



Rififi en la ciudad (Jesús Franco, 1963)

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

Mayo:

DocumentaMadrid: Focus on Directors

XIII ImagineIndia

Un impulso colectivo I

Recuerdo de: Alfredo Landa, Amparo Soler Leal, Amparo Rivelles, Manolo Escobar...

Festival de Fado

Semana de Cine Armenio

Jean Renoir

Jirí Menzel

Dorothy Arzner

Brian de Palma

Alberto Lattuada

50 Años de la Cinématèque de Toulouse



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE



ABRIL 2014

Mikhail Romm

Satyajit Ray

Recuerdo de Jesús Franco

Xavier Dolan

Joven mirada del cine argentino



Cine español y ferrocarril



Centenario de Rafael Gil (III)

Buzón de sugerencias

Cine para todos



Satyajit Ray

Agradecimientos abril 2014:

Alta Films, Madrid; Arkeion Films, Neuilly-sur-seine (Yvonne Varry); Avalon, Madrid; Carlos Aguilar, Madrid; Cineteca di Bologna, Bolonia (Carmen Accaputo, Andrea Meneghelli); Classic Films, Barcelona; Embajada de Argentina en España, Madrid; Academy Film Archive, Los Angeles; Fundación Enrique Herreros, Madrid; Hispamex, Madrid; INCAA, Buenos Aires; Intermedio, España (Manuel Asín); Impacto Films, Madrid; Ismael Gonzalez PC.S.L, Madrid; José Manuel Mouriño, Orense; Manacor Films, Madrid; MK2, París (Anne-Laure Barbarit); Pier A. Caminnecki, Silvaplane; RDB Entertainments, Calcuta (Varsha Bansal) Sony Pictures Releasing, Madrid; Televisión Española, Madrid (Ricardo Fernández de la Torre Pérez); Yedra Films, Bilbao (Pedro Melero).

Introducción

Después de anunciarlo durante un año, por fin realizamos el ciclo del director soviético **Mikhail Romm** (o Mijail Romm), una figura clave de la historia del cine soviético, no sólo por su carrera como director, entre ellas dos títulos emblemáticos como *Nueve días de un año* (1961) y *El fascismo cotidiano* (1965), sino también como teórico, escritor y sobre todo profesor de la famosa escuela VGIK. Pese a ello, la obra de Romm es poco vista en la actualidad y su figura desconocida. Por ello, este ciclo compuesto por 9 películas (más de la mitad de su filmografía) pretende recuperar su figura, vigente en la actualidad además como uno de los precursores del ahora tan en boga 'cine-ensayo'. El día 9 tendrá lugar la presentación del ciclo a cargo del comisario José Manuel Mouriño, investigador, ensayista y cineasta gallego, y experto en la obra de Romm, que está ultimando su tesis doctoral y la publicación de un libro sobre el director.

Desde 1992, la Academy Film Archive de Los Ángeles han dedicado mucho esfuerzo a la preservación de la obra de **Satyajit Ray**. Gracias a ello, Satyajit Ray es sin duda el cineasta indio más reputado internacionalmente, y sigue siendo objeto de admiración, como prueban las numerosas retrospectivas que le dedican todas las filmotecas del mundo. Ray ya fue objeto de un ciclo en 1997, y muchas de sus películas se han proyectado en diversos ciclos. Ahora, aprovechando la puesta en circulación de nuevas copias en DCP de seis de sus películas, restauradas digitalmente, por parte de RDB Entertainments de Calcuta (que viajarán por distintas filmotecas del Estado en un circuito coordinado por Intermedio), le dedicamos un pequeño ciclo, con las seis nuevas copias a las que añadimos *El salón de música* (1968) y *La diosa* (1960), en copias de nuestra propiedad que tiramos para el ciclo de 1997.

Este mes homenajeamos a **Jesús Franco**, fallecido en abril de 2013, un caso verdaderamente atípico en el cine español, con alrededor de 200 películas realizadas, la gran mayoría de las cuales no ha sido estrenada comercialmente en España. A Jesús Franco ya le dedicamos un extenso ciclo en 1993, comisariado por Carlos Aguilar con motivo del cual se tiraron nuevas copias de muchas de sus películas. Estas copias son la base del ciclo actual, cuya selección se ha realizado otra vez con la colaboración de Carlos Aguilar, y que se compone de 15 películas, entre ellas clásicos como *Gritos en la noche* (1962) o *Miss Muerte* (1965).

El cineasta quebequés **Xavier Dolan** es uno de los nombres que más atención está recibiendo en los festivales de cine. Con tan sólo 25 años ha realizado ya 4 largometrajes que han participado en los más prestigiosos festivales internacionales. En esta retrospectiva proyectaremos todos sus largometrajes, incluyendo el estreno en Madrid de su última película, *Tom à la ferme* (2013), estrenada en el Festival de Venecia, tras su pase en Bilbao, en CineEuropa (Santiago de Compostela) y su pase en el festival online Atlantida Film Festival.

Con la colaboración de la Embajada de Argentina, presentamos el ciclo **Joven mirada del cine argentino**, con 8 títulos recientes que muestran la vitalidad del cine de ese país, premiados en festivales como Locarno, BAFICI o Mar del Plata. Entre esos 8 títulos hay algunas películas estrenadas en nuestro país como *Las acacias* (Pablo Giorgelli, 2001) y *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011) y otras inéditas, como *Los salvajes* (Alejandro Fadel, 2012). La inauguración de la muestra tendrá lugar el día 22 con la proyección de *Accidentes gloriosos* (Mauro Andrizzi y Marcus Linden, 2011).

Tras los ciclos dedicados al 'Ferrocarril en el cine' en mayo de 1980 (con motivo del cual salió publicado un cuaderno sobre la relación del cine y los trenes) y '150 años de ferrocarril en España', entre diciembre de 1998 y abril de 1999 (ambos realizados con RENFE), dedicamos un tercer ciclo a esta relación con el ciclo **Cine español y ferrocarril**, en colaboración con nuestros vecinos de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles (<http://www.ffe.es/principal.asp>), compuesto por 8 títulos, entre los que se encuentran grandes clásicos españoles como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1953) o *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992). El día 2, se presentará el ciclo con la presencia del Director Gerente de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Juan Pedro Pastor Valdés y la proyección de *El marqués de Salamanca* (Edgar Neville, 1948).

Continuamos con el **Centenario de Rafael Gil**, con la proyección de 7 nuevos títulos, entre ellos *El beso de Judas* (1953), *Murió hace 15 años* (1954) o *La otra vida del capitán Contreras* (1955).

En el **Buzón de sugerencias** este mes ponemos 6 grandes clásicos, siempre muy demandados entre los espectadores, como *Amanecer* (W.F. Murnau, 1927), *Siete novias para siete hermanos* (Stanley Donen, 1954), *Gritos y susurros* (Ingmar Bergman, 1972), *Ariane* (Billy Wilder, 1957), *Los asesinos de la luna de miel* (Leonard Kastle, 1969) o *Gentleman Jim* (Raoul Walsh, 1942). También incluimos un tercer pase de *Sorgo rojo* (Zhang Yimou, 1988), de la que mucha gente no pudo disfrutar en el reciente ciclo dedicado a Zhang Yimou.

En nuestro espacio dedicado a los más jóvenes, aprovechamos este mes para homenajear a Harold Ramis, que murió el pasado mes de febrero, con la proyección de *Los cazafantasmas* y *Los cazafantasmas II*.

El día 3, la Asociación de Amigos de la Filmoteca Española presenta una sesión centrada en la imagen cinematográfica de la India. En esta sesión destaca el estreno del largometraje de David Varela *Banaras Me* (2011), que estará acompañado por los cortometrajes *La carta* (José Briz, 2012), *En el castillo* (Franco Lorenzana, 2013) y *L'Architecte visionnaire* (Blanca del Rey, 2012). Tras la sesión habrá un coloquio con David Varela, Pedro Joaquín del Rey, Blanca del Rey y Franco Lorenzana. El día 23 celebraremos el día del libro con la proyección de *El dios elefante* (Satyajit Ray, 1978), adaptación de su propia novela, en una proyección libre hasta completar el aforo. El 23 de abril, además, se cumplirán 22 años de la muerte de Ray. Y el día 25 se realizará un segundo pase de *Bach en Madrid* (José del Río, 2014) debido a la gran afluencia que tuvo en su primer pase en marzo.

Mikhail (Mijail) Romm

El carácter vanguardista de la obra de Mikhaíl Romm (1901 – 1971), aunque desde una indeseada clandestinidad, se ha ido consolidando de manera proporcional al desdibujado actual de su recuerdo. El problema en su caso, aunque significativo, no atañe sólo a la escasa difusión -en otra lengua que no sea el ruso- de su obra escrita o de todo aquello que sobre él se ha escrito (salvedad hecha a ejemplos puntuales: breves estudios, entrevistas o recopilaciones de textos de René Prédal, Luda y Jean Schnitzer, Marcel Martin, Bernard Eisenschitz... en publicaciones elaboradas hace ya más de cuarenta años; en la actualidad, podríamos mencionar la aportación de autores como Natacha Laurent, pero dentro de un elenco de investigadores aún más exiguos).

Su vida corrió de forma paralela a la propia historia de la cinematografía soviética. Cumplió con su formación como cineasta dentro de la incipiente industria del cine mudo de aquel país (tras abandonar, prematuramente, estudios artísticos en la especialidad de escultura). En ese contexto rodó incluso su primera película como director -*Bola de sebo* (*Pyshka*, 1934)-. Ejerció su profesión a lo largo cuatro décadas, durante las que realizó (como guionista o como director) una veintena de films. Y pese al desgaste que a ese deber se le supone, su nombre se mantuvo a flote en todo momento; hasta asumir una responsabilidad crucial con la llegada del deshielo. Durante esa transición, Romm “exhortó” al cine soviético a que tomase en consideración los cambios y rupturas radicales que por entonces se producían en el resto del mundo. Lo hizo a un nivel teórico y práctico, dando muestras, incluso, de una reformulación personal poco habitual.

Romm aportó dos títulos emblemáticos a ese lapso histórico: *Nueve días de un año* (*Devyat dney odnogo goda*, 1961) y *El fascismo cotidiano* (*Obyknovennyy fashizm*, 1965). Hizo partícipe también, a su alumnado, del empeño por acompañar, desde la Unión Soviética, a la evolución estética y narrativa que emprendían las cinematografías europeas a finales de los 50. Entre aquellos pupilos, que durante años siguieron recordando y subrayando lo imprescindible que para ellos resultó su tutela y protección, se encuentran algunos de los más destacados cineastas que el cine ruso ha brindado desde entonces: Andrei Tarkovski, Elem Klimov, Tenghiz Abuladze, Gregori Chujrái, Nikita Mijailov, Vasili Shukshin, Alexander Mitta o Sergei Soloviov, entre muchos otros.

Pese a todo ello (o quizás, precisamente, por todo ello) su mera adscripción a un bloque que lo defina generacionalmente es ya problemática. Él se consideraba como perteneciente a la segunda “promoción” de cineastas soviéticos, mientras que algunos abogan por incluirlo todavía en la primera, la de los años 20. En cualquier caso, la que habría de ser su ubicación natural, el período estalinista, es por desgracia uno de los grandes agujeros negros de la Historia Universal del Cine (“Edad media” de la cinematografía soviética, tal y como fue descrito por Román Gubern). Ése es un asiento que lastra la recuperación de muchos de los autores a ella vinculados. Tal es el caso, junto con el de Romm, de Gregori Kozintsev, Mark Donskoi, Sergei Bondarchuk, Abraham Room, Boris Barnet o Mijaíl Kalatozov...

Por si esto fuera poco, al ejemplo de Romm hemos de añadir la trascendencia que alcanzó su estrecha vinculación “filial” con Sergei Eisenstein y “paternal” con Andrei Tarkovski; pues consumió, durante demasiado tiempo, la posibilidad de un recuerdo autónomo para él. Aunque sea notable, esta nerviación en el relato de su contexto, resultó perjudicial desde el momento en que generó expectativas de proximidad formal o estilística con aquellos. Dicha exigencia no puede ser saciada en modo alguno; entre otras razones, porque Romm logró fraguar para su cine una personalidad y un estilo propio (que incluso difiere, considerablemente en muchas ocasiones, de lo que el espectador medio espera recibir de un cineasta con sus condicionantes).

Y sin embargo, no debemos dejar de señalar que Romm se encuentra, efectivamente, atado a ese intersticio (por asfixiante que para su evocación resulte). El motivo no es otro que el de la constatación de que esa mediación fue efectiva. El vínculo entre Eisenstein y Tarkovski es un hecho real y sustancioso, aunque prácticamente inexplorado; y menos aún bajo la perspectiva de una hipotética “interposición” de Romm.

Toda esta especie de identificación por estratos, provocó el que su relevancia fuese seccionada -como si se tratara de un personaje distinto en cada caso-. Con ello, el valor de cada semblante concreto sufrió una devaluación proporcional, dejando poco más que hueco,

para la mayoría, el centro de la figura en su conjunto. Como cineasta, se suele dividir su extensa producción primera del radical giro estilístico que distingue a su filmografía desde finales de la década de los 50. Es frecuente también que aquellos que lo acusan de servirse de la coyuntura política del estalinismo y de la guerra fría, cierren el enfoque únicamente sobre los films que fueron más vulnerables a una imposición doctrinal por parte del gobierno soviético (obviando, simultáneamente, el resto de su producción). Mientras ejerció diversas labores de dirección en los órganos de la administración cultural de la Unión Soviética, se evoca la forma en que ofreció amparo y defendió a un gran número de cineastas (entre los que se encontraba el propio Eisenstein, pero también Dovjenko, Pudovkin...) de ataques y de la censura de los sectores más ortodoxos del estalinismo. Del mismo modo, se hace mención a su lucha contra la política antisemita que el gobierno comunista planeó y ejecutó durante la década de los 40 -y que acabó con un Romm deprimido, agotado y refugiado en la docencia-. Lo que no se aplica para esas reivindicaciones, al mismo nivel, es una valoración sobre el hecho de que las consecuencias de ese compromiso no fueron inocuas ni para su persona ni para su carrera.

De entre todas estas referencias, quizás sea la de su trabajo como docente en el VGIK (la primera y más célebre escuela de cine del mundo) la que se ha tratado con mayor indulgencia por parte de occidente. Pero la definición que de esa labor se suele manejar (aquella en la que debería concretarse su aporte) es imprecisa y corre el riesgo de caer en un acercamiento superficial y edulcorado. Tampoco en ese sentido es viable aceptar el estereotipo. Aquí, principalmente, porque apacigua el entusiasmo creativo que distingue a Romm.

Cuando su fallecimiento clausuró -inacabada- su obra, esta se encontraba ya plenamente orientada hacia el ensayismo cinematográfico. La extraordinaria naturalidad con la que abrazó esa corriente, contrasta con el injusto olvido de su aportación a la misma. Que hoy, una obra como *El fascismo cotidiano*, sea excluida de entre los principales precedentes que cimentaron este género resulta inconcebible. De manera que, en el horizonte inmediato de su recuperación, se impone el demorarnos -mucho más de lo que hasta hoy se ha entendido como necesario- en la descripción de Romm como un auténtico pionero del ensayismo cinematográfico.

José Manuel Mouriño, comisario del ciclo.

Satyajit Ray

Resulta irónico que una de las películas más conocidas de Satyajit Ray se llame *Jana Aranya (El Intermediario)*, puesto que el título perfectamente describe al propio Ray: un director inicialmente reconocido tanto por ser el representante del cine Indio 'sofisticado' alejado de la vulgaridad de Hollywood y un ejemplo del tipo de cine 'valioso' rechazado por la Nouvelle Vague francesa. Se dice que François Truffaut se salió de una proyección de *Pather Panchali* (La canción del camino) diciendo "No quiero ver una película sobre campesinos." Para aquellos espectadores que -asqueados por las cínicas intenciones del Hollywood contemporáneo- han aceptado Hollywood por ser abiertamente populista, Ray parece demasiado ordinario y a la vez no lo suficiente, las exigencias de sus películas comparten un humanismo anticuado (aunque nunca complaciente) que no puede estar más alejado de sensibilidades modernas.

Charulata (La esposa solitaria) y *Mahanagar (La gran ciudad)* son trabajos relacionados temáticamente que muestran a Ray como un director tan preocupado con la familia como un agente opresivo como Yasujiro Ozu. *Charulata* -que se posiciona, junto a *Lola Montes* de Max Ophüls y *La vida de Oharu*, de Kenji Mizoguchi, como uno de los mejores estudios cinematográficos de mujeres que afirman su identidad dentro de sociedades patriarcales- muestra a su heroína Charu (Madhabi Mukherjee) tratando de negociar los espacios -arquitectónicos, emocionales, maritales, intelectuales- en los cuales ocupa una posición de subordinación. *Mahanagar*, realizada el año anterior y protagonizada por la misma actriz, también retrata la casa familiar como una prisión (la abarrotada casa del siglo XX aquí presenta pocas diferencias con la lujosa vivienda decimonónica de *Charulata*), pero extiende esta temática al tener al personaje interpretado por Mukherjee, Arati, tratando de escapar del poder patriarcal adentrándose en el mundo laboral, que resulta estar apoyado sobre las mismas estructuras de poder de las que trataba de huir. En ninguna de las dos películas se critica a los individuos; en cambio, Ray coloca la culpa en el sistema de relaciones sociales que no puede ser corregido por buenas acciones pero puede aun así ser analizado y criticado.

Es este rechazo por condenar a sujetos individuales lo que proporciona a *Nayak (El héroe)* mucha de su fuerza. El personaje principal, el popular actor Bengalí Arindam (interpretado por la verdadera estrella bengalí, Uttam Kumar) sería un auténtico caso de estudio del ego masculino si no fuese por el hecho de que este muestra cierta conciencia de sí mismo, torturado como está por la sensación de que su vida carece de sentido. Si Ray tiende a definir la feminidad en términos de presencia, la masculinidad aquí se describe en términos de ausencia, una resta en vez de una suma (anticipando la temática de la película de 1974 *Gallos de Pelea* de Monte Hellman), un vacío que se oculta bajo una superficie meticulosamente cuidada. Este punto está brillantemente representado durante la secuencia inicial en la que se nos

presenta a Arindam perfectamente peinado, con un caro reloj, zapatos elegantes, camisa y corbata y contando su dinero atentamente, antes de que se nos muestre la cara del actor al responder a la pregunta de porqué debe la gente ver su nueva película con "Salgo yo ¿Acaso no es suficiente?"

Kapurush (El cobarde) y *Mahapurush (El santo)*, pese a ser presentadas como dos largometrajes de corta duración, eran inicialmente un trabajo único bajo el nombre de *Kapurush-o-Mahapurush*, traducido normalmente como 'El cobarde y el santo' pero subtítulo como 'Hombre bueno, hombre malo'. Este último título es claramente irónico: Amitabha (Soumitra Chatterjee), protagonista de *Kapurush*, es débil más que 'malo', mientras que el guru de *Mahapurush* es un impostor como Tartufo. *Mahapurush* es un ejemplo, solo parcialmente exitoso, de las escasas tentativas cómicas de Ray, interesante sobretudo por la manera en que se expresa su visión típicamente mordaz de la religión. *Kapurush* por el contrario, es una pequeña joya de complejidad chejoviana. El reparto se nutre de los trabajos previos del director puesto que, como en *Charulata*, Madhabi Mukerjee interpreta el papel de una mujer casada que tiene una relación amorosa con Chatterjee.

Brad Stevens, "The middleman and the women", en *Sight & Sound* XVIII:9, Septiembre 2008

Recuerdo de Jesús Franco

Jesús Franco (Madrid, 12 de mayo de 1930 - Málaga, 2 de abril de 2013). Cineasta prolífico como pocos, entroncado con una familia de abultada tradición dentro de la cultura española, multifacético (realizador, guionista, operador, músico, productor, montador, actor... Con anterioridad a todo ello, crítico) y políglota, Jesús Franco representa un caso estrictamente excepcional en la historia del cine español. Tanto atendiendo a llamativas cuestiones estéticas (su obra aborda una serie de géneros —en especial el thriller y el fantástico— desde planteamientos fílmicos que en nada coinciden con los del resto de los directores nacionales) como a inusuales factores de producción: su filmografía, que roza la cifra record de doscientos largometrajes, se ha llevado a cabo en las condiciones más dispares, a lo largo de cincuenta años y en el seno de cinematografías como la española, la francesa, la alemana y la suiza, con incursiones igualmente, en régimen de coproducción, en la norteamericana, la italiana, la británica y la portuguesa. Pese a todo lo antedicho, y muy significativamente, la obra de Jesús Franco sorprende por una coherencia nada común en el colectivo de los realizadores europeos de su generación que, voluntariamente o no, ciñeron su trabajo entre los estrechos, ingratos y nunca debidamente ponderados cauces de la serie B. De ahí que una película de Jesús Franco (independientemente del grosor del presupuesto —que oscila entre el más o menos desahogado y el virtualmente inexistente—, la fecha de realización, las modas del momento y el país productor) sea rápida e infaliblemente identificable como tal para cualquier cinéfilo experimentado. Esta coherencia, además, alude simultáneamente a factores de tipo formal y a principios conceptuales, ambos por lo común confundidos entre sí hasta el punto de que no siempre resulta tarea fácil discriminar si los unos determinan los otros, o viceversa. En cualquier caso, desde el primer punto de vista una película de Jesús Franco se caracteriza por un tipo de rodaje no tanto precipitado (como viene a ser usual dentro del marco industrial en que siempre se ha desenvuelto) cuanto fundamentalmente intuitivo, irreflexivo, ciegamente convencido de las posibilidades y ventajas de la inspiración del momento; lógico pues que hasta sus mejores títulos acusen altibajos y una irregularidad básica: la febrilidad artística nunca puede desembarcar en equilibrio, y nada tan disparatado como pretenderlo así. Desde la segunda perspectiva, la filmografía de Jesús Franco se revela como el inmenso delirio de un cinéfilo empedernido, al consistir (patente y entrañablemente) en mitómanas recreaciones de los géneros, estilos, enfoques y hasta films concretos íntimamente reverenciados por el autor, que se reproducen y personalizan desde las propias preferencias y debilidades de éste, no siempre directamente emparentadas con el hecho cinematográfico: el jazz —y sus derivaciones estéticas, míticas y románticas—, el comic —clásico y de vanguardia—, un sentido del erotismo más bien enfermizo y esencialmente visual, y cierto distanciamiento humorístico.

El carácter pintorescamente disperso e incluso rocambolesco de la vida y la filmografía de Jesús Franco ha motivado que las aproximaciones críticas e historiográficas al respecto adolecieran de lagunas insalvables, errores de gravedad e interpretaciones inevitablemente incorrectas. El presente ciclo se propone, por ello, brindar una panorámica preferentemente representativa de la obra del realizador, que contemple artística e históricamente las sucesivas etapas de su filmografía y por fin facilite la oportunidad de fijar una valoración medianamente justa y consecuente del lugar que le corresponde ocupar dentro de la historia del cine español.

Carlos Aguilar

Xavier Dolan

Autor poco conocido en nuestro país, el cine del canadiense Xavier Dolan nos llega anunciado por su reconocimiento en festivales como el de Cannes, aunque con tan solo visionar los primeros minutos de

su tercer largometraje, *Laurence Anyways*, parece sacado de algún volumen de la colección de DVDs: The Work of Director.

Con tan sólo 24 años, y con gran capacidad para cautivar nuestra retina, su pulso estético de videoarte (no tanto del videoclip, como se ha apuntado desde alguna vertiente crítica) se mantiene en la justa medida para dejar respirar aquello que más importa en sus relatos: los personajes insertados dentro de lo melodramático.

Dolan, al igual que Almodóvar o Fassbinder, bucea desde las bases posmodernistas del bagaje referencial de los clásicos, para enmarcar sus inquietudes en una forma transgresora y diferente, en la que pueda caber un fondo tan común en autores como John M. Stahl, Douglas Sirk o Lars von Trier.

Sus temas terminan acudiendo a la crisis de identidad del individuo, así como del punto muerto en el que se encuentran forzadas las relaciones familiares o de pareja.

Evocador de un entusiasmo contagioso, y a través de una limpieza escénica llena de estímulos y fetichismo estético a pesar de su juventud, se palpa su pasión hacia los personajes y su relato: tan dado a la carga emocional que conlleva la espontaneidad artística libérrima. Dolan, al igual que los títulos más celebrados de cineastas como Wong Kar-wai o Peter Greenaway, necesita de la comunión entre imagen y música para focalizar lo narrado en un punto exacto de sentimiento a flor de piel.

Tan dado a efectuar saltos al vacío sin red, a la par que cineastas coetáneos como Paolo Sorrentino, *Laurence Anyways* supone su presentación en sociedad y frente al gran público cinéfilo, al igual que *Chunking Express* o *Happy Together* lo fueron para Kar-Wai. Su gran triunfo radica, más allá de las filigranas visuales, en la capacidad para captar el estallido propio del melodrama clásico, tan fassbinderiano, como de enfant terrible sentimental. En el cine de este cineasta prodigio, la solidez de la dirección de actores y un ritmo único e intransferible modelan uno de los géneros más longevos del teatro y el cine como si lo estuviésemos conociendo por primera vez.

Migue Muñoz, "Xavier Dolan y las imágenes melodramáticas explosivas" en <http://www.koult.es/2013/06/xavier-dolan-y-las-imagenes-melodramaticas-explosivas/>

Cine español y ferrocarril

Desde sus inicios en el siglo XIX, fruto de la revolución industrial, cine y ferrocarril han circulado juntos. El ferrocarril surge en Inglaterra en 1825 y el cinematógrafo en 1895 en Francia. Desde entonces, el cine ha dado vida y movimiento a las transformaciones producidas por el ferrocarril y este ha contado con un aliado único para mostrar su plasticidad y enamorar a través de secuencias bulliciosas e intimistas que han hecho historia. El ciclo "Cine español y ferrocarril" organizado por Filmoteca Española y la Fundación de los Ferrocarriles Españoles muestra el interés de nuestros cineastas por el tren como motivo plástico y como recurso para las ensoñaciones de personajes que desean una oportunidad o como metáfora de pensamientos más íntimos.

La relación de la Filmoteca Española y el tren se remonta a 1980 cuando organizó con RENFE el ciclo "Ferrocarril en el cine". Posteriormente, en 1998, se conmemoraron con proyecciones durante cinco meses los "150 Años de ferrocarril en España". El ciclo que ahora se presenta, "Cine español y ferrocarril" permitirá de nuevo acercarse al tren a través de una serie de documentales y películas. El 1 y 8 de abril tendrán lugar sendas proyecciones de documentales en el Palacio de Fernán Núñez, sede de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles, comentadas por Mariano Gómez Parrondo (Departamento de Investigación de Filmoteca Española y aficionado al ferrocarril), y del 2 al 13 de abril se proyectarán en el cine Doré ocho largometrajes dirigidos por grandes cineastas españoles.

Inaugura la muestra *El Marqués de Salamanca*, de Edgar Neville, producido por RENFE en 1948 con motivo del Centenario del Ferrocarril Barcelona-Mataró. La película nos acerca al nacimiento del ferrocarril Madrid-Aranjuez y cuenta con escenarios inigualables como los Salones del Palacio de Fernán Núñez.

En *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1953) el tren es el medio de transporte de una compañía de teatro ambulante. En *El Expreso de Andalucía* (Francisco Rovira Beleta 1956), el tren se convierte en testigo y protagonista de la crónica negra con escenas espectaculares entre las que destaca la rodada en la estación de Aranjuez. Minería y ferrocarril se dan la mano en *Jandro* (Julio Coll, 1964), basado en la historia de los fundadores de la Mina de la Camocha en Asturias y cuya acción transcurre en los años veinte en parajes maravillosos con el ferrocarril de telón de fondo. *Santa Olaja de Acero* (José Antonio Páramo, 1971) narra un día en la vida de un maquinista, un fogonero y su locomotora de vapor Santa Olaja. Rodada en la estación de Madrid-Delicias, sede del Museo del Ferrocarril, constituye un documento esencial de la vida activa de esta estación. *Amantes* (Vicente Aranda, 1991) y *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992) utilizan el ferrocarril como elemento sugestivo, sin protagonismo en la trama, pero con importantes ingredientes estéticos. En *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), el tren es presentado como vehículo principal en las migraciones rurales de los años cincuenta a la ciudad, reflejando fielmente el ambiente de las grandes estaciones de esta época.