECLUB: HOY ESTRENAMOS... (II)

ORGANIZA

CINE CLUB UNIVERSITARIO UGR  
/AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"



EN  
**LA CAPILLA**  
entrarán ver-  
tas obras de  
en muebles,  
ros, manto  
porcelanas.  
Al mismo  
po que po-  
vender cuan-  
tesee con la  
ridad y ue  
ará satisfecho  
ntezuelas, 14

---

**tares**

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

---

**Avisos**

ra con un apa-  
R BAYOS 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 afilma 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 es  
mero de es  
han sido te  
corruptos d  
cias a todos  
Igualmen  
muy noble  
sis 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  
tielmas aut  
muy especi  
cuelas Nora  
entusiasmo,  
veterana A  
rio, tan ca  
dos  
No quise  
mos colabo  
tiguos Alun  
dia de este  
ron a honr  
lículas a n  
lo hicieron.  
Gracias a  
molesto al  
La Escue  
Escuela Pi  
ble recuerd  
comunicado  
Roma.  
Y, junta  
agradecimie  
modo espe  
Que se a  
res esta de  
que estudia  
gía y, lo q  
practiquen.  
más que ul  
colaborar d  
gellizadora  
la Santa Is  
Gracias a  
que han ve  
que se ha  
nas para d  
dre. Tambié  
tiane que e  
purado 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 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

**ENERO - MARZO 2024**

JANUARY - MARCH 2024

**LUNES DE CINECLUB:  
HOY ESTRENAMOS... (II)**

FILMCLUB MONDAYS:  
TODAY WE RELEASE... (II)

**LUNES 29 enero** / Monday, January 29th 20:30 h.

**LA GRAN JUVENTUD** [126 min.]

(Francia, 2022) Valeria Bruni Tedeschi

(LES AMANDIERS)

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

**Lunes 26 febrero** / Monday, February 26th 20:30 h.

**JOSEP** [74min.]

(Francia-España, 2020) Aurélien "Aurel" Froment

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

**LUNES 4 marzo** / Monday, March 4th 20:30 h.

**ESCRIBIENDO CON FUEGO** [92 min.]

(India, 2021) Rintu Thomas & Sushmit Ghosh

(WRITING WITH FIRE)

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

**LUNES 11 marzo** / Monday, March 11th 20:30 h.

**SOBRE LA HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN** [110 min.]

(Alemania, 2022) Sergei Loznitsa

(LUFTKRIEG. DIE NATURGESCHICHTE DER ZERSTÖRUNG)

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

Todas las proyecciones a las 20:30 h. en la  
SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO  
(Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

**Organiza:**

CineClub Universitario UGR /  
Aula de Cine "Eugenio Martín"

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.  
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.  
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

---

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE  
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS











Lunes 29 ENERO

20:30 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LA GRAN JUVENTUD** (2022) Francia 126 min.

**Título orig.-** Les Amandiers. **Directora.-**

Valeria Bruni-Tedeschi. **Guion.-** Valeria Bruni-Tedeschi, Caroline Deruas-Garrel, Noémie Lvovsky y Agnès de Sacy.

**Fotografía.-** Julien Poupard (1.85:1 Color). **Montaje.-** Anne Weil. **Productor.-**

Alexandra Henochsberg, Patrick Sobelman, Angelo Barbagallo y Olivier Père. **Producción.-**

Ad Vitam Production - Agat Films & Cie - BiBi Film - Arte France Cinéma. **Intérpretes.-**

Nadia Terezskiewicz (*Stella*), Sofiane Bennacer (*Étienne*), Louis Garrel (*Patrice Chéreau*),

Micha Lescot (*Pierre Romans*), Clara Bretheau (*Adèle*), Noham Edje (*Franck*),

Vassili Schneider (*Victor*), Eva Danino (*Claire*), Oscar Lesage (*Stéphane*), Isabelle Renauld (*asistente de Chéreau*), Sarah

Henochsberg (*Laurence*), Baptiste Carrion-Weiss (*Baptiste*). **Estreno.-** (Francia) noviembre 2022 / (España) mayo 2023.



**versión original en francés con subtítulos en español**

*Película nº 8 de la filmografía de Valeria Bruni-Tedeschi (de 8 como directora)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**CHARLES AZNAVOUR**

*Cantante, compositor, actor y poeta*

(1924-2018)

**“Anthologie: 40 chansons d’or”** (1996)

**Charles Aznavour**

(...) La nueva película de Valeria Bruni Tedeschi (una presencia bien conocida en Cannes y ya con una larga trayectoria en el festival) evoca la experiencia llevada a cabo por Patrice Chéreau con l'École des Amandiers, en el Teatro Nacional de Nanterre-Amandiers, cuya dirección asumió. Una experiencia intensa y fértil para los jóvenes intérpretes que la vivieron, ahora ficcionalizada por la directora sobre un guion escrito por ella misma en compañía de Noémie Lvovsky y Agnès de Sacy, con quienes viene trabajando desde el comienzo de su filmografía como realizadora. La historia que nos cuenta descansa sobre un molde recurrente y tópico, no demasiado diferente del de **Fama** o, si se quiere más cercano, del de **Operación triunfo** (un grupo de actores y actrices que viven intensamente en una escuela todo tipo de anhelos profesionales, amorosos y existenciales), pero aquí se salva -solo en cierta medida- por la energía, el ímpetu y la verdad interior que Bruni Tedeschi consigue extraer de sus actores (indeleble marca de su personalidad y de su entendimiento del cine), sin que las vivencias de unos y otros se diferencien mucho de las que ya hemos visto bastantes otras veces en multitud de ficciones equivalentes. Algo más reposada en términos de planificación y menos nerviosa en la puesta en escena y en la dirección de actores que sus realizaciones precedentes, **LA GRAN JUVENTUD** no sería mucho más que una estimable pieza de Un Certain Regard en cualquier otra edición de Cannes, pero este año la han colocado en el escaparate principal y las expectativas que esto genera no le hacen ningún favor a una propuesta tan humilde (...).

**Texto (extractos):**

Carlos F. Heredero, "Les amandiers", rev. digital Caimán CdC, 23 mayo 2022.



(...) Estamos a mediados de los años ochenta. Patrice Chéreau está revolucionando el teatro en Europa. Ha puesto en escena en Bayreuth la tetralogía de Wagner junto a Pierre Boulez y ha transformado el Centro de Cultura de Nanterre en el Teatro Nacional des Amandiers, que convierte en escuela. En aquella época empiezan sus montajes de Bernard-Marie Koltès y sus primeros trabajos en el cine. Valeria Bruni Tedeschi llegó a les Amandiers en aquella época. Siguiendo los trazos autobiográficos de su propia vida, Valeria Bruni Tedeschi retrata su llegada a les Amandiers, su relación con sus compañeros en una época marcada por el deseo de atrapar la juventud hasta el límite y vivir intensamente hasta el último momento. **LA GRAN JUVENTUD** captura el espíritu de una época marcada por la promiscuidad sexual bajo la amenaza del sida y el consumo de drogas, especialmente de heroína. Mientras l mores y el dolor de la pérdida marcarán el montaje de la obra y la relación familiar entre todos los personajes. Al final, "Platónov" se estrenará en 1986 en el Théâtre des Amandiers, triunfará en el festival de Avignon y, en 1987, Chéreau la transformará en la película **Hôtel de France**. Entre los jóvenes actores que estaban allí en aquella época junto a Valeria Bruni Tedeschi se encontraban Vincent Pérez, Agnès Jaoui, Marianne Denicourt y Bruno Todeschini. En la película están interpretados por otros jóvenes actores encabezados por una enigmática Nadia Tereszkiewicz como *alter ego* de la directora, mientras que Louis



Garrel interpreta de forma un tanto errática a Patrice Chéreau. Estamos ante una película llena de encanto, con algunas irregularidades de puesta en escena y marcada por grandes derroches de vitalidad y de dolor (...)

**Texto (extractos):**

Ángel Quintana, "Les amandiers", rev. digital Caimán CdC, 23 mayo 2022.

(...) La centelleante **LA GRAN JUVENTUD**, cuyo título internacional es 'Forever Young', reúne dos de las temáticas recurrentes de la Competición Oficial del Festival de Cannes de 2022. Por una parte, como hiciera James Gray en la magnífica **Armageddon Time**, la actriz y cineasta Valeria Bruni Tedeschi emprende en su nueva película un viaje íntimo a su propio pasado. Como en el caso de Gray, la década elegida es la de 1980, en la que la actriz franco-italiana vivió dos años de pasión desbordada estudiando en el Théâtre des Amandiers en Nanterre, la escuela de teatro que dirigía Patrice Chéreau, leyenda de la escena y el cine francés. Bruni Tedeschi evoca con emoción aquellos tiempos de entusiasmo e inocencia, empleando metraje analógico para recrear la textura del cine del periodo y echando mano de una enérgica banda sonora para ilustrar momentos trascendentales ("Daydream" de Wallace Collection acompaña un primer beso, mientras que "Le Chanteur" de Daniel Balavoine adelanta, profética, una muerte). Como actriz, Bruni Tedeschi se caracteriza por el exceso, siempre al borde del histrionismo. Sus personajes evocan una vida entregada a lo sublime, con sus momentos de gloria



-vinculados al amor y a la creación artística- y su inclinación a la amargura. Todas estas características se trasladan al cine de la franco-italiana, que en **LA GRAN JUVENTUD** entrega una de sus mejores películas: desbordante, romántica, extenuante. Desde un punto de vista emocional y cinéfilo, asistir al transcurso de **LA GRAN JUVENTUD** es como correr una maratón a ritmo de sprint. La volátil avalancha de emociones -que puede transitar del éxtasis a la depresión en milésimas de segundo- trae a la mente el cine visceral de John Cassavetes. La desmesura forma parte integral del abecedario formal y emocional de Bruni Tedeschi, algo que inmuniza **LA GRAN JUVENTUD** contra la posibilidad de caer en lo formulístico. Esta apuesta de tintes casi radicales genera desequilibrios. Es posible que el retrato del primer amor de *Stella* (extraordinaria Nadia Tereszkiewicz) sea algo redundante, pero es esa forma extrema e insistente de atacar cada situación, como si la película fuera un insecto rebotando una y otra vez contra una poderosa fuente de luz, lo que singulariza la magnética propuesta de Bruni Tedeschi. El segundo tema recurrente en la Sección Oficial de Cannes que aflora en **LA GRAN JUVENTUD** es la experiencia del privilegio. *Stella*, el evidente *alter ego* de Bruni Tedeschi, vive en una opulenta mansión y ofrece ayuda económica a quién la necesita. Sin embargo, su condición pudiente no la acoraza contra la desdicha, una melancolía que la cineasta estudia a través de la encantadora relación entre la protagonista y un mayordomo que actúa también como figura paterna, psicólogo y confidente sentimental. En su obsesión por dar vueltas en torno al personaje de *Stella*, Bruni Tedeschi pone de manifiesto un cierto halo de narcisismo, pero **LA GRAN JUVENTUD** consigue trascender el culto al yo en diferentes frentes. Ahí está, por





ejemplo, el interesante y nada condescendiente retrato de *Chéreau* que entrega Louis Garrel, o el recuerdo de las sombras que la epidemia de SIDA proyectó sobre la juventud de los 80, o los largos pasajes que la película dedica a los ejercicios actorales (físicos, psicológicos, emocionales) de la troupe de jóvenes intérpretes. A la postre, **LA GRAN JUVENTUD** deslumbra gracias a su intemporal y universal retrato del fulgor de la juventud, la edad del exceso, la irresponsabilidad y la pasión. Por suerte, Valeria Bruni Tedeschi parece no haber perdido ninguno de estos inusuales talentos (...).

**Texto (extractos):**

*Manu Yáñez*, “Les amandiers”, rev. digital Fotogramas, 24 mayo 2022.

(...) A Valeria Bruni-Tedeschi la hemos visto quejarse de sus divorcios, de sus embarazos, de sus derrotas sentimentales. La autoficción es su gran terapia, y su última película, **LA GRAN JUVENTUD** (...) no es una excepción. Ahora nos cuenta un relato de juventud atravesado por sus inicios como actriz, en la escuela dirigida por el insigne Patrice Chéreau en Nanterre, y también por un amor tormentoso en aquellos ochenta marcados por el sida y el consumo de drogas. El arranque nos anuncia una versión de **Fama** en la que el musical con calentadores ha dejado paso a los ensayos del “Platonov” de Chéjov. *Stella*, el alter ego de Bruni-Tedeschi, no está sola. Muchos de sus compañeros de clase tienen su propia



historia, aunque explicada a pinceladas, con una energía impresionista, acelerada, impulsiva. Esa coralidad, que ayuda a dinamizar el relato, finalmente desenfoca el bucle en el que entra el amor autodestructivo de *Stella*. La película habla, claro, del modo en que un actor tiene que conectar con las catacumbas de su ego, sobre todo si trabaja con un director como *Chéreau* (Louis Garrel), que, en esa época, comete todos los abusos posibles –de autoridad, sexuales, psicológicos– que ahora le habrían cancelado. Pero uno tiene la sensación de que la turbulenta vida de un actor, expresada a través de un trabajo con el cuerpo y la voz que exige una apertura al mundo que puede ser tan dañina como benefactora, está tratada de un modo un tanto superficial. Quizás porque **LA GRAN JUVENTUD** dispara hacia demasiadas dianas a la vez, y cuando se centra, el retrato de *Stella* y su iniciación al mundo es siempre un poco autocomplaciente. No sabemos cuántas veces habrá visto Bruni-Tedeschi **Noche de estreno** de John Cassavetes, pero nunca es tarde para repetir (...)

**Texto (extractos):**

Sergi Sánchez, “Les amandiers”, La Razón, 23 mayo 2022.

(...) El genio de la filmografía de cineasta de Valeria Bruni Tedeschi nace de la intervención a un tiempo meditada y espontánea del hecho del cine en su biografía. Sus películas son un hermoso reflejo subjetivo de sus jornadas, sus desplazamientos o sus verbos. Así, los cuadros de **Es más fácil para un camello...** (2003) o **Un castillo en Italia** (2013), en las que además intervienen familiares o amigos, se asemejan a las anotaciones de un diario. Las distintas secuencias de unos films de controlado exhibicionismo hablan siempre con ironía y una cierta distancia crítica de paranoias, insatisfacciones, penas amorosas, y también de las pasiones del oficio de las artes, y reunidas conforman un verdadero rompecabezas sentimental e íntimo de las jornadas de la artista. Efectivamente, su cine, a la manera del cuaderno personal, comenta en primera persona los hallazgos y los sinsabores del día a día, aunque sin jamás rasgar las ligazones con el plano fantasioso y de ficción, con esa dimensión de poesía que absorbida entrega a los conjuntos unos resplandores musicales formidables. La nueva película, **LA GRAN JUVENTUD**, naturalmente vuelve a explicar los acontecimientos particulares de la cineasta, pero con la aportación de unas significativas metamorfosis-vulneraciones al específico universo filmico. En primer lugar, su figura desaparece de la imagen, al menos por

primera vez en el ciclo principal de la trayectoria de realizadora. La ausencia en los cuadros de su cuerpo, su mirada y su voz los sitúa en un nuevo espacio a explorar y a construir a partir de la entrada de unas modernas figuras que pese a estar, desde luego, representando una serie de seleccionadas láminas de los hechos biográficos lo realizan según sus propias sensibilidades y experiencias. De esta manera, y a pesar de que el grupo de jóvenes actrices y actores protagonistas dan vida a la propia Bruni Tedeschi en su juventud y a sus compañeros de aprendizaje de la profesión de comediantes, logran que sus personalidades, conjugadas con las descritas en el texto, prevalezcan en las tomas, conformando un nuevo reflejo mestizo. Sí, esta película puede ser muy importante en la carrera de la autora porque consigue con la incorporación de esas personalidades actuales empezar a definir una suerte de imagen inédita que favorezca a continuación el inicio de una siguiente etapa de búsquedas e invenciones. Mirando hacia atrás, a la época de la juventud y los primeros amores en los años ochenta, y esa es la segunda transgresión propuesta, se cierra (definitiva o eventualmente, ¿quién sabe?) un periodo y empieza a ajustarse otro. El redescubrimiento de los cuadros del pasado guía al cine de la mujer hacia un plausible futuro apenas señalado, es verdad, es una película que puede funcionar como epílogo y prólogo.

La reconstrucción individual de la memoria de las jornadas del Teatro Nacional des Amandiers durante los ensayos con Patrice Chéreau de la función de Chéjov “Platónov”, escrita a los diecisiete años por el dramaturgo y en la que se reflexiona con humor acerca de la futilidad de la juventud, y su escenificación a



cargo de los jóvenes agentes originan la presentación de renovadas escrituras e imágenes. La propia textura de las fotos reafirma esto. La diafanidad previa se convierte en un poetizado duplicado, deliciosa e imperceptiblemente velado, de unos ciertos cuerpos del viejo celuloide. En estos procesos de reproducción y reinención, Bruni Tedeschi se interesa especialmente en la observación de los rostros de sus personajes. Mirando con afecto a sus intérpretes descubre instantes tan bellos como el plano final de Nadia Tereszkiewicz o ese otro con Garrel convertido en un cruel y despótico Chéreau entre bambalinas en el estreno de la función tras el duro golpe de la tragedia a la compañía. **LA GRAN JUVENTUD** mira al ayer con emoción profunda, pero sin gesticulaciones vacías o desproporcionadas efectistas. Situada también como Cara B-complemento de **Actrices** (2007), otra brillante lectura del cine del medio teatral y sus individuos, recoge las palpitaciones de la función del escritor ruso y tras fusionarlas con los recuerdos habla de la intensidad de un momento fugaz e irrepetible de aprendizajes y hallazgos, de sonrisas y besos ardientes y los dolores por las pérdidas. La cineasta detalla la crónica de un instante tan mágico y efímero como el de las primeras miradas (...).

**Texto (extractos):**

Ramón Alfonso, "La gran juventud: intimidad", rev. Dirigido, junio 2023.









Lunes 26 FEBRERO

20:30 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**JOSEP** (2020) Francia-España 74 min.

**Título orig.-** Josep. **Director.-** Aurélien “Aurel” Froment. **Guión.-** Jean-Louis Milesi. **Montaje.-** Thomas Belair. **Música.-** Silvia Pérez Cruz. **Productor.-** Serge Lalou, Jordi B. Oliva, Raoul Carbo Perea, Annemie Degryse, Armel Fortun, Etienne Jaxel-Truer. **Producción.-** Les Films d’Ici Méditerranée - Imagic Telecom - Les Films du Poisson Rouge - Lunanime - Promenons-Nous Dans Les Bois. **Interpretes.-** Sergi López (*Josep Bartoli*), Bruno Solo (*Serge*), Emmanuel Vottero (*Martin*), Xavier Serrano (*Helios*), David Marsalis (*Valentín*), Valérie Lemerrier (*La madre de Valentín*), Gérard Hernandez (*Serge, anciano*), François Morel (*Robert*), Alain Cauchi (*Léon*), Silvia Pérez Cruz (*Bertillia / Frida Kahlo*), Alba Pujol (*Micaela / Enriqueta*). **Estreno.-** (Francia) septiembre 2020 / (España) diciembre 2020.



**versión original en francés con subtítulos en español**

Mejor Film de Animación. Premios del Cine Europeo  
Película nº 2 de la filmografía de “Aurel” (de 2 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de

**MAX ROACH**

Baterista y compositor de jazz

(1924-2007)

**“The Max Roach Quartet play Charlie Parker” (1957)**

**Max Roach, Kenny Dorham, Hank Mobley y George Morrow**

“(…) Conocí la obra del combatiente político catalán Josep Bartolí en 2010 en un festival al que acudí como invitado. Uno de los expositores vendía el libro de Georges Bartolí, su sobrino, sobre el exilio de los españoles. El libro estaba ilustrado con dibujos de Josep. El dibujo de un republicano con una sola pierna sobre sus muletas en la portada, la fuerza de los rasgos de su cara y de la temática me fascinaron. (...) Ese “encuentro” unificaba un conjunto de temas que me interesan o por los cuales siento pasión desde hace mucho tiempo: el dibujo (¡y qué dibujos!), la guerra de España, por la cual siento gran interés desde que la descubrí, cuando era adolescente, en la película **Tierra y libertad**, de Ken Loach; y por último España en general, país por el que tengo sentimientos muy fuertes. Cuando empecé a investigar, me reuní con Georges para hablar de su tío y descubrí una vida épica y novelesca que se desarrolló a lo largo de un siglo: desde los bajos fondos de la Barcelona de los años 1910 a la Nueva York de los 60 a los 90, pasando por la guerra, los campos de concentración franceses, México y Frida Kahlo. En fin, estaba desbordado y me ahogaba en tantos acontecimientos. Gracias a las conversaciones con los productores y con las personas a quienes les hablaba de la necesidad de hacer esta película, volví a centrar la temática en el dibujo. Después, el guionista Jean-Louis Milesi determinó el ángulo narrativo desde su llegada al proyecto (hacia 2013), centrando el relato en los campos de concentración franceses donde estuvieron encerrados los refugiados políticos españoles. Así, decidí hablar del dibujo por el personaje de Josep y gracias a su historia. En el plano histórico, estos campos del sur de Francia, anteriores a la Segunda Guerra Mundial, representan una parte desconocida de nuestra historia hasta en los mismos lugares donde estuvieron ubicados. (...) Me gusta decir que



**JOSEP** es una “película dibujada”. Yo quería rendir homenaje a la profesión y al medio de expresión que nos une a Josep y a mí: el dibujo. Y en particular la viñeta de prensa que, en su forma, debe ser muy expresiva, ejecutada con rapidez (debido a plazos impuestos por la prensa), leída rápido y sobre todo destinada a resumir una acción en un solo dibujo. Hasta la tira cómica, que es un arte secuencial, puede apoyarse en una cadena de viñetas para narrar una acción. Nosotros debemos resumir un movimiento en un solo dibujo. Eso da una fuerza única que yo quería trasladar a la pantalla. Por eso en la parte memorial de la película (en los campos), la puesta en escena está basada en un dibujo sin movimiento. Eliminé todos los gestos “superfluos” para recurrir a la animación sólo en los momentos mágicos, cuando la memoria cobra vida. (...) El dibujo (animado o no) implica una cierta distancia con respecto a la realidad, ya que no es la imagen “real”. Tiene un filtro. En la película se muestran algunas imágenes de violencia pero no el acto en sí mismo (está el antes y el después, pero no el momento completo). A veces, no muestro ni en dibujo el acto violento porque sería indecente. En esos casos, he usado el sonido, las voces o la música para tomar el relevo narrativo y crear un malestar que resultaba inútil o grosero poner en imágenes. Hace unos años, me impresionó mucho una exposición en Arlés sobre el genocidio en Ruanda. El fotógrafo interrogaba nuestra curiosidad por lo espectacular y por lo sangriento mediante imágenes en negro con el pie de foto redactado por la agencia de prensa que vendió la fotografía. Estas leyendas eran muy precisas y fácticas, y eran autosuficientes. ¿A quién le servía la imagen en ese caso? Es bastante perturbador lo que se espera de una imagen cuando se trata de violencia (...). Soy un anticentralista convencido. Crecí en el sur de Francia y vivo en Occitania desde hace 20 años. Mi profesión es muy parisina (caricaturista en la prensa nacional) pero siempre me he negado a mudarme a París para ejercerla. Era una apuesta en sí misma y gané. Lamento que se confunda constantemente “estado de bienestar” y centralismo. Hacer una película como **JOSEP** en el lugar donde ocurrieron los hechos tiene sentido en esta “pelea”. Y más cuando se trata de una coproducción franco-española, incluso occitano-catalana... Es decir, transfronteriza pero a la vez mediterránea y sobre todo europea. Esta película nos permite contar una historia común entre Occitania y Cataluña. Es una historia fundacional (200.000 personas se quedaron en el sur de Francia después del exilio) y que concierne a millones de descendientes de estos refugiados. Sin embargo, sigue siendo desconocida, escondida e incluso negada. Todavía hoy, el



*hecho de hablar de campos de concentración hace rechinar los dientes aunque sea la denominación administrativa de la época. Hemos asimilado rápido el concepto de los campos de exterminio nazis. Pero los hechos son tercos: los campos descritos en Josep eran campos de concentración. (...) La aportación de los actores, más allá de sus grandes cualidades interpretativas, ha sido su implicación. Creían en el proyecto y estaban felices de contar esta historia. No los grabé hasta que se crearon todas las imágenes porque quería que fuesen ellos mismos quienes crearan los personajes, que les insuflaran vida. El dibujo, la puesta en escena y la animación han establecido ese ritmo. Han sido de una generosidad artística enorme. Y todos volvieron a corregir y afinar el personaje una vez terminada la película para dar la chispa mágica que hace que no sean sólo dibujos que hablan, sino seres que viven (...)*”.

**Aurel**

(...) Aurel firma una magnífica cinta de animación sobre “la Retirada”, el doloroso éxodo de los españoles antifranquistas a Francia el 1939, a través del trayecto del dibujante Josep Bartoli. (...) *“Es amargo. Nos acostumbramos o morimos”*. El director francés Aurel y el guionista Jean-Louis Milesi abordan un tema delicado en su interesante película **JOSEP**. En febrero de 1939, después de la toma de Barcelona por el bando franquista, la Falange Española, cerca de 500.000 republicanos españoles cruzaron los Pirineos para refugiarse en Francia, donde fueron alojados en campos de trabajo en lugares como Argelès y Rivesaltes. Entre ellos, el caricaturista Josep Bartolí, cuyo camino sigue la película, a través de la historia de un policía francés más amable de lo normal. *“Estos salvajes pueden morir en casa”*. Los refugiados españoles, derrotados y humillados por sus sádicos guardias franceses, intentan sobrevivir detrás del alambre de púas: *“estamos dejando morir de hambre y de enfermedad a los que lucharon contra el fascismo. No hay agua ni médicos, sólo escabiosis, escorbuto, tifus y hambre”*. Mientras tanto, Josep dibuja todo lo que ve en cualquier superficie: en el suelo o en las paredes, y así atrae la atención de Serge, un policía joven y amable que pronto lo ayudará en secreto. En el presente, Serge, que está en cama y agonizando, cuenta la historia a Valentín, su nieto adolescente, que le pregunta por un dibujo que hay en la pared.

La amistad y la solidaridad entre los hombres y las mujeres encarcelados, el trabajo forzado, los malos tratos y las violaciones, los conflictos internos entre comunistas, trotskistas y anarquistas, la peligrosa tentación de volver al país de



origen, la esperanza de Josep de encontrar a su compañera, *María Valdés*, que desapareció durante el éxodo, la investigación de Serge sobre su desaparición, la presencia de fusileros senegaleses (“-Te oigo hablar con los negros. -Como personas procedentes de las colonias, son franceses como tú y como yo”), la fuga y el reencuentro después de la guerra en México, donde se cruza con Frida Kahlo, la publicación de la colección de dibujos “Campos de concentración”, una exhibición póstuma en Nueva York de la obra de Josep Bartolí. La película retrata el destino de un artista políticamente comprometido y desvela el vergonzoso papel que desempeñó la policía francesa durante la Segunda Guerra Mundial (“*Hacia cosas que le correspondía hacer a la policía francesa y esas cosas no siempre eran buenas. A veces ayudaba a la Gestapo. Dejé que esas personas subieran a esos trenes...*”).

Una lección de historia fascinante dirigida por Aurel, que saca el máximo provecho de los excepcionales dibujos de Bartolí, insertados con fluidez en un conjunto muy sofisticado, en parte gracias a un uso creativo de las transiciones y a un juego sutil entre el blanco y negro y el color. **JOSEP**, que enfatiza el poder salvador del arte y el espíritu de resistencia en un entorno hostil, transmite a la perfección las palabras de su protagonista: “*si las ideas bonitas no encuentran a una buena persona, se mueren*”. Sin embargo, **JOSEP** está muy viva (...).

**Texto (extractos):**

Guilhem Caillard, “Entrevista a Aurel”, rev. digital Cineuropa, 26 junio 2020.

Fabien Lemerrier, “Josep”, rev. digital Cineuropa, 23 junio 2020.



(...) Poco se habla en Francia de los campos de concentración construidos a finales de los años treinta del siglo pasado para encerrar en condiciones infrahumanas a los refugiados españoles que huían de la represión franquista. Un éxodo que tuvo su momento álgido a partir de febrero de 1939 cuando, tras la caída de Barcelona a manos de los golpistas, medio millón de personas emprendieron la huida hacia Francia, lo que en el país vecino se conoce popularmente como “La Retirada”. Los republicanos cruzaron los Pirineos en pleno invierno y en las circunstancias más adversas. Al otro lado de la frontera, los luchadores antifascistas no se encontraron a la República de la Fraternidad esperándolos con los brazos abiertos precisamente. Por el contrario, la mayoría acabaron hacinados como prisioneros en estos campos improvisados, muchos de ellos en las playas de la costa del Rosellón. Uno de tantos fue Josep Bartolí, dibujante catalán que, tras huir de los campos, acabaría exiliándose primero en México y después en Nueva York, donde congenió con los respectivos círculos artísticos allí en boga. En la capital azteca, se relacionó con Frida Kahlo, con quien mantendría un romance, mientras que en Estados Unidos estuvo en contacto con los pintores del Expresionismo Abstracto. En Norteamérica, publica los dibujos sobre su experiencia en el éxodo francés en el libro “Campos de concentración”, con textos de su colega Narcís Molins i Fàbrega. La obra documenta el día a día en los campos a través de unas ilustraciones con un poderío expresionista parejo al del Otto Dix que ilustró sus vivencias en la Primera Guerra Mundial.

Ha sido otro dibujante, el francés Aurel, quien se ha encargado de recuperar para el gran público la obra y la memoria de Bartolí a través de una película de animación, **JOSEP**. Esta coproducción franco-española, en la que participan el actor Sergi López y la compositora y cantante Silvia Pérez Cruz, entre otros, se ha convertido en uno de los éxitos de taquilla del cine francés de la temporada. Aurel se aproxima a Bartolí a partir del punto de vista de un personaje de ficción, un gendarme que entabla amistad con el refugiado catalán a pesar de las directrices institucionales respecto a los prisioneros republicanos y que, ya anciano, narra la historia a su nieto. **JOSEP** muestra el maltrato habitual que dispensaban los representantes de las fuerzas del orden francesas a los exiliados. Hasta el punto que la complicidad entre los vigilantes de los campos se sellaba meando literalmente sobre algún “español de mierda”.

La película apunta aunque no ahonda en la muy compleja realidad de la actitud de los franceses, pero también de los tiradores senegaleses, aquí mostrados como meras víctimas de una opresión colonial que intentaban limitarse a la mínima intervención posible en los campos. La realidad de la que dejaron constancia otros testimonios como el del escritor Xavier Benguerel en “Los vencidos” resultaría mucho más espinosa. Pero Aurel prefiere sintetizar en las figuras opuestas de dos gendarmes, por un lado, la violencia del estado francés para con los republicanos y, por el otro, la voluntad también de buena parte de ese mismo pueblo de ayudar, acoger y convertir en referencia de la lucha antifascista a estos exiliados. Lejos de las prácticas habituales en la animación industrial, Aurel opta por trabajar con técnicas de dibujo tradicional, en consonancia con la obra del propio protagonista, cuyos dibujos van apareciendo a lo largo del metraje. La película se beneficia de la austeridad de recursos que ello comporta. La recreación de la vida en los campos no se lleva a cabo a partir de ese realismo mimético que pretende reproducir hasta el mínimo detalle de la historia invocada sino desde trazos sobrios y una paleta cromática mínima. A través de una gama de negros y de los colores fangosos propios de un paisaje de alambradas, arena y viento, se plasma, sin recrearse en ella, la miseria de aquellos espacios paupérrimos en que los republicanos languidecían de frío, hambre y miedo hasta convertirse en esbozos cuasi espectrales. Y, a través de la música adaptada e interpretada por Silvia Pérez Cruz, se transmite la resistencia a la deshumanización de esos refugiados, que encontraban a pesar de todo las maneras de calentar sus almas y sus cuerpos. El color llega a la película con el tiempo de las cerezas y, sobre todo, con la posterior

huida a México, cuando Bartolí recala en la casa azul de Frida Kahlo. El breve epílogo estadounidense da fe de la evolución artística y cromática del dibujante catalán al mismo tiempo que deja constancia de la necesidad de perpetuar su memoria y, a través suyo, la de aquellos que no sobrevivieron a los campos de concentración franceses (...).

**Texto (extractos):**

*Eulalia Iglesias*, “Josep: así trató Francia a los ‘españoles de mierda’ en sus campos de concentración”, *El Confidencial*, 04-12-2020.

(...) El cine de animación sigue demostrando su gran capacidad como vehículo para la reconstrucción de capítulos clave en la historia del país. En su ópera prima, **JOSEP**, Aurel disecciona las vivencias del dibujante republicano Josep Bartolí y su lucha contra el régimen franquista. Una película seleccionada para la sección oficial de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, donde protagonizó su premiere española y obtuvo el premio a la mejor dirección.

El cine español -aunque en esta ocasión se haya materializado a través de las alianzas de coproducción- se siente cada vez más cómodo con el uso de la animación para contar historias para adultos. Sin excesivas sofisticaciones y mediante la animación 2D, en los últimos años cineastas como Ignacio Ferreras con **Arrugas** (2011) y Salvador Simó con **Buñuel en el laberinto de las tortugas** (2018) no tan sólo se han servido de la animación tradicional para contar sus emotivas historias, sino que además han conseguido perpetrar algunas de las mejores películas de lo que llevamos de nuevo milenio. Ahora, y tras la realización del cortometraje animado **Octobre noir ou Malek, Saïa, Karim et les autres** (2011) que codirigió junto a Florence Corre y con el que se adentró en la pacífica manifestación del Frente de Liberación Nacional Argelino del París de 1961, el galo Aurélien Froment -conocido artísticamente como Aurel- se apunta a esta tendencia mediante esta coproducción entre Francia, España y Bélgica con la que se acerca a la Guerra Civil Española desde una óptica intimista, con vocación de preservación de la memoria histórica a ritmo de esa balada nostálgica que sugiere Silvia Pérez Cruz con su música y voz.

Aurel ha dirigido su primer largometraje a partir de la fascinación por los dibujos de Josep Bartolí, de quien descubrió su obra a través de “La Retirada”, libro sobre el exilio republicano que publicó Georges Bartolí, sobrino del artista y quien



llegó a declarar que para su tío “el lápiz era, en cierto modo, el fusil que le habían confiscado”, perfecta representación metafórica del deseo del dibujante para expresar sus ambiciones y frustraciones a través de la creación artística. Aurel, que también es dibujante y caricaturista, ha trabajado para “Le Monde” y “Le Canard Enchaîné”, y ha publicado numerosos libros. Junto a su guionista Jean-Louis Milesi -habitual colaborador de Robert Guédiguian, para quien ha coescrito los guiones de **Marius y Jeannette** (*Marius et Jeannette*, 1997) y **Las nieves del Kilimanjaro** (*Les neiges du Kilimanjaro*, 2011), entre otras-, han optado por presentar la historia de Josep Bartolí a partir del uso de diversas formas gráficas que respetaran la esencia de la propia obra del artista barcelonés. El objetivo invisible era que el tránsito de un dibujante a otro fluyera con la máxima naturalidad, casi como si de un relevo generacional y de una justicia poética se tratase. Así han conseguido una hermosa propuesta visual repleta de matices en función de la disección de cada una de las etapas en la vida del dibujante republicano que incorpora la película, utilizando -según las ocasiones bolígrafo, lápiz, dibujo con punta de fieltro y diversos contrastes en la paleta de colores-, creando una atmosfera que ha permitido diferenciar las diversas épocas que presenta el film. Especialmente interesante resulta la disparidad entre los grises y claros de las escenas en el campo de concentración, y la exaltación de colores en el México de Frida Kahlo. Un ejercicio estilístico con una clara intención de tener muy en cuenta la obra original de Josep Bartolí, pues su estilo como dibujante está permanentemente presente a lo largo de la película. Es pues una obra que homenajea al creador mientras contextualiza



los capítulos clave de su historia personal, sirviéndose de sus propias creaciones como vehículo narrativo y tomando a *Serge*, un joven policía que en su actual situación de anciano moribundo relata la historia de su amistad con *Josep* a su nieto, *Valentín*. Algo así como el caso del abuelo interpretado por Peter Falk en **La princesa prometida** (*The Princess Bride*, Rob Reiner, 1987) y el cuento que le explica a su nieto enfermo a quien dio vida Fred Savage, salvo que en esta ocasión el enfermo es el abuelo, en esta historia no hay alardes fantásticos, y la aventura es cruel y realista. Además, Aurel y Milesi procuran huir de cualquier forma de narración convencional, no quieren caer en lo arbitrario, se muestran intransigentes en su rigor conceptual y no están dispuestos a contagiarse de cualquier atisbo de toxicidad comercial.

La vida de Josep Bartolí es de esos casos inexplicablemente poco conocidos y cargados de heroísmo -algo así como Jean Lean y su sorprendente aventura-, aunque en un entorno evidentemente mucho más hostil, que una vez puestos en conocimiento sorprenden por su tremendo conjunto de increíbles hechos, que reclamaban a gritos una aproximación cinematográfica. Nacido en Barcelona en 1910 y fallecido el 3 de diciembre de 1995 en Nueva York, Josep Bartolí fue dibujante y caricaturista, activista del Partido Comunista de Catalunya. Firme partidario de la República, sus primeros pasos como diseñador se produjeron a una edad muy temprana, publicando caricaturas para revistas catalanas, hasta que en 1936



fundó el gremio de dibujantes de Catalunya. En 1939, Bartolí se exilió en Francia, pero pasó los siguientes años encarcelado en siete campos diferentes, entre ellos los de Lamanere, Saint-Cyprien y muy especialmente en Bram, donde empezaría a dibujar secretamente en un cuaderno muy revelador. Posteriormente se decidió su traslado a Dachau, pero logró huir evitando una muerte segura. A mediados de los años cuarenta consiguió llegar hasta México, donde conoció a Diego Rivera y Frida Kahlo, con quien viviría una intensa relación que quedaría inmortalizada por el intercambio de numerosas cartas de amor. Posteriormente vivió en Nueva York, coincidiendo con otras dos grandes figuras, Mark Rothko y Jackson Pollock. Una vida de supervivencia, política e ideológicamente firme, y con un gran compromiso por el arte como herramienta de libertad. Sin embargo, la película no está concebida en forma de *biopic*, sino que parte de su historia y dibujos para crear una ficción que rinde tributo a su figura, mientras radiografía especialmente la crudeza de unos tiempos muy oscuros, la acogida de refugiados en Francia y la estancia en campos de concentración. **JOSEP** también se adentra en el deseo y el amor, ya sea tanto a través de la esperanza de Bartolí por el reencuentro imposible con su desaparecida compañera *María Valdés*, como por el intenso y sorprendente idilio que vivió con la legendaria Kahlo.



En su intención para representar la esencia de Bartolí, Aurel ha dado mucha importancia a la complicidad de los actores encargados de aportar su locución a los distintos personajes del film, por lo que en su afán por dotar de la máxima veracidad a sus protagonistas, ha logrado unificar un grupo de voces decididamente comprometidas y muy importantes para el tono y el desarrollo de la película. La capacidad camaleónica del actor catalán Sergi López es muy admirada en Francia, donde sigue siendo más reconocido que en España. López es la voz de *Josep Bartolí*, ideal por su francés con acento catalán. De despiadado capitán de la Guardia Civil Vidal según **El laberinto del fauno** (Guillermo del Toro, 2006), a combatiente antifranquista y artista de excepción en su representación vocal de *Josep Bartolí*. El propio Aurel ha justificado la decisión de escoger a Sergi López a partir de esta indiscutible sentencia: *“Además de sus increíbles dotes de actuación, de hablar perfectamente el catalán, el español y el francés, Sergi entendía perfectamente la problemática del desarraigo”*. Por su parte, y además de componer la banda sonora del film, la cantante y ocasional actriz Silvia Pérez Cruz pone voz a un personaje histórico tan icónico como Frida Kahlo, aunque el film prescinde de enfatizar los elementos de Kahlo más estandarizados, para dotar al personaje de una dimensión más humanizada y menos fascinante, pero acercándose a su relación y resaltando el poder poético que tanta influencia causó en el dibujante, hasta el punto de ejercer de inspiración para el salto al color en la obra de Bartolí. Para el resto de personajes, se ha contado con la colaboración de actores franceses como Valérie Lemercier, Alain Cauchi y David Marsais, entre otros.

A la película de Aurel se le vislumbran algunos desajustes narrativos, cierto estancamiento y un protagonismo excesivo en la nostalgia musical de Silvia Pérez Cruz. Sin embargo, estas irregularidades son superadas por su elocuente belleza visual y por la fuerza que desprende su disección sobre la amistad y la solidaridad. A fin de cuentas, lo verdaderamente importante de **JOSEP** es el hecho de haber conseguido representar los dibujos de Bartolí y demostrar la riqueza de su testimonio. (...)

**Texto (extractos):**

*Albert Galera*, “Josep: la fuerza de los dibujos de Bartolí”,  
rev. Dirigido, diciembre 2020.









Lunes 4 MARZO

20:30 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **ESCRIBIENDO CON FUEGO** (2021) India 92 min.

**Título orig.-** Writing with fire. **Dirección y**

**Guion.-** Rintu Thomas & Sushmit Ghosh.

**Fotografía.-** Sushmit Ghosh y Karan Thapliyal (1.85:1 Color). **Montaje.-** Sushmit Ghosh, Rintu Thomas y Anne Fabini.

**Música.-** Ishaan Chhabra y Tajdar Junaid.

**Productor.-** Suhsmit Ghosh, Rintu Thomas, John Webster y Tone Grotjord-Glenne.

**Producción.-** Black Ticket Films. **Con** Meera Devi, Shyamkali Devi y Suneeta Pranjapati.

**Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 2021 / (España-internet) diciembre 2021 (India) noviembre 2022.



**versión original con  
subtítulos en español**

*1 candidatura a los Oscars: Mejor largometraje documental*

*Festival de Valladolid: Premio "Tiempo de Historia" y Premio "Fundos"*

*Película nº 4 de la filmografía de Rintu Thomas (de 4 como directora)*

*Película nº 4 de la filmografía de Sushmit Ghosh (de 4 como director)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**DINAH WASHINGTON**

*Cantante de jazz y rhythm and blues*

*(1924-1963)*

**"For those in love" (1955)**

**Dinah Washington**

(...) Estrenada en el Festival de Sundance 2021 en la sección World Cinema Documentary Competition, donde ganó tanto el Premio del Público como un Premio Especial del Jurado por Impact for Change, **ESCRIBIENDO CON FUEGO** muestra la lucha sin miedo por las noticias reales y sigue a las valientes periodistas del único periódico dirigido por mujeres de la India (...). A principios de los años ochenta, un grupo de mujeres Dalit -grupo considerado tan bajo en el sistema de castas indio que ni siquiera forma parte de él- decidió fundar un periódico en Uttar Pradesh. A sus propias familias no les convenía la idea (14 años después, el marido de una de las fundadoras se lamenta por “*que la empresa no fracasase*”), al gobierno no le entusiasmaba tener otro medio dedicado a decir la verdad al poder, y además estaba la cuestión de cómo construirían literalmente un periódico. Pero no deberían haber apostado contra ellas. Las intrépidas mujeres que se convirtieron en “Khabar Lahariya” -traducible como “Olas de Noticias”- pueblan el debut documental de Rintu Thomas y Sushmit Ghosh. La película combina hábilmente los aspectos personales y profesionales (inextricablemente unidos) del trabajo de las periodistas, ofreciendo una mirada amplia a un medio de comunicación vital con tantas historias que contar.

**ESCRIBIENDO CON FUEGO** comienza con Meera, la reportera jefe, realizando una desgarradora entrevista a una víctima de violación y a su conmovido marido antes de dirigirse a la comisaría de policía para preguntar por qué las autoridades no están haciendo ningún trabajo significativo para resolver el crimen. “*Estos hombres pueden hacer cualquier cosa*”, le dice la víctima a Meera. La reportera lo sabe muy bien, pero eso no le impedirá buscar algo más que hechos: respuestas. Para Meera y sus compatriotas, el periodismo, la democracia y la justicia están vinculados, y es por eso que están llamadas a realizar un trabajo peligroso, difícil y a menudo casi imposible. En el documental, “Khabar Lahariya” se prepara para pasar a la era digital, con noticias en línea de rápida difusión y una página de YouTube llena de sus propios reportajes originales. Los problemas a los que se enfrentaron al principio siguen existiendo -aunque nadie, especialmente Meera, cae en la autocompasión-, como la falta de apoyo de la familia y los amigos, la constante oposición del gobierno y la falta de conocimientos tecnológicos.

Todo es muy personal para ellas, y las mujeres de “Khabar Lahariya” entienden lo que sus éxitos (y fracasos) significan para otras mujeres. Esa intimidad se refleja en la realización, con Thomas y Ghosh trabajando, codo con codo, con Meera y otras reporteras como Suneeta y Shyamkali para seguir historias importantes y peligrosas. En esa inmediatez, es cierto, que se pierde una mirada histórica más profunda sobre el propio periódico; aunque entendemos que su creación fue única, **ESCRIBIENDO CON FUEGO** está tan volcada en el presente que los realizadores no ofrecen información clave sobre su fundación.



Aun así, ahora es un momento tan bueno como cualquier otro para seguir al periódico y a sus reporteras en evolución mientras vemos como “Khabar Lahariya” crece en tamaño e influencia. Es una moneda de doble cara: una mayor visibilidad significa un mayor impacto para las periodistas y sus temas, pero también coloca a las mujeres en el punto de mira de cualquiera que se oponga a ellas (y eso es mucha gente, especialmente ahora que el país entra en un periodo electoral clave). El coste personal nunca queda fuera del encuadre, y aunque parte del documental se hace algo monótono a medida que sus realizadores pasan por escenas repetitivas (un marido que pone los ojos en blanco por el trabajo de su mujer, una familia que se queja de la imposibilidad de casar a su hija, un sujeto engreído que se niega a hablar con las periodistas), también meten al público de lleno en el mundo de Meera, Suneeta y Shyamkali. Thomas y Ghosh también encuentran tiempo para hacer un seguimiento del proceso diario del periódico, siguiendo las frecuentes reuniones editoriales (incluida una incómoda en la que algunas reporteras perezosas son disciplinadas a la vista de todas) e incluso un retiro particularmente alegre a un lugar nevado. El resultado es profundo: metidos en el meollo del asunto, somos muy conscientes de lo que está en juego. Debe de ser un poco como ser periodista de “Khabar Lahariya”. (...).

**Texto (extractos):**

*Kate Erbland*, “Escribiendo con fuego: la opera prima de Rintu Thomas y Sushmit Ghosh”, rev. digital Indiewire, 03 febrero 2021.





(...) Últimamente, las noticias que llegan de la India sobre el derecho a la información dentro del país apuntan a una situación cada vez más preocupante para los periodistas que simplemente hacen su trabajo, en particular las mujeres de la profesión. Lo que agrava el problema es la falta de comprensión sobre lo que hacen. La gente puede entender la investigación de los hechos, pero no comprende la parte de pedir cuentas a los poderosos y de cómo pueden proteger a la democracia. Por eso **ESCRIBIENDO CON FUEGO**, el estimulante e inspirador documental de Rintu Thomas y Sushmit Ghosh sobre “Khabar Lahariya (KL)”, la única agencia de noticias de la India dirigida por mujeres, resulta tan necesario en estos momentos. Las intrépidas reporteras de esta organización de base, que trabajan principalmente en las regiones rurales más desprovistas de medios de comunicación de Uttar Pradesh, el estado más poblado de la India, se enfrentan a obstáculos desalentadores y peligrosos al tratar de arrojar luz sobre problemas que van desde el saneamiento público y las carreteras en mal estado hasta la corrupción criminal, centrándose especialmente en la difícil situación de las mujeres en una sociedad a menudo violentamente patriarcal. Las dificultades se ven agravadas por el hecho de que las reporteras de KL son principalmente mujeres Dalit, consideradas “intocables” en el antiguo sistema de castas de la India, oficialmente ilegal pero socialmente arraigado. Pero la invisibilidad cambia cuando las historias se cuentan y producen resultados. Lo que parecía impensable cuando KL empezó en 2002 como periódico impreso es ahora, en su formato en línea como medio principalmente digital, un vehículo de empoderamiento transformador para las mujeres que intentan mejorar el mundo y, al hacerlo, a sí mismas. (...)



Cada una de las cuatro periodistas sobre las que trata el documental (...) proceden de entornos diversos. La transición del periódico al periodismo en Internet enmarca la película, protagonizada por Meera, la reportera jefe de KL y la encargada de formar a sus reporteras -que ya están aprendiendo los entresijos de un trabajo duro- en el uso de los teléfonos inteligentes. Con un máster en Ciencias Políticas y una licenciatura en magisterio, tiene una vida doméstica llena de problemas (un padre anciano, un marido escéptico, una hija de la que se burlan en el colegio) en la que el rechazo a estar lejos de casa es constante: Meera es una figura increíble de resistencia, inteligencia y valentía. Esas cualidades benefician a todas las periodistas, por supuesto, pero adquieren mayor importancia para las mujeres en su posición, donde la intimidación y las amenazas son habituales. Con su mejor amiga de la infancia, Kavita, documentan las convulsas elecciones generales. Meera ve las mismas cualidades de agudeza y empuje en Suneeta, una joven atraída por el periodismo como forma de luchar por la justicia, empezando por la corrupción arraigada en las explotaciones mineras donde trabajó una vez de niña. Un impresionante plano largo muestra a Suneeta caminando entre un manto de polvo minero, el único color en un paisaje opresivo. Más tarde, al invocar las preocupaciones de las familias de los mineros ante un funcionario ofuscado, algunos de los reporteros masculinos de los grandes medios critican abiertamente sus preguntas directas y sin rodeos. A la salida, uno de ellos le insiste en que tiene que elogiar a los funcionarios para obtener respuestas. Su respuesta merece un aplauso: *“Ya tienen suficientes elogios”*. Y aunque Shyamkali tiene grandes dificultades con la transición de la prensa impresa a la digital debido a su menor formación,



su espíritu, sin embargo, es igual de fuerte. Todas estas mujeres, con su ingenio y su determinación para representar a los indefensos, son una tónica efervescente frente a una cínica estructura de poder machista.

Sin embargo, a medida que crece la presencia del periódico en Internet -millones de visitas, reconocimiento nacional e internacional-, la inclinación del país hacia el integrismo religioso presenta un aura de temor más concentrada. Ante la proximidad de las elecciones, la dirección de KL se ve obligada a reformular su enfoque de las noticias políticamente delicadas que podrían convertirlas en objetivos. El hecho de que Thomas y Ghosh muestren las conversaciones con el personal nos hace saber que están atentos a los riesgos periodísticos en democracias inestables y también al hecho de que estos reporteros no son sólo personajes de una historia inspiradora, sino personas que deben navegar por espacios alineados en su contra como mujeres Dalit y como cronistas de la injusticia. Sin embargo, siguen haciéndolo con un entusiasmo poco común. Cuando Meera, la más incisiva sobre estos matices, entrevista a una figura ascendente y potencialmente preocupante del partido gobernante -un joven que porta una espada y simboliza el nuevo vigilantismo hindú-, su cuidadoso interrogatorio, que incluye conseguir que desvaine lentamente la espada para su cámara, es un impresionante sello de valentía y astucia en el tratamiento de un tema inestable y divisivo. También es, para ser sinceros, insoportablemente tenso.

**ESCRIBIENDO CON FUEGO**, un informe vital y estimulante desde la primera línea del periodismo ciudadano, pone de manifiesto que las comunidades



desfavorecidas de todo el mundo necesitan reporteras como las mujeres de KL: ingeniosas y sin miedo. Porque por cada resultado notable de su cobertura -una nueva carretera, servicios médicos atrasados, una investigación revitalizada de un caso de violación, una mujer animada a unirse a su misión- hay fuerzas contra el progreso igual de ingeniosas y sin miedo. El final del film, ciertamente abrupto e insatisfactorio, no empaña los esfuerzos de estas mujeres. Más bien, el rotundo mensaje que logra salir a la superficie, *“a pesar de todo, ella persistió”*, permanece con fuerza (...).

**Texto (extractos):**

Robert Abele, “Estas periodistas indias, ingeniosas y sin miedo, están escribiendo con fuego”, “Los Angeles Times”, 26 noviembre 2021.  
Robert Daniels, “Escribiendo con fuego”, RogerEbert.com, 30 enero 2021.











Lunes 11 MARZO

20:30 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **SOBRE LA HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN**

(2022) Alemania - Lituania - Países Bajos 110 min.

**Título orig.-** Luftkrieg. Die Naturgeschichte der Zerstörung. **Dirección, Guion,**

**Montaje y Producción-** Sergei Loznitsa.

**Argumento.-** El ensayo “Sobre la historia

natural de la destrucción” (*Luftkrieg und*

*Literatur: Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, 1999) de Winfried Georg Maximilian

Sebald. **Fotografía.-** Imágenes de archivo

(1.37:1 B/N y Color). **Producción.-** Atoms &

Void - LOOKSfilm - Mitteldeutscher Rund-

funk (MDR) - Rundfunk Berlin-Branden-

burg (RBB) - Studio Uljana Kim. **Estreno.-**

(Francia-Cannes Film Festival) mayo 2022

/ (EE.UU.-Chicago Film Festival) octubre

2022 / (España-Cineteca Madrid) enero

2023 / (Alemania) marzo 2023.



**versión original en inglés y alemán  
con subtítulos en español**

*Película nº 33 de la filmografía de Sergei Loznitsa (de 34 como director)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**DINAH WASHINGTON**

*Cantante de jazz y rhythm and blues*

(1924-1963)

**“What a difference a day makes!” (1959)**

**Dinah Washington**

(...) Cuando se cumplen tres meses del inicio de la invasión rusa de Ucrania y el estallido de la guerra explícita, el Festival de Cannes proyecta fuera de competición el nuevo trabajo documental de Sergei Loznitsa, realmente oportuno dadas las desgraciadas circunstancias. **SOBRE LA HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN** emplea metraje de archivo procedente de la Segunda Guerra Mundial que muestra el bombardeo aliado de ciudades alemanas como Colonia o Hamburgo.

Nacido en Bielorrusia, el cineasta más relevante de Ucrania reparte su obra entre películas de ficción brutas y elocuentes como **Donbass** (2018) y descomunales documentales con imágenes de archivo como **Babi Yar. Context** (2021), por citar dos títulos que tuvieron sus respectivas presentaciones en Cannes. **SOBRE LA HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN** pertenece al segundo grupo, donde Loznitsa siempre demuestra una capacidad excepcional para rastrear bibliotecas de imágenes, restaurar material, reencuadrarlo, añadirle nuevo sonido postsincronizado y presentarlo tan reluciente como si hubiera sido rodado ayer. Esa sensación de inmediatez contribuye a potenciar el sobrecogimiento que causan las imágenes de **SOBRE LA HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN**. Primero se ven bonitas estampas de vida cotidiana en las calles de las localidades alemanas,



donde la gente se dedica a sus labores y come en terrazas. Poco a poco, primero en los bordes de los planos y luego de forma evidente, van apareciendo esvásticas y soldados nazis cuya presencia ayuda a datar irremediamente las escenas. Pronto el ambiente bélico es omnipresente y del cielo empiezan a llover bombas.

En sus documentales, Loznitsa siempre deja que sean las imágenes las que hablen, así que las suele presentar sin un excesivo contexto. Si en **Babi Yar. Context** se apoyaba en un texto de Vasili Grossman sobre la invasión nazi de Ucrania y el antisemitismo de la población, aquí solamente cita desde el título un libro de W. G. Sebald, “Sobre la historia natural de la destrucción”, donde el escritor alemán vuelve sobre las 131 localidades de su país que fueron bombardeadas por los Aliados, causando seiscientas mil bajas civiles y dejando a siete millones y medio de personas sin hogar. La pertinencia de dichos bombardeos sobre población civil por parte de los gobiernos que luchaban contra la atrocidad nazi siempre ha sido un asunto de tratamiento moralmente incómodo, como sabe bien Loznitsa, que asegura que ha tenido grandes dificultades para financiar este proyecto por su enfoque. Que su finalización coincida con la guerra desatada en Ucrania y las rui-





nas humeantes de Mariupol en los medios realza de forma terrible su relevancia al meter el dedo en la llaga: esto ocurre cuando se emplean técnicas de destrucción masiva y exterminio.

**SOBRE LA HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN** y sus escalofriantes imágenes, tomadas de noticieros cinematográficos y grabaciones de propaganda de la época, también pone en cuestión el discurso sobre la mediatización de la guerra y la deshumanización de la masacre a través de los medios de comunicación. Había una voluntad documental y propagandística detrás del metraje que se muestra en el film, pero su captación no deja de asombrar dados los medios y condiciones de la época.

Loznitsa ha recuperado tomas aéreas de la Royal Air Force británica y la Luftwaffe alemana que pondrían los pelos de punta a cualquier espectador de **Top Gun: Maverick**. Esos cielos sembrados de bombas en caída libre entre montañas de humo que suben desde las explosiones de ciudades arrasadas llegan a transformarse en composiciones abstractas de destrucción y muerte tan escalofriantes como su comparación con lo que ha quedado fuera del tema de la película pese a ser el

bombardeo clave de la Segunda Guerra Mundial: las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki. Quizás demasiado incluso para una historia de la destrucción.

**Texto (extractos):**

Dani de Partearroyo, “Sobre la Historia Natural de la Destrucción: el horror abstracto de la guerra”, rev. digital Cinemania, 24 mayo 2022.

(...) Siguiendo al pie de la letra su libro de estilo en el campo del trabajo documental (reapropiación de imágenes de archivo sonorizadas en posproducción para ‘reconstruir’ el sonido ambiente original, sin voz narradora alguna; una modalidad que ya hemos visto en títulos suyos como **Funeral de estado** o **Babi Yar. Context**, entre otros), Loznitsa toma esta vez como punto de partida el libro homónimo de W. G. Sebald para aproximarse a las atrocidades cometidas por los ejércitos aliados sobre varias ciudades alemanas (Colonia, Rostock, Dresde...) durante la Segunda Guerra Mundial, bombardeadas sin piedad hasta destruir gran parte de sus edificios y dejarlas reducidas prácticamente a escombros. El cineasta rescata, incluso, un discurso de Winston Churchill, en el que invita a los habitantes de aquellas ciudades a salir al campo para escapar del bombardeo, y para que así *“puedan ver tranquilamente cómo arden sus casas”*, en frase literal.

La reflexión de fondo no puede ser, aquí y ahora, más pertinente: ¿es legítimo el bombardeo masivo de la población civil durante una guerra...? Y no solo: ¿es legítimo hacerlo en nombre de una causa justa, como sin duda lo era la lucha contra el nazismo? La dimensión atroz de la catástrofe y de la barbarie perpetrada entonces por las naciones democráticas que trataban de vencer al fascismo queda de manifiesto en las imágenes aéreas que cierran la película en oportuno contraste con el bloque que la abre: múltiples planos del patrimonio monumental, artístico y cultural, de la vida civil, en las calles, en los cafés y en las tiendas, testimonio de una sociedad culta y avanzada que, sin embargo, acabaría sucumbiendo a los cantos de sirena del nacionalsocialismo hitleriano, a quien colocó en el poder, y cuya presencia escenográfica en el espacio público se va haciendo presente, poco a poco, a medida que avanzan las primeras secuencias del film.

Loznitsa construye su película con un rigor implacable. El segundo bloque del relato está dedicado a la fabricación industrial de los motores y de los aviones que luego han de ejecutar el bombardeo. Vemos a los obreros apretando tornillos,

colocando planchas de metal, instalando las hélices y subiendo las bombas a los aparatos. Es una tarea de obreros humildes, de honestos y dedicados trabajadores industriales que ensamblan, manualmente, las máquinas que después van a matar a miles y miles de obreros y de ciudadanos como ellos, de cuyas viviendas apenas quedarán en pie algunas paredes en ruinas. El tercer bloque, prácticamente abstracto, está ocupado únicamente por las luces que resplandecen, en la oscuridad de la noche, durante los bombardeos que reducen a cenizas el hábitat de la población civil, y el cuarto deja al descubierto el resultado casi apocalíptico de los ataques.

Las imágenes hablan por sí solas y nos confrontan con una reflexión de calado que resuena hoy con fuerza perturbadora sobre la conciencia mundial y europea, ahora que una nueva barbarie, perpetrada esta vez por el nacionalismo panruso de Putin (en nada diferente al del nazismo germano de los años treinta y cuarenta del siglo pasado) bombardea de nuevo a la población civil, por mucho que en esta ocasión no haya causa noble alguna que argumentar. El cine de Loznitsa vuelve a colocar en el centro del debate urgentes cuestiones morales que interpelan tanto a la memoria histórica más incómoda, como a nuestro propio presente (...).

**Texto (extractos):**

Carlos F. Heredero, "Sobre la Historia Natural de la Destrucción",  
rev. digital Caimán CdC, 25 mayo 2022.

(...) En un momento de "Sobre la historia natural de la destrucción", W. G. Sebald escribe sobre los bombardeos aliados en las ciudades alemanas: "*Un pueblo que había asesinado y maltratado a muerte a millones de seres humanos no podía exigir a las potencias ganadoras nada que tuviera que ver con la lógica militar que dictó la destrucción de las ciudades alemanas*". El silencio del pueblo alemán ante las ruinas de sus ciudades es, en términos bélicos, el silencio del vencido. El escritor austriaco W. G. Sebald quiso luchar contra este silencio y publicó en 1999 un ensayo terrible para luchar contra la desmemoria y recordar que los vencedores también masacraron a civiles alemanes, que la excusa de salvar a Europa del nazismo estuvo plagada de destrucción y de injusticia. Sin citar la obra de Sebald, más allá de su título como referencia, Sergei Loznitsa enlaza con sus ideas para mostrarnos en imágenes de archivo cómo se desarrolló esta historia de destrucción.

La película empieza con imágenes del pueblo alemán comprando y paseando por el berlinés Unter den Linden. Como si fueran imágenes de un tiempo de inconsciencia antes de la destrucción. Más tarde vemos las almas que fabrican



balas, metralletas y bombas de bombardeo. El general Montgomery se reúne con los fabricantes de armas e indica que están fabricando el armamento más potente del mundo. Winston Churchill pronuncia un discurso a la nación recordando que empezarán a destruir las fábricas alemanas de armamento y que la población civil debe abandonar sus casas porque podrían ser víctimas de unos bombardeos que durarán hasta la victoria aliada. Una vez acabados los discursos empiezan a estallar las bombas y el paisaje alemán se transforma. Dresde, Colonia o Rostock ya no volverán a ser las mismas. La población huye con sus enseres, los bomberos apagan el fuego y sacan algún cadáver de las ruinas, las autoridades nazis pasean por el lugar. Alemania aparece como un paisaje infernal, como un pueblo devastado. Sergei Loznitsa, cineasta de origen ucraniano, no nos habla de las bombas rusas que han caído sobre Járkov o Mariúpol. Al resucitar las imágenes del pasado nos recuerda, como hizo en su momento W. G. Sebald, que la historia humana de la destrucción se repite, que los discursos son siempre los mismos y que las víctimas inocentes siempre acaban huyendo o falleciendo (...).

**Texto (extractos):**

Ángel Quintana, “Sobre la Historia Natural de la Destrucción”,  
rev. digital Caimán CdC, 25 mayo 2022.





(...) El director ucraniano Sergei Loznitsa establece una equivalencia moral entre británicos y alemanes en un documental sobre la Segunda Guerra Mundial que no ofrece una conclusión clara. De hecho, antinatural. Sergei Loznitsa, el director de cine ucraniano cuya brillante sátira de 2018 **Donbass** llevó a Cannes lo que estaba sucediendo en su país, trae ahora al festival una nueva y espeluznante recopilación documental de imágenes de archivo que reflexionan sobre el horrible bombardeo aéreo infligido a ciudades y poblaciones civiles por los británicos y los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Nada podría ser más brutalmente relevante dada la actual destrucción de Mariupol y otras ciudades ucranianas por la Rusia de Putin, aunque la guerra rusa en la década de 1940 no aparece aquí.

La película se inspira en la colección de ensayos “Guerra aérea y literatura”, de W.G. Sebald, que rumiaba con detalle la evasión y la amnesia que siguen a la guerra y la necesidad de dar testimonio. Sin embargo, hay margen para debatir si el tratamiento cinematográfico de Loznitsa se aproxima por completo a la sutileza del escrito de Sebald, y yo me inclino a decir que esto pone a prueba los límites del enfoque de Loznitsa. Trata abiertamente de los bombardeos aéreos durante la Segunda Guerra Mundial, un tipo de guerra que los líderes políticos se convencieron a sí mismos de que era, de alguna manera, más eficiente y más distante de la

espeluznante guerra terrestre y del combate cuerpo a cuerpo. Pero la película -por razones que nunca se discuten, y no hay discusión abierta de ningún tipo- se para al llegar a la parte más horriblemente antinatural de la historia de los bombardeos aéreos de la Segunda Guerra Mundial: Hiroshima y Nagasaki, contentándose con una equivalencia ostensible de la Luftwaffe y la Royal Air Force. Quizá nos estemos acercando a un nuevo tipo de *Kino-historikerstreit* (polémica entre historiadores del cine).

Sin narración en off, Loznitsa toma largas secuencias sin cortes de imágenes de archivo, en su mayoría en blanco y negro, pero ocasionalmente en color, que muestran a la población civil satisfecha (sin idea de los horrores que le aguardan), imágenes de trabajadores de municiones, imágenes de aviones de combate despegando y navegando por lo que parecen cielos tranquilos, lanzando bombas y mostrándonos después la impresionante destrucción, incluida la desgarradora imagen de un bebé muerto. Un apasionado octeto de cuerda en la banda sonora de los últimos 10 minutos subraya la desesperación. Los fragmentos son en su mayoría silenciosos y Loznitsa parece haber añadido efectos de sonido ambiente de motores, voces que murmuran indistintamente, etc. Resulta siniestro y onírico, muy diferente del habitual enfoque de los documentales sobre la Segunda Guerra Mundial, enérgico, dramático e irreflexivo.

Vemos al mariscal Montgomery dando un alegre discurso a los trabajadores de una fábrica británica, diciéndoles lo bueno que es verlos, llegar a conocerlos. La ironía de Loznitsa es clara: es muy importante que no lleguen a conocer a los alemanes, que no lleguen a ver que también son humanos, porque entonces será imposible bombardearlos. Vemos a Winston Churchill pronunciando un discurso insensible y despiadado en el que dice que si las poblaciones civiles alemanas no quieren ser bombardeadas deben trasladarse a los campos (como si eso fuera tan fácil como un picnic). Luego vemos a Sir Arthur “Bomber” Harris diciendo que su bombardeo será un “*experimento*” interesante.

Tal vez el escalofriante tono británico sea explicable dadas las fanfarronas amenazas iniciales de los nazis de *totaler Krieg* (Guerra total), pero no deja de ser inquietante. En el lado alemán, no vemos los desplantes del Führer sobre este tema, pero oímos otra voz -¿Goebbels? - prometiendo “*contraterrorismo*” contra los británicos. Loznitsa repite el truco visual de no dejar claro a qué población civil estamos viendo: una multitud de alemanes vitorea de repente al ver a... Winston. Así que son británicos. De nuevo, el tema de la equivalencia está bastante claro.

¿Y a qué conclusión llegamos? El argumento básico sobre el despilfarro y el horror de la guerra es totalmente válido, y una mirada fría y poco sentimental a la retórica de la clase dirigente británica durante la Segunda Guerra Mundial es

perfectamente acertada. Sin embargo, hay algo un “poco provinciano” en este tema de los británicos y los alemanes: no tengo la sensación de que se diga lo suficiente y con suficiente interés original.

**Texto (extractos):**

*Peter Bradshaw*, “Sobre la Historia Natural de la Destrucción: un estremecedor relato de la guerra aérea”, diario “The Guardian”.

(...) Aunque inicialmente se dio a conocer gracias a su obra de ficción dramática y a sus documentales de observación de la actualidad, el cineasta ucraniano Sergei Loznitsa parece estar ahora embarcado en una misión unipersonal para dar un buen uso a todas las secuencias de archivo remotamente interesantes que se guardan en un laboratorio. Loznitsa reúne y reconstruye estos fragmentos, a menudo rodados por civiles cuyas identidades se han perdido en el tiempo, en un conjunto fílmico técnicamente deslumbrante, no tanto para darnos una nueva lectura de la historia como para proporcionarnos un índice y una representación cinematográficos de la misma que no sabíamos que estaban disponibles.

Loznitsa también puede describirse más urgentemente como un profeta del Este poscomunista, cuya brillante sátira de 2018 **Donbass** ha circulado recientemente entre nuevos públicos que buscan comprender mejor la agresión de Rusia a Ucrania. Pero su exacta orientación nacional y tal vez política no está definida de forma tan sencilla, al observar sus declaraciones de este año ante la Academia de Cine Europeo y las reacciones de sus hermanos nacionales en la industria cinematográfica ucraniana. En cualquier caso, este año ha vuelto con otro documental de archivo, **SOBRE LA HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN**, el segundo tras **Austerlitz** de 2016, que lleva el nombre de un texto de W.G. Sebald. Estrenada en la sección Special Screenings de Cannes, como **Babi Yar. Context**, esta vez utiliza material de archivo que muestra las campañas de bombardeos aéreos contra ciudades del norte de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, así como las víctimas civiles y los daños infraestructurales que sufrieron. El lado más dramático de Loznitsa nunca le abandona en estas películas. En contra de las actitudes de los recientes teóricos del documental, siempre dispuestos a señalar la artificiosidad de la forma, Loznitsa adopta esa misma artificiosidad, editando las épicas tomas maestras y los panoramas multitudinarios que tuvo la suerte de recuperar en lo que los especialistas británicos del cine de guerra, como David Lean, aprobarían



con su sentido cinematográfico del espectáculo. Sólo que aquí, las víctimas son los inocentes e ignorantes ciudadanos alemanes (...).

Esta inversión de la simpatía típica, cuando se piensa en los comentarios sobre esta guerra en las décadas transcurridas desde su final, es el elemento más subversivo e interesante de la película. Con los horribles bombardeos en Ucrania y anteriormente en Siria todavía muy presentes en nuestros pensamientos, Loznitsa tiene el valor de extirpar casi quirúrgicamente el fenómeno de las campañas aéreas y el castigo colectivo de inocentes del contexto de la Segunda Guerra Mundial, y hablar de ello como un horror moral universal. En comparación con sus películas sobre la Rusia soviética, cuyos vivos colores y famosos monumentos nos permiten no equivocarnos, su uso de imágenes en blanco y negro ayuda al espectador a aislar la repugnancia y la tristeza que debería sentir. La forma en que corta entre los planos de los impactos de las explosiones y los edificios arrasados hace que no tengamos forma de saber si lo que estamos viendo es Colonia o Londres.

**SOBRE LA HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN** es una película difícil y perturbadora, a veces persistentemente repetitiva y poco dispuesta a variar los matices de su argumento. Pero debemos estar agradecidos por la cruzada de Loznitsa para mostrarnos lo que hay que ver y sobre lo que hay que reflexionar (...).

**Texto (extractos):**

David Katz, "Sobre la Historia Natural de la Destrucción, rev. digital Cineuropa.



## **Selección y montaje de textos e imágenes:**

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR /  
Aula de Cine “Eugenio Martín”. 2024

## **Agradecimientos:**

Ramón Reina/Manderley  
Imprenta Del Arco  
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario (Antonio Ángel Ruiz Cabrera)  
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón & Carmen Parra)  
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)  
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)  
Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)  
M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

## *In Memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,  
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,  
José Linares, Francisco Fernández,  
Mariano Maresca & Eugenio Martín

## **Organiza:**

Cineclub Universitario UGR /  
Aula de Cine “Eugenio Martín”



En anteriores ediciones del ciclo  
**LUNES DE CINECLUB: HOY ESTRENAMOS...**  
han sido proyectadas

**(1)** Septiembre-diciembre 2023

**Después del amor** (*After love*, Aleem Kahn, Gran Bretaña, 2020)

**Fellini de los Espíritus** (*Fellini degli Spiriti*, Anselma Dell'Olio, Italia, 2020)

**El club del odio** (*Soft & quiet*, Beth de Araujo, EE.UU., 2022)

**Hierve** (*Boiling point*, Philip Barantini, Gran Bretaña, 2021)



**( II )** Enero-marzo 2024

**La gran juventud** (*Les Amandiers*, Valeria Bruni-Tedeschi, Francia, 2022)

**Josep** (*Josep*, Aurélien “Aurel” Froment, Francia-España, 2020)

**Escribiendo con fuego** (*Writing with fire*, Rintu Thomas & Sushmit Ghosh, India, 2021)

**Sobre la historia natural de la destrucción** (*Luftkrieg. Die Naturgeschichte der Zerstörung*, Sergei Loznitsa, Alemania, 2022)





**ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE**

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



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Síguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram

**LUNES DE CINECLUB:  
HOY ESTRENAMOS... (II)**

**ENERO - MARZO 2024**