



FESTIVAL DE CANNES 2016

Autores y tendencias

José Carlos Cabrejo y Carla Gonzales

Por primera vez, la revista *Ventana Indiscreta* visitó el mítico Festival de Cannes. Las premiaciones fueron polémicas aunque la competencia oficial estuvo compuesta de películas de altísimo nivel, algunas de las cuales ya se han podido ver en la Semana del Cine de la Universidad de Lima y en el último Festival de Lima. ¿Cuáles son las tendencias expresivas que revelan el cine de algunos de los más importantes realizadores de la actualidad?

El desprecio ▶

El paraíso de la cinefilia. El viaje a Cannes de este año supuso para los autores de esta nota no solo la mirada de películas exigentes, de gran poder expresivo, sino también tocar con los ojos las estrellas con la que uno podía cruzarse, sea subiendo las escaleras al interior del *Palais* del festival; en los exteriores de algún lujoso hotel con vista a la playa, entre los flashes que alumbraban su marcha hacia la sala de conferencias de prensa, mientras escapaban raudamente o se detenían para firmar autógrafos o tomarse amablemente unos selfies.

En Cannes uno pudo estar frente a películas de algunos directores que ya tienen el estatus de leyenda viviente, o estar cerca a la espectral belleza de Kristen Stewart, al carisma de caballero de George Clooney, o a la sonrisa cristalina de Léa Seydoux. La mitología del cine está presente en el festival sin que se haga alguna tipo de distinción afectada, de espíritu *snob*, entre el cine 'de arte' y el 'popular'. Ello incluso se nota en la sección *Cannes Classics*, en la que uno podía encontrar desde una joya del melodrama como *Gueule d'amour* de Jean Grémillon o la magistral *Ugetsu monogatari* de Kenji Mizoguchi, hasta *El planeta de los vampiros* de Mario Bava, una película de ciencia ficción tan *campy* como influyente.

Sí decepcionaron algunas premiaciones, como la Palma de Oro a *I, Daniel Blake* de Ken Loach, al parecer más reconocida por su 'mensaje social' que por su propuesta cinematográfica, o el Premio del Jurado a *American Honey*, lejos de estar entre lo mejor que ha podido realizar Andrea Arnold, la directora de *Fish Tank*. Por ello, centrémonos mejor en revisar algunas de las películas más destacadas de la competencia oficial, para identificar algunas tendencias del cine contemporáneo.

DESNUDANDO RUMANÍA

Sieranevada de Cristi Puiu es una obra sobre la pérdida de la fe, las apariencias que engañan, el escepticismo. La mayor parte de la película impone encuadres que encierran a sus personajes en una casa, quienes son parte de una familia que realiza una cena que conmemora la muerte de un padre.

Sus discusiones son incómodas y están al borde de una explosión, como las de la familia que aparece en *A nuestros amores* (1983) de Maurice Pialat. Esas conversaciones se desarrollan como una bomba de tiempo para el grito o el quiebre emocional. Transmiten una tensión

que se fortalece con una cámara que no se desplaza, que se mantiene en su propio eje y realiza constantes y rápidos paneos sobre los rostros de personajes, quienes cuestionan lo que tradicionalmente creen: la tragedia del 11 de septiembre, la historia política de su país, la fidelidad o la religión.

Lo fascinante es que *Sieranevada* no aborda esos temas 'trascendentales' en actitud solemne, sino con ese humor negro y punzante tan característico del director de *La muerte del Sr. Lazarescu* (2015). Puiu crea escenas de corte costumbrista, quiere que pongamos atención en esos rituales y acciones que pueden definir a una familia rumana, para así abrir el telón y burlarse con un espíritu casi macabro de lo que se va descubriendo, desde el cuestionamiento que tiene un hombre religioso de su propia fe hasta los engaños maritales, que desembocan en escenas posteriores, de espacios abiertos, en los que la virilidad de un padre de familia se pone en duda.

Las secuencias en interiores de *Sieranevada*, en ese sentido, se orientan progresivamente a plasmar una iluminación cada vez mayor. Por eso, la película narra las anécdotas de sus personajes como si fuera la cómica y accidentada salida de una caverna platónica, por parte de seres que dejaron de creer en las sombras que los rodeaban.

Si Puiu trabaja con el costumbrismo y el humor negro, Cristian Mungiu emplea algunas claves del cine moderno, con reminiscencias del cine de géneros. En *Bacalaureat*, el protagonista es un padre de doble vida. Por un lado está sumamente preocupado por su hija, asaltada sexualmente; por otro, le es infiel a su esposa. Como si fuera un *cowboy*, va en búsqueda de justicia, lucha para hallar al culpable. Vive un *western* al estilo de *Río Bravo*, recibiendo en vez de disparos objetos contundentes que rompen las ventanas de los espacios cerrados en que siempre se aloja, sea su casa o su automóvil.

Mungiu construye esa amenaza en *off* como en una película del Oeste, pero eso le sirve para hurgar en la culpa que carcome a su personaje principal, que no ostenta los valores



incólumes que podía presentar John Wayne en aquel clásico de Howard Hawks. Esa culpa acerca la película mucho más a *Escondido* (2005) de Michael Haneke, en la que también aparece un personaje acosado por el mismo sentimiento, por mensajes anónimos y violentos. En *Bacalaureat* aquello que está ausente potencia más esos encuadres cerrados que concentran diálogos intensamente expresados por las actuaciones.

EL CUERPO Y EL DELIRIO

Tanto *Ma Loute* de Bruno Dumont como *Rester Vertical* de Alain Guiraudie son claros exponentes de un cine del cuerpo, y apuestan por el *nonsense*, el delirio, aunque con resultados opuestos. En la vertiente cómica y disparatada de *P'tit Quinquin* (2014), la última entrega de Dumont se ambienta en una zona costera de Francia, durante el verano de 1910, y presenta una serie de personajes estrambóticos, que son mutaciones del

slapstick, del teatro del absurdo, de los dibujos animados y la historieta: un par de inspectores que recuerdan al Gordo y el Flaco, con un vestuario salido del cómic de Tintin pero en un tránsito en el cual parecieran esperar a Godot; unas mujeres de atuendos burgueses que pueden llorar con histeria surreal, levitar o tropezarse una y otra vez como en una escena de Buster Keaton (aunque la repetición de aquellas acciones se multiplica de manera obsesiva al estilo de *Muriel* (1963) de Alain Resnais); una familia de instinto caníbal que guarda húmedos pedazos de carne fresca en un gran recipiente; o un hombre de movimientos amanerados pero tan deforme como Quasimodo.

Independientemente de las posibles interpretaciones relativas a las diferencias sociales retratadas, lo que más asombra en *Ma Loute* es cómo Dumont logra ser coherente e hilarante con sus viñetas lunáticas y extravagantes, y de qué manera encarna en su película esa frase atribuida a Gustave Flaubert que dice:

"El buen dios está en los detalles". Como deidad, el realizador francés crea en su película un nuevo mundo con reglas únicas y muy claras, en el cual sus creaturas están dibujadas hasta en sus rasgos más mínimos, desde la gordura del inspector reminiscente del Totoro de Hayao Miyazaki, con el exagerado ruido de su cuerpo, hasta los tics corporales del hombre jorobado o los alaridos animales del personaje que da nombre a la película.

Rester vertical guarda profundas semejanzas con el anterior trabajo de Guiraudie, la sobrevalorada *El extraño del lago* (2014). Nuevamente estamos ante un protagonista que es un personaje, para decirlo en términos de Gérard Imbert, a la deriva, en constante tránsito, siempre en un 'no lugar'. En su viaje que parece nunca acabar, trata de asentarse no solo en términos espaciales sino sexuales: busca seducir a un jovencito ofreciéndole un papel en una película, después mantiene un romance con una mujer de campo (producto



► **El cliente**



del cual tienen un hijo) y posteriormente se revela que el padre de dicha chica pues no es tan viril como parece. Por momentos, *Rester vertical* emplea encuadres abiertos, de escenarios naturales, con un protagonista de aire desdramatizado que parece encontrar en esas tierras campestres un camino mental que lo llevaría al encuentro de sí mismo. Poco a poco, van apareciendo escenas que se sienten cada vez más postizas, con algunas imágenes casi explícitas de sexo. Llega un momento en el cual la película se vuelve demasiado *camp*, los personajes aparecen y desaparecen en la historia como si fueran parte del guion de un principiante y no sabemos con claridad si el humor es buscado o involuntario.

En cuanto al trabajo del absurdo, *Rester vertical* palidece ante *Ma Loute*. Pero, de cualquier modo, hay que reconocerle a la última película de Guiraudie que todas las escenas previas y posteriores a la del titular de periódico, que indica que un hombre fue sodomizado después que se

le aplicara la eutanasia, podrían aparecer sin ningún problema en una antología de las escenas más desopilantes del cine de la nueva década.

(INTERMEDIO)

Hagamos un pequeño paréntesis en la revisión de las películas de la competencia oficial, para comentar de manera breve la impresionante y última película de Albert Serra, llamada *La Mort de Louis XIV*. Justamente, su narración se basa en ese envejecido cuerpo monacal encarnado por Jean-Pierre Léaud. Es una obra que sorprende no solo por su fotografía, que se mimetiza con las pinturas de la época, sino por cómo convierte la corporeidad del mítico actor francés en una geografía cinematográfica. Sus arrugas, sus jadeos, su casi inmovilidad, son los que muestran su proceso de desacralización, en el cual la vida se convierte en mero y casi quieto objeto de observación de charlatanes científicos, con diálogos que oscilan entre

el humor de referencias mágicas y el lamento por el rey camino a convertirse en cuerpo por abrir y explorar.

LA VIDA COMO UN ESCENARIO

Toni Erdmann es un cómico y emotivo retrato de la relación entre un padre y su hija, estuvo entre las mejores películas de la competencia oficial. La directora Maren Ade exhibe, en encuadres simétricos e iluminación suave, la vida esquemática de Inés (Sandra Hüller), entregada como una *workaholic* a sus proyectos al interior de una corporación. Quien busca romper esa rutina es Winfried (Peter Smonischek), su papá, quien va apareciendo intempestivamente en sus reuniones, haciéndose pasar por alguien que tiene otra identidad.

Con el nombre de Toni Erdmann, irrumpe como un excéntrico *uninvited guest* al estilo del Peter Sellers de *La fiesta inolvidable* (1968); es capaz de usar dentaduras postizas, peluca

o hasta extraños disfraces para llamar la atención de Inés. Por ello, los colmillos que emplea son como los de Fredric March en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian, se hace pasar como un 'otro' que quiebra las formas y convenciones propias de los eventos en que ella participa. A pesar de los esfuerzos de Winfried para recuperar los lazos con Inés, nunca deja de ser para ella alguien extraño y camaleónico: ante la desnudez de su hija o de los demás puede aparecer con un disfraz sumamente peludo, como si fuera la mezcla de una llama con un yeti.

Sin embargo, hay momentos en que logran conectarse, y son algunos de los más entrañables y a la vez jocosos de la película: la escena en que ella lo persigue en la calle y lo abraza como si encarnaran a los personajes principales del cuento de *La bella y la bestia*, y aquella otra en que Winfried con peluca, dentadura postiza y encorvado como el Lon Chaney de *El fantasma de la ópera* (1925), toca el piano mientras Inés se desata e interpreta con profundo sentimiento la canción *Greatest Love of All* de Whitney Houston. La maestría de Maren Ade se encuentra en la sencillez con la que armoniza las imágenes de rutina de una *yuppie* con las estafalarias ocurrencias de un padre que ama.

Un esposo busca vengar la agresión física sufrida por su esposa en *El cliente*. Asghar Farhadi intercala ese conflicto con secuencias de una obra de teatro, *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller.

Un esposo busca vengar la agresión física sufrida por su esposa en *El cliente*. Asghar Farhadi intercala ese conflicto con secuencias de una obra de teatro, *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, en la que ambos personajes trabajan como actores. Dicha pieza teatral la miramos con una fotografía en clave baja, y transmite lo que la pareja oculta o no comunica abiertamente sobre aquel aciago hecho. Como ocurre en Hamlet, una

puesta en escena se va convirtiendo en un medio de revelación. Al igual que compatriotas suyos como Abbas Kiarostami o Jafar Panahi, el Farhadi de esta película expone las mismas preocupaciones barrocas sobre las fronteras entre lo real y lo ficticio, aunque de manera distinta.

Si Kiarostami o Panahi construyen muchas de sus ficciones por medio de una porosidad con el do-

► **Toni Erdmann**



cumental o en algunos casos con artificios teatrales próximos a Bertolt Brecht, el director de *Una separación* (2011) hilvana una edición paralela en la que aquella representación de la obra de Miller trasluce las emociones o los pensamientos más hondos de los protagonistas de la película. Un leve temblor del *steadicam*, que se concentra en los rostros de la pareja, así como algunos *jump cuts*, son los detonantes con los que Farhadi explota en los personajes una densidad humana impresionante. Lo metaficcional en *El cliente* se aproxima así a la tragedia shakespeariana y las actuaciones van *in crescendo* hasta enfrentarse a una desgracia precedida de emociones encontradas y dilemas morales, alcanzan un poder cinematográfico sugerente que nos deja pensando después de acabada la película hasta dónde pueden llegar las pasiones más bajas. A pesar de ello, la complejidad de los personajes compuestos por Farhadi es tal, que el bien y el mal, la luz y la oscuridad, conviven en ellos como un solo ser.

El cliente es de las películas que dicen mucho con poco. En esa conmovedora sobriedad, está su maestría.

PLACERES Y DOLORES ORIENTALES

Mademoiselle de Chan-Wook Park deja nuestra mente marcada con imágenes de un erotismo poderoso y de halo gótico. Lo que comienza como una historia ambientada en la Corea

de los años treinta, con unos personajes masculino y femenino que buscan apropiarse de parte de la riqueza de una mujer, deviene en un romance lésbico y clandestino plasmado no solo con intensos planos de detalle que muestran los besos ardientes de la joven carterista y la rica heredera, sino con una fotografía espectral, de tonos azules y casi nebulosos.

Lo fantasmal y lo erótico en *Mademoiselle* no se construyen de la misma forma que en *El espíritu de la pasión* (2004) del también coreano Kim Ki-Duk, con su personaje que deambula y que como un ser invisible se acerca a la mujer que desea. Por el contrario, se siente en medio de esa iluminación fría, nos muestra muñecas y está acompañada de sonidos de puertas que se cierran violentamente. Estamos ante objetos y ruidos que parecen extraídos de alguna vieja cinta de horror y todos aquellos sombríos recursos audiovisuales envuelven los cuerpos que se desean.

Muchas de las imágenes de la película se ven desde una cámara que vuela sigilosamente desde lo alto, en ángulos picados perfectos, por eso es que esa sensación fantasmal que va transmitiendo *Mademoiselle* remite a una amenaza masculina, que puede estar viendo sin ser visto, que se hace escuchar, se hace sentir de forma inquietante. Por ello, el largometraje de Chan-Wook Park también, como los dos largometrajes anteriormente comentados, es una película sobre la vida como puesta en escena. Al fin y al cabo, la carte-

rista se hace pasar por una criada y la mujer rica se hace pasar por hombre para camuflarse en un orden viril. Solo de esa forma, el deseo se termina de liberar para instalar otro orden, de sugerencias eróticas.

Ma' Rosa de Brillante Mendoza está contada con crudeza. El realizador filipino escribe con su inestable cámara una crónica tensa sobre unos padres que forman parte de un circuito de comercialización de droga, y narra cómo sus hijos luchan para liberarlos, tratando de conseguir un dinero exigido por unos violentos policías. Esas imágenes de calles sucias por momentos desenfocadas, lucen verídicas y a la vez desterritorializadas, parecen de Filipinas pero también de barrio populoso de cualquier tercer mundo. A pesar de ser una familia inmersa en actividades ilegales, las situaciones extremas a las que son sometidos los humaniza, los muestra presos de una sociedad perversa. Mendoza es un director que sabe hacer muy bien un documental con la ficción. A esta, la construye como quien mira desde una ventana, con su lente inquieto, lo más cotidiano y terrible.

EL GUSTO POR LA REPETICIÓN

La Fille inconnue es una película fiel al universo de Jean-Pierre y Luc Dardenne, con sus personajes agobiados por los problemas económicos, marginados por su condición migrante o presos en una Europa en la que parecen extraviados. Nuevamente, una *steadicam* que se moviliza con espíritu documental, sigue por detrás o de perfil a una doctora, interpretada por Adèle Haenel, que se siente culpable, en parte, de la muerte de una mujer de raza negra en los exteriores de su consultorio.

La última película de los cineastas belgas no muestra mayor diferencia con lo que ya han hecho en largometrajes anteriores. De alguna manera deja una sensación de 'película ya vista' dentro del universo de los hermanos Dardenne, pero si hay algo que la hace especial es la actuación de Haenel, de gestos fríos y deambular obsesivo. En ese caminar ansioso de su personaje, el movimiento del encuadre nos logra transmitir su profunda culpa y del



► *Mademoiselle*

mismo modo lo hace la expresión seca y dura de su rostro.

Algo de esa sensación de estar ante algo repetido se experimenta en *Julieta* de Pedro Almodóvar, con su mundo melodramático de mujeres invadidas por el duelo y otras emociones extremas. A diferencia de la comicidad desenfrenada y de colores chillones de *Los amantes pasajeros* (2013), lo último del español es un relato sencillo pero desarrollado con la fuerza de una tragedia griega, aunque con un final anticlimático poco satisfactorio. Por su parte, el joven Xavier Dolan muestra una mayor evolución estilística con respecto a sus primeras películas en *Juste la fin du monde*, con su protagonista que padece una enfermedad terminal y que se instala en un tránsito de visita familiar, enfrentándose a reacciones históricas. Hay un contraste entre el registro actoral con-

tenido de Gaspard Ulliel y los gritos iracundos y bruscos movimientos corporales de Vincent Cassel o Léa Seydoux. Lo que parece ser la historia de una 'no adaptación' se convierte en un recorrido en el que aparece la nostalgia o la despedida contadas con una fotografía de colores cálidos y saturados, al estilo de Wong Kar-wai, realizador al que Dolan adora. El personaje principal se pone frente a una familia fragmentada para sentirse íntegro, completo, total. Sigue, así, un viaje que a pesar de todo no parece tener fin, como el del enigmático y sugerente animal muerto que aparece hacia el final de la película.

NORTEAMÉRICA ZEN

Paterson y *Loving* son visiones singulares de Norteamérica. Mientras que la última película de Jim Jarmusch lleva al extremo su sensibili-

dad oriental en cuanto al retrato de una ciudad de New Jersey, la nueva entrega de Jeff Nichols hace una cuidada recreación escénica de la Norteamérica de fines de los años cincuenta del pasado siglo.

Lo oriental en Jarmusch no solo ha estado presente en esos encuadres fijos que contemplan a seres que pueden estar viviendo momentos aparentemente intrascendentes, al estilo de Yasujiro Ozu, sino también en esos personajes que pueden asumir identidades de otras geografías, como el samurai interpretado por Forest Whitaker en *Ghost dog* (1989). *Paterson* nos cuenta la historia de un poeta que trabaja como un chofer de bus; nuevamente nos coloca ante tiempos muertos que concentran en el campo visual una vida simple y morosa. Lo interesante es que lo más vital para el protagonista es la escritura de sus versos, que se ven sobreimpresos en



► *La fille inconnue*



Personal Shopper

manteniendo esa calma con la que el encuadre observa paisajes verdosos y celestiales, mientras el paso lento del viento mueve el cabello de aquellos personajes que Nichols bosqueja con cariño.

OTRAS FORMAS DEL HORROR

Personal Shopper está cerca del *thriller* y de las películas de terror actual que se obsesionan con lo tecnológico. Assayas aprovecha muy bien la apariencia pálida y fantasmal de Kristen Stewart, quien interpreta a una médium que trata de hacer contacto con su fallecido hermano gemelo. Ella, a la vez, recibe misteriosos mensajes anónimos en su teléfono portable. El director de *Irma Vep* (1996) logra transmitirnos una tensión no solo con los fuertes ruidos de objetos que sobrenaturalmente se alzan y caen, sino también con los tiempos con que el personaje protagónico queda a la espera, ansiosa y casi sexual, de la aparición de los mensajes de texto de alguien que no se sabe si es un ser real.

El personaje de Kristen Stewart es como el reverso de algunos héroes de Alfred Hitchcock. Mientras que el personaje de James Stewart en *Ventana indiscreta* (1954) desciende a una aventura criminal desde su posición de voyeur, el de la actriz lo hace como una exhibicionista, disfruta no solo el terror a lo desconocido, sino sentirse observada, lo que la lleva a estimularse corporalmente. Ella, al final, cree que puede ser una presencia irreal, o en todo caso ficcional. *Personal Shopper* deja cabos sueltos y apela a la ambigüedad interpretativa, lo hace como el mejor cine moderno.

La última película del danés Nicolas Winding Refn apuesta por el exceso y el artificio. Funciona como un juego intertextual que desciende hacia una 'construcción en abismo'. Cuando comienza *The Neon Demon*, vemos imágenes de composición exuberante, y un cuerpo que mezcla con la misma intensidad la belleza y la sangre. Son como la actualización de las estilizadas imágenes de *giallos* en la línea de *Seis mujeres para el asesino* de Mario Bava. Poco a poco, la geometría perfecta de los espacios,

los filtros de colores violeta, rojo y amarillo, y la violencia extrema van dotando a la película de un manierismo brutal y encantado que recuerda a un clásico del terror como *Suspiria* (1977) de Dario Argento. El personaje de Elle Fanning, como Susy Bannion, aparece con vestimenta de cuento de hadas, mientras que las modelos con las que compite son como las brujas que aparecen en el filme italiano, dispuestas a vampirizar su cuerpo y alimentarse de él.

Winding Refn, al igual que aquellas mujeres que saborean la belleza de la joven y hermosa modelo, también succiona y deglute ese imaginario de horror italiano con un soberbio manejo de la edición y de la fotografía, que también se acerca a un *glamour* videoclipero y emplea música con sintetizadores claramente inspirada en John Carpenter, abriendo así el telón hacia el infierno que esconde el mundo del modelaje. Al final, la película maneja un humor grotesco y delirante que pierde los estribos y hace perder algo de la gracia que *The Neon Demon* luce en su primera hora y media. □

Personal Shopper está cerca del *thriller* y de las películas de terror actual que se obsesionan con lo tecnológico... El personaje de Kristen Stewart es como el reverso de algunos héroes de Alfred Hitchcock.

la pantalla y con imágenes de una catarata de fondo.

Dichos versos giran justamente sobre situaciones u objetos cotidianos y sobre ellos descansa la belleza de lo escrito. Que aparezcan las imágenes de las cataratas acerca la sensibilidad de los poemas a la de los haikus, que encuentran lo sublime en la mera contemplación de la naturaleza. Ello explica que un amante japonés de la poesía de William Carlos Williams, con quien entabla un diálogo sobre la literatura, intercalado de jocosas expresiones orales, lo estimule a seguir creyendo en la poesía a través de la gris realidad que Jarmusch esboza de modo fiel a su estilo.

El guion, escrito por Jeff Nichols para *Loving*, tiene todas las señales de estar demasiado pensado para ganar el Óscar. Tiene una historia rei-

vindicatoria ante leyes de carácter discriminatorio, que fueron usadas para condenar el matrimonio entre personas de razas distintas. Es un guion con todas las fórmulas, todos los clichés, para alzarse con las estatuillas de la Academia. Sin embargo, está realizado y ejecutado por un buen director, quien logra narrar la película con una serenidad que no solo está presente en esos cadenciosos trávelins que registran el tránsito clandestino de sus personajes que escapan de las fuerzas de la ley; sino también en la actuación sensible y delicada de Ruth Negga, en la rocosa y contenida interpretación de Joel Edgerton, que mueve los músculos faciales como un Clint Eastwood silenciosamente enfurecido.

No hay en *Loving* un clímax melodramático y apoteósico, por el contrario, el conflicto narrativo se resuelve



Paterson

DIRECTORES CLÁSICOS FUERA DE LA COMPETENCIA OFICIAL

José Carlos Cabrejo

Woody Allen se sigue imponiendo como el cineasta del *déjà vu*. *Café Society* sigue plasmando esas fijaciones del realizador por los actores que se convierten en su otro yo, por los tiempos perdidos y brillantes del Hollywood clásico, por los triángulos amorosos que incluyen a jóvenes que se enganchan con hombres maduros y narcisos, por esos diálogos de humor inteligente y a la vez de tono familiar, íntimo. En medio de ese gusto por la repetición, Jesse Eisenberg, con su verborrea entrecortada, es el cuerpo alargado y de apariencia frágil poseído por el espíritu de Woody, mientras que Kristen Stewart es la mujer que parece una muñeca de aura inmóvil, de belleza gélida e inasible. Por su parte, el personaje de Steve Carell, es una figura que magnetiza, más que simples referencias, la apasionada memoria cinéfila en la divagan desde Rodolfo Valentino hasta John Ford.

En *Café Society*, Woody Allen no solo mira el pasado con nostalgia, sino que convierte a la propia película en un espejo en el que se reconoce como un cineasta ajeno a cualquier posibilidad de quiebre o renovación, se siente como parte de un 'nuevo' pasado. Sin embargo, más que arrugas, lo que encuentra en los encuadres es la marca de esa vitalidad por seguir haciendo cine y que da lugar a que re-

trate a sus personajes, a pesar de sus 'crímenes y pecados', como seres entrañables. Y eso lo logra no solo con su ya conocido talento, sino con una fotografía de cromatismo cálido, de tonos que oscilan entre el amarillo y el ámbar, que resulta tan acogedora como cualquier película que vemos una y otra vez sin cansarnos, a pesar que la sabemos de memoria.

Poesía sin fin y *Fai bei sogni* son dos películas conmovedoras sobre las figuras paternas. Ambas son largometrajes que Alejandro Jodorowsky y Marco Bellocchio presentaron en la sección paralela *Quinzaine des réalisateurs*; a pesar de sus marcadas diferencias de estilo, coinciden en plasmar personajes protagónicos que guardan una conexión traumática con el padre, en el caso de *Poesía sin fin*, y con la madre en el caso de *Fai bei sogni*.

La última autoficción de Jodorowsky es una continuación de *La danza de la realidad*, y muestra la transición del Alejandro niño al Alejandro joven, quien está dispuesto a enfrentarse con su padre para vivir entregado a la poesía, viviendo así aventuras en las que participan vates como Stella Díaz, Enrique Lihn o Nicanor Parra. La película plasma ese mismo mundo carnavalesco, poblado de *freaks*, personajes circenses y mujeres de senos gigantescos, tan propio de su cine: la

versión grotesca y *uncut* del imaginario de Federico Fellini.

Pero si en algo más se parece *Poesía sin fin* al mundo fellinesco, es esa manera tan cálida en que dibuja la nostalgia, como sucede en *Amarcord* (1973). Jodorowsky hace que su película tenga una dimensión entrañable no porque la convierta en un medio terapéutico para el espectador, sino porque el director de *El topo* (1970) trata de curarse a sí mismo. Por eso, la figura del padre aparece como una amenazante cabeza fantasmal y parlante, pero también como un ser humano con el que el Alejandro joven se reconcilia, ante la presencia del Jodorowsky viejo y actual. Él exhibe sus emociones sin tapujos, a través de encuadres nacidos de su imaginación delirante y por eso lo que toca de *Poesía sin fin* es su autenticidad cinematográfica. Menciones especiales merecen el *soundtrack*, que utiliza temas de sus clásicos (como *The Holy Mountain* o *Santa sangre*) a modo de recuerdo de los pasajes de vida que inspiraron momentos de su cine, y su guiño al mimo interpretado por Jean-Louis Barrault en *Los niños del paraíso* de Marcel Carné.

Fai bei sogni, con su fotografía tenebrista y sus constantes *flashbacks*, es la versión edípica de *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock. Estamos ante un personaje que ya llegó a los treinta y aún no puede borrar de su cabeza a su madre, que lo dejó huérfano de niño. Esos saltos al pasado de la película construyen la imagen idealizada y poética de la mamá de ternura feérica. Por eso, el protagonista deambula como Scottie y ve en distintas mujeres que lo rodean la semblanza de ella. Por eso, él no vive la realidad, vive como Orfeo en el mundo de los muertos, sin poder mirar a la mujer que ama, aunque sintiendo de cerca la protección de Belfegor o el paso de Nosferatu. Se siente más cerca de los personajes de la ficción que de los de la realidad.

Poco a poco, él deja de sentirse como un niño que aún cree en el cuco o en los amigos imaginarios. Va curando la ausencia de la madre pero igual ella queda en su memoria como un mágico recuerdo, visualizado por Bellocchio entre sombras y con vitalidad infantil.

El Festival de Cannes 2016 en 213 palabras

Las mejores películas de la competencia oficial: *Sieranevada*, *Ma Loute*, *Toni Erdmann*, *Paterson*, *Personal Shopper*, *Bacalaureat* y *The salesman*.

- ★ **Lo peor del festival:** la Palma de Oro a la película de Ken Loach y el ninguneo en los palmarés, sobre todo, a *Toni Erdmann*.
- ★ **Una actuación femenina:** Sonia Braga en *Aquarius*.
- ★ **Lo más triste:** no haber podido ver la elogiada *Elle* de Paul Verhoeven por nuestro urgente viaje de regreso a Lima.
- ★ **Decepciones de *Un certain regard*:** una película de ideas machaconas sobre la religión en Rusia como *Uchenik* de Kirill Serebrennikov, y un largometraje de *qualité* previsible como *The Dancer* de Stéphanie Di Giusto.
- ★ **Algunas recomendaciones de *Un certain regard*:** *Apprentice* de Boo Junfeng, *Hell or high water* de David Mackenzie, *After the Storm* de Kore-Eda Hirokazu y *La tortue rouge* de Michael Dudok De Wit.
- ★ **Algunas recomendaciones de *Semaine de la Critique*:** *Grave* de Julia Ducournau y *Mimosas* de Oliver Laxe.
- ★ **Algunas recomendaciones de *Quinzaine des réalisateurs*:** *Fai bei sogni* de Marco Bellocchio, *Poesía sin fin* de Alejandro Jodorowsky y *Raman Raghav 2.0* de Anurag Kashyap.
- ★ **Algunas películas imprescindibles fuera de competición:** *La mort de Louis XIV* de Albert Serra, *Gokseong* de Na Hong Jin, *Train to Busan* de Yeon Sang-Ho, *Gimme Danger* de Jim Jarmusch y *Exil* de Rithy Panh.

SOBRE MIMOSAS DE OLIVER LAXE

Ricardo Bedoya

Mimosas, del gallego Oliver Laxe, que se proyectó en la muestra de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes, y además se vio en el último Festival de Lima, es una apasionante aventura por el desierto marroquí. Mejor, son dos aventuras que se nutren mutuamente. Una tiene la envergadura del cuento ancestral y la nitidez de un acercamiento etnográfico. La otra, mucho más concreta y actual, presenta al guía que intenta el rescate de una caravana perdida.

Sin duda, la marcha por las montañas con el cuerpo del jeque a cuestas es fascinante. En la ruta se entremezclan las peripecias físicas, el esfuerzo humano, la extraordinaria presencia del paisaje, el registro documental, la vocación por dar cuenta de un mundo perdido, el debate religioso, la mirada respetuosa por la cultura originaria, el impulso místico, la contemplación de las figuras enfrentando el horizonte. La cámara registra rituales; se detiene para dar cuenta de la presencia de lo arcaico; se aleja de los personajes para marcar la escarpada topografía; describe rostros de dureza casi mineral; se afirma en la observación de los hechos mínimos sin renunciar a la más auténtica vocación narrativa. No olvidemos que Laxe ha definido su película como un *western*.

Sin apelar al didactismo, *Mimosas* narra la anécdota de la muerte del jeque y del viaje del cuerpo para convertirla, gracias a la fuerza épica del tratamiento visual, en materia prima de un mito y en el fermento de algún relato oral; de esos que trascienden el tiempo para convertirse en motivo de representaciones sin fin. Los espectadores somos testigos de la construcción de una verdadera narración legendaria. Como la que actualizan las imágenes de los taxis y autos modernos que corren por el desierto: ellas registran el encuentro de la modernidad con las viejas tradiciones de las que se alimenta.

Recordemos que el rodaje de *Mimosas* dio origen a *The Sky Trembles and The Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers*, la película de Ben Rivers. Ver los dos filmes permite apreciar un atractivo ejercicio intertextual y un extraño juego especular. En ambas, la tradición dialoga con la modernidad experimental.



Café Society