



marzo 2018



Deseando amar (Wong Kar-Wai, 2000)

ABRIL 2018

Ingmar Bergman (1)  
Carlos Saura (2)  
F. J. Ossang  
Clásicos rumanos

Sede FilMOTECA Española:  
C/ Magdalena, 10  
28012 Madrid  
Tel.: 91 467 2600  
filMOTECA@mecl.es

Precio:  
Normal:  
2,50 € por sesión y sala  
20,00 € abono de 10 sesiones.  
Estudiante:  
2,00 € por sesión y sala  
15,00 € abono de 10 sesiones.

Horario de taquilla:  
Desde las 16:15 h. hasta 15 minutos después del comienzo de la última sesión. Pasados 10 minutos de iniciada la película no se venderán entradas para la misma ni se permitirá el acceso a la sala.

Venta anticipada:  
1/3 del abono para las sesiones del día siguiente. De 21:00 hasta cierre de taquilla (mínimo 21:30)

Sala de proyección:  
Cine Doré  
C/ Santa Isabel, 3  
28012 Madrid  
Tel.: 91 369 3225  
91 369 1125 (taquilla)  
91 369 2118 (gerencia)

Entrada libre a cafetería

Horario de restaurante:  
09:30 - 23:00 (martes a viernes)  
10:00 - 23:00 (sábados y domingos)

LUNES CERRADO

Buzón de sugerencias:  
programacion.dore@mecl.es



Suscripción a la agenda del programa mensual del cine Doré

Carlos Saura  
La espiral sauriana (1)



Bob Dylan  
The Ghost of Electricity



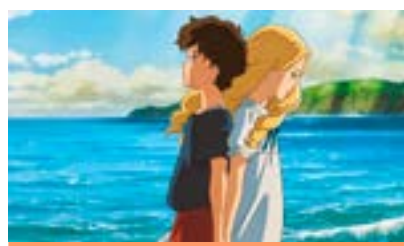
Así habla el amor  
(a lo largo del cine) (2)



60 años de cine alemán (2)  
Miedo al miedo



Día Internacional de la Mujer



Y además...  
FilMOTECA Junior  
Teatro Español  
Sesión Sensación

Agradecimientos:

Lynne Sachs, Jeff Rosen, Nigel Sinclair y Jacob Gutman (White Horse Pictures), Toni Costa (Sony España), Jennifer Leboau, Alejandro G. Calvo (Sensación), Vicky Mitchell (BBC), Carlos Saura, Anna Saura, Antonio Saura, Fernando Navarro, Fernando Merino, Mario Muñesa, Emilio Gutiérrez Caba, Javier Estrada, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, José Sanchis Sinisterra, Lautaro Perotti, Judith Pujal (Teatro Español), Aramba Aguirre.

Entidades colaboradoras:



## Arrastrados por la espiral sauriana

Uno de los momentos más mágicos del laberinto de espejos sauriano se produce cuando Goya descubre *Las meninas* de Velázquez (*Goya en Burdeos*, 1999), donde como bien sabemos, el autorretrato del artista ocupa el motivo principal, y el retrato regio se adivina en un espejo. O quizá, como dice Goya (José Coronado), “todo el cuadro se refleja en un espejo”. Mientras se inscribe en los márgenes del plano, colocándose como punto de fuga de la historia del arte, Goya dice que la pintura “parece inacabada, ligera, con la apariencia de hacerse sin esfuerzo, fuera de todo tiempo, espacio y lugar”. Es ahí, en esa asunción de que no hay tiempo, ni lugar, donde Carlos Saura declina la tentación de establecer límites entre lo empírico y lo onírico. Más bien, se propone desactivarlos a lo largo de toda su obra cinematográfica, hasta alcanzar la máxima abstracción musical. Con esa libertad que le concede la estrategia discursiva, como si habitáramos universos, Saura reinventa la realidad, teje una urdimbre espacio-temporal que se traduce en los laberintos de la memoria y los ecos casi siempre traumáticos del pretérito.



“Doble autorretrato”. Fotosaurio de Carlos Saura

Adentrarse en el universo de Carlos Saura nos proporciona la posibilidad de sentirnos como el primo de Angélica que interpretó José Luis López Vázquez. Es decir, ingresar como la Alicia de Lewis Carroll en un mundo en el que pasado, presente y futuro coexisten en la misma dimensión, en el que las personas se desdoblaron y las identidades se fracturaron, donde la memoria es el sumidero de la existencia, la historia es cíclica y en ella la barbarie es inmutable. De la mano de FilMOTECA Española, durante los meses de marzo y abril, ingresamos a través de su vasta filmografía (¡44 títulos!) en el país de la memoria y la tragedia, de los símbolos y los sueños. Desde sus inicios neorealistas al manierismo estético, pasando por las ficciones oníricas de los años 60 y 70 y los musicales que conforman el grueso de su filmografía. Todo Saura para celebrar, ya era hora, la relevancia de un patrimonio de nuestro cine que mayor admiración y seguimiento despierta internacionalmente.

Podríamos decir que las películas de Saura, casi todas ellas, lidian con la represión. La guerra incivil ocupa por supuesto un papel determinante en una filmografía que cuando confía en el relato llega a aglutinar la historia de España desde que fue un imperio (*El Dorado*) a una democracia. Los desdoblamientos en el juego de espejos se convierten en una constante sauriana cuando entronca con los intercambios y contagios entre realidad y ficción, entre el documental de los cuerpos, el proceso de creación y la representación de la

tragedia, que es sin duda una de las claves metadiscursivas de los musicales saurianos. En la segunda etapa de su filmografía, aquella que arranca con *Bodas de sangre* (1981) –cuyo “Juego de espejos” con *La novia* de Paula Ortiz se antoja como un delicioso programa doble, el día 14 de marzo–, Saura se propone romper los límites entre lo real y lo ficcionado de tal modo que convierte ese propósito en la dominante estética de sus películas. La puesta en abismo de las coreografías, que Saura retuerce y contorsiona hasta extraer de ellas múltiples dimensiones espacio-temporales, se alimenta también de proyecciones que multiplican la polisemia escénica.

### Un esteta de la imagen fotográfica

Podríamos hilar la filmografía entera de Carlos Saura en una sucesión de espiral y proyectar líneas que pongan todas sus películas en contacto. Las fugas de las escaleras, en picado o contrapicado, sean como alucinación celestial, espacio fantasmático o el rellano de la familia española, es de hecho uno de los iconos mayores y más perdurables en la filmografía del cineasta. Está presente desde sus inicios hasta hoy. En las múltiples escaleras que inserta en planos más simbólicos que descriptivos, básicamente proyecta la espiral como expresión gráfica del perpetuo movimiento circular, de la continuidad y simultaneidad espacio-temporal en sus relatos, del abismo laberíntico de los recuerdos. Así, sus relatos son casi siempre cíclicos, en los que nada ni nadie desaparece del todo, y todo acaba resurgiendo. A esa idea se debe en gran medida la retrospectiva “La espiral sauriana” (la más completa que nunca se ha dedicado al autor aragonés), que se precipita de forma centrífuga como una figura en espiral para conectar toda sus películas, varias de las cuales contarán en el Doré con la presentación y coloquio de integrantes del equipo técnico y/o artístico y, por supuesto, del propio Carlos Saura.

Cineasta de la luz y el color, de las sombras y el simbolismo, su trabajo como fotógrafo y las múltiples colaboraciones con el genio Vittorio Storaro le convierten en uno de los contados “estetas” del cine español, un autor que piensa y crea en imágenes por encima de todo. No podíamos dejar de lado por tanto su trayectoria como fotógrafo y artista gráfico, de ahí que, durante los dos meses que se celebra la retrospectiva, la antesala del Doré acogerá la exposición “Fotosaurios de cine”, una selección de la obra gráfica más reciente del cineasta, de la que FilMOTECA Española ha editado también un catálogo con el que acompañar y dejar constancia de esta relevante retrospectiva. ●

## El fantasma de la electricidad

BOB DYLAN EN EL CINE

La visita a España de Bob Dylan en marzo, con diversos conciertos anunciados en Madrid, Salamanca y Barcelona, supone la primera de sus actuaciones en suelo español desde que al poeta y músico (cineasta?) le fuera concedido el premio Nobel de Literatura. No es solo esta razón la que hace especialmente pertinente articular un ciclo alrededor de una de las vertientes creativas menos exploradas en los numerosos estudios culturales alrededor de la “dylanología”, pero que no por ello deja de ser especialmente relevante para obtener un completo retrato del artista y su leyenda. El interés del autor de *Like a Rolling Stone* por el arte cinematográfico se remonta a sus años de crecimiento –de hecho ya emulaba a James Dean y Charles Chaplin antes de suplantar al cantante folk Woody Guthrie–, y a lo largo de toda su carrera no ha perdido la vinculación, aunque fuera oblicua –y, curiosamente, casi siempre en Europa– con las distintas edades y formas del cine.



Bob Dylan en 1966, filmado por D. A. Pennebaker

Su implicación directa con las imágenes en movimiento, sea como director (*Renaldo & Clara*), guionista (*Anónimos*), actor (*Pat Garrett & Billy el Niño*, *Corazones de fuego*), sujeto documental (*Dont Look Back*, *No Direction Home*), compositor musical (*Jóvenes prodigiosos*) o intérprete (*El último vals*), representan por un lado un registro histórico de su trayectoria creativa como forjador de su propio mito y de su imagen (y todas las mascaradas que ha ido adoptando), pero al mismo tiempo responden a periodos y formas muy concretas de la historia del cine y el vídeo. El retrato fundacional *Dont Look Back* de D. A. Pennebaker emerge como buque insignia de las transformaciones que el *direct cinema* introdujo en las narrativas y puntos de vista del documental, además de arrancar con el que bien puede considerarse el primer videoclip de la historia (*Subterranean Homesick Blues*), mientras que el *western* de Sam Peckinpah, donde interpreta a un esquivo personaje llamado ‘Alias’, es la más bella de las elegías al género fronterizo. A su vez, *El último vals* sigue siendo tantos años después una lección de registro y montaje modélicos para cualquiera que se proponga filmar un concierto sin perder de vista ningún detalle de lo que ocurre sobre el escenario (la mayor gloria de Martin Scorsese), *Anónimos* de Larry Charles lleva la excentricidad de determinado cine independiente norteamericano a un estimulante callejón sin salida, y el antibiopic *I'm Not There* se consolida como un audaz, erudito y rompedor artefacto posmoderno en el que, al decir de Larry Gross, “Haynes llega a Dylan poniéndole a dialogar con Godard”. Palabras mayores.

Como acaso no podía ser de otro modo, advertimos que la retrospectiva está necesariamente incompleta. La película que dirigió Bob Dylan de su mitica gira europea de 1966, *Eat the Document*, y que nunca fue emitida por la cadena ABC que se lo encargó, sigue sumergida en el olvido porque su propio autor nunca da permiso para proyectarla, como ha sido otra vez el caso a pesar de la insistencia. Y la versión original de cuatro horas que presentó en Cannes de su segundo largometraje tras las cámaras, *Renaldo y Clara*, también seguirá siendo uno de los misterios mejor guardados del universo rock por expreso deseo del genio de Minnesota, que dio la espalda al film tan pronto fuera abucheado en su estreno. En todo caso, el entorno de Dylan nos ha autorizado abrir el ciclo con el estreno en España de la muy reciente *Trouble No More* (presentada en el pasado Festival de Nueva York), donde Jennifer Leabreau rescata metraje inédito de los años de evangelización cristiana del artista para ponerlos en relación con las homilias de un reverendo interpretado por Michael Shannon. También completamos el ciclo con los *screen tests* de Andy Warhol, que forman parte de una sesión que proyectará en pantalla grande el montaje con descartes que el propio D. A. Pennebaker hizo de *Dont Look Back* en el cuarenta aniversario del film, así como una serie de videoclips que han forjado la iconografía del artista y las muchas vidas que ha vivido. Quizá sea en el cine donde podamos encontrar las piezas del puzzle que completan el perpetuo enigma dylaniano. ●

Carlos Reviriego  
Director de Programación  
FilMOTECA Española

## Miedo al miedo

60 AÑOS DE CINE ALEMÁN (2)

Segunda parte del ciclo que acompaña la celebración de los 60 años del Goethe-Institut, “Miedo al miedo” está consagrado a la temática criminal, eje esencial de la producción fílmica germana. La práctica totalidad de autores alemanes esenciales ha abordado esta temática en algún momento de su carrera, desde pioneros como Fritz Lang o Robert Siodmak (quienes ya en Hollywood se convertirían en los indiscutibles maestros del *film noir*) a figuras básicas de la Escuela de Berlín como Christian Petzold o Thomas Arslan, pasando por iconos del Nuevo Cine Alemán como Fassbinder o Wim Wenders.

Al igual que Italia y Francia edificaron una peculiar interpretación de la narrativa criminal con el *giallo* y el *polar* respectivamente, el *krimi* alemán maneja también códigos específicos, basados en la desestabilización de las férreas estructuras del Estado y del bienestar de su sociedad, y en su consecuente restauración por parte de las fuerzas del orden. Aunque entre sus exponentes se encuentren numerosas producciones rutinarias y meramente comerciales, este género no ha dejado de ofrecer obras que se convirtieron en reflejos precisos de las ansiedades y traumas que han envuelto a la sociedad alemana en cada período.

Uno de los ejemplos más significativos es *El asesino está entre nosotros* (Wolfgang Staudte, 1946), que exhibía las ruinas mentales y morales que siguieron a la Segunda Guerra Mundial en el contexto de la Alemania Oriental, al igual que *The Day It Rained* (Gerd Oswald, 1959) resaltaba la degradación y el clima de vergüenza en la parte occidental.

El individualismo y la desconfianza hacia el otro, consecuencias clave del milagro económico, quedan al descubierto en *La noche interminable* (Will Tremper, 1963). Su furiosa contrapartida sería *Baal* (1969), film antisistema que constituye la obra más libre y radical de la carrera de Volker Schlöndorff, tomando a Fassbinder como actor principal. Adaptación de la novela de Patricia Highsmith, “El juego de Ripley”, *El amigo americano* (Wim Wenders, 1977) profundiza en los devastadores efectos del capitalismo a finales de los años setenta.

Ya en el siglo XXI, esta problemática será actualizada y desarrollada con calibre insólito por Thomas Arslan en *En las sombras* (2010), deslumbrante neo-noir con ecos de Melville y Warhol sobre un ladrón que justo después de salir de la cárcel se adentra de nuevo en las tinieblas de la criminalidad. Un camino similar tomarán los jóvenes que se cruzan en el camino de la protagonista de *Victoria* (2015), virtuoso ejercicio técnico realizado por Sebastian Schipper.

Pero el proyecto más consciente y ambicioso que ha dado el cine alemán en la última década es *Dreileben*, un tríptico de largometrajes dirigidos en 2011 por tres autores imprescindibles del cine alemán contemporáneo. El eje común es la búsqueda de un fugitivo por parte de la Policía. En *Beats Being Dead*, Christian Petzold abre la trama centrándose en una historia de amor adolescente marcado por su propia imposibilidad. A continuación llega *Don't Follow me Around*, cuyo núcleo es una psicóloga que colabora en la captura del criminal. Esta segunda parte está firmada por Dominik Graf, sin lugar a dudas el realizador que, tanto en sus trabajos para cine como para televisión, ha elevado el *krimi* a la categoría de arte. Finalmente, *One Minute of Darkness* elabora unos reveladores estudios psicológicos del huido y del jefe de policía, evidenciando su carácter obsesivo. Se trata de dos polos opuestos, pero ambos portadores de una paranoia colectiva que el cine alemán nunca ha dejado de representar. ●

Javier Estrada  
Programador y crítico  
cinematográfico

## La intimidad peculiar

RADICALES LIBRES. LYNNE SACHS

La larguísima tradición experimental norteamericana, tan entrecruzada con la historia del cine documental, y profundamente enraizada con las luchas políticas, está repleta de nombres a (re)descubrir, en muchos casos mujeres que continúan las exploraciones formales, poéticas y políticas de los cines de vanguardia, pero ampliando el espacio de lo filmable, y reescribiendo a su manera el viejo lema feminista de “lo personal es político”. El caso de Lynne Sachs, cineasta, profesora de la Universidad de Princeton, colaboradora y amiga del cineasta francés Chris Marker (junto a quien trabajó en *Three Cheers for the Whale*), es sintomático de un cierto cine que lleva años fijándose en los espacios íntimos como lugares en los que pueden resonar cuestiones sociales. Estas se entrecruzan con lo más íntimo y personal y con el retrato más físico de los cuerpos en diálogo con los espacios, las memorias, los anhelos, los sueños y las voces.

Bajo el título “La intimidad peculiar”, y con la presencia de la cineasta, la sesión de marzo de “Radicales libres” se centra en una selección de piezas de Sachs creadas a lo largo de más de treinta años de trabajo. Esta selección se articula en torno a diversos retratos de espacios íntimos principalmente femeninos en los que, sin descuidar la experimentación formal, la cámara de Sachs trata de encontrar la distancia justa para retratar esos espacios. Además de lo visible, lo físico, lo audible, la directora trata de capturar también aquello que las personas imaginan, sueñan o anhelan. Como ella dice: “Esa es la clave del documental para mí. Cuando puedes trabajar con las personas en su película y lograr que aprovechen su propia imaginación [...]. Creo que una de las claves para trabajar con la realidad y con las personas es permitir que lo extraordinario parezca familiar en lugar de exótico.”

El trabajo de Sachs con sus protagonistas, en algunos casos familiares (sus hijas, sus padres...) o incluso ella misma, establece siempre un singular diálogo que subvierte las categorías tradicionales de actor y directora: “Desde que comencé a hacer películas, me he resistido a la jerarquía de producción en forma de pirámide tradicional de un director y su equipo, así como al modelo de directora y su obediente elenco de actores. En ambos frentes quería desarrollar una relación más porosa en la que todos escuchemos y aprendamos unos de otros”. Esa relación, basada en un trabajo que dialoga con lo íntimo, es también la manera de involucrar esos otros espacios de lo real que permanecen invisibles a la cámara: los sueños, los anhelos, lo imaginado.

Los cinco trabajos de esta sesión, unidos por una conciencia del paso del tiempo y una preocupación por la manera en que éste puede recogerse en la materia cinematográfica, recorren además los diversos caminos formales y estéticos del trabajo de Sachs: desde el retrato de cineastas hermanas, con las que la propia Sachs establece una relación de herencia y homenaje, a los espacios en los que habitan sus padres; al retrato de una de sus hijas realizado en dos momentos muy alejados en el tiempo, para terminar con un mediometraje realizado siguiendo los pasos de Julio Cortázar y su libro de relatos *Final de juego* que recoge las vidas, reales o imaginadas, de un grupo de adolescentes bonaerenses. “Parece una broma, pero somos inmortales”, escribió Cortázar en *Una flor amarilla*, y quizá lo seamos en la intimidad suspendida, y peculiar, del cine de Lynne Sachs. ●

Gonzalo de Pedro  
Programador y docente  
de la Universidad Carlos III

Declaraciones de Lynne Sachs extraídas de la entrevista con Karen Rester publicada en *The Brooklyn Rail* en 2013.