



Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián
Filmoteca Española

Castellano / Inglés
Spanish / English
Quim Casas
Ana Cristina Iriarte
(Coordinadores / Coordinators)

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

Noviembre:

Segundo de Chomón

Nagisa Oshima (y II)

Cine europeo de EUNIC

Muestra de Cine Coreano

Ocho grandes directoras del cine argentino

Muestra de Cine Palestino

Georges Méliès

Muestra de Cine Rumano

Llorenç Soler

Mikhail Romm

Zhang Yimou

Ciclos en preparación:

OCTUBRE 2013

Nagisa Oshima (I)



DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



OSHIMA PRODUCTIONS LTD.



22º Festival de Cine de Madrid-PNR:
Homenaje a Javier Aguirre



Muestra de Cine Polaco



Henry Hathaway (y II)

Festival RIZOMA *Trans-2013*: David Lynch

RIZOMA

Premios Goya

Sombras recobradas



Cine para todos



Nagisa Oshima durante el rodaje de **Natsu no imoto** (*Hermana de verano*, 1972).

Agradecimientos Octubre 2013:

BBC Active, Londres (Richard Donnelly); British Film Institute, Londres (Andrew Youdell); Cinemateca Argentina, Buenos Aires (Marcela Cassinelli); Cinémathèque française, París; Classic Films, Barcelona; Embajada de la República Popular China en España; Festival de San Sebastián- Donostia Zinemaldia (Maitane Aramberri); FILMAX, Barcelona (Carlos Rojano); Fundación Japón, Madrid (Hiroyuki Ueno, Alejandro Rodríguez); Japan Foundation, Tokio (Mayu Honda, Mihoko Kobayashi, Yoshimasa Mishizuki); Kawakita Memorial Film Institute, Tokio (Yuka Sakano, Yukiko Wachi); National Film Center, Tokio (Kamogawa Sachio, Hisashi Okajima, Akira Tochigi); Oshima Productions, Tokio (Arata Oshima); Shochiku co. Ltd, Tokio (Chiaki Omori, Kaz Moriguchi); Toei Company, Tokio (Gen Mizoguchi, Shiori Takata, Daichi Yashiki); Vértigo Films, Madrid; Yuri Kubota, Tokio

Introducción

Como cada año, la Filmoteca Española y el Festival Internacional de Cine de San Sebastián organizan conjuntamente una retrospectiva y dedican un libro a un director clásico del cine. Este año la retrospectiva se dedica a **Nagisa Oshima**, en lo que ha acabado convirtiéndose en un homenaje póstumo, pues el director murió el pasado mes de enero. Oshima es uno de los directores más polémicos y controvertidos del cine japonés con una obra caracterizada por una rebeldía política y una sexualidad que a menudo le llevó a luchar contra la censura. La retrospectiva incluye todos sus películas de ficción y dos de sus documentales. El ciclo continuará en noviembre, presentándose el día 8 de octubre el libro que lo acompaña, coordinado por Ana Cristina Iriarte y Quim Casas.

Acogemos, como en octubre del año pasado, la **Muestra de Cine Polaco** contemporáneo, organizada por el Instituto Polaco de Cultura, con una selección de 8 películas, perfectos ejemplos de la vitalidad de la actual cinematografía polaca. Este año la Muestra se inaugura el día 5 con *Indeleble* (Jacek Borcuch, 2013) coproducción hispano-polaca, estrenada en el pasado Festival de Málaga y ganador del Premio a la Mejor Fotografía del pasado festival de Sundance.

Continuamos el ciclo dedicado a Henry Hathaway, uno de los grandes representantes del gran cine clásico hollywoodiense, poco reconocido hoy día, con 9 películas entre ellas algunas de sus películas más peculiares e importantes como *Sueño de amor eterno* (1935) o *Valor de ley* (1965).

Coincidiendo con la presencia de David Lynch en el Festival Rizoma 2013* programamos un ciclo de **David Lynch** (como ya hicimos en 2011 con el ciclo dedicado a John Waters) con todos sus largometrajes, excepto *Twin Peaks. Fuego camina conmigo* y *Dune*. Al director ya le dedicamos una extensa retrospectiva en febrero de 2010. El día 16 contaremos con la presencia de Lynch antes de la proyección de *Cabeza borradora* (1976). Para algunas de las proyecciones de este ciclo (las sesiones indicadas con "Aforo limitado") se reservará la mitad del aforo a los abonados del festival.

La Filmoteca colabora como otros años con el **Festival de Cine de Madrid-PNR** con un homenaje al director **Javier Aguirre**, y a su producción englobada dentro del Anticine, películas que "no se pueden encerrar en los límites del cine propiamente dicho, puesto que se inmiscuyen en los terrenos de las demás artes, incluyendo lo más extremo de la vanguardia", como lo definió el propio director. La inauguración del día 1 contará con una mesa redonda a la que asistirán el realizador, Roberto Terán, autor del libro *Javier Aguirre: La primera negación*, en preparación sobre Javier Aguirre, y Montserrat Santalla, presidenta de la Plataforma de Nuevos Realizadores.

Como cada otoño, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, organiza las proyecciones de las películas de este año que optan a los **Premios Goya** en su próxima edición.

Por décimo año consecutivo tendrá lugar la muestra de películas recuperadas **Sombras Recobradas**, que organiza por tercer año consecutivo la Asociación de Amigos de la Filmoteca Española (AAFE). El grueso de su programación (nueve películas en total) se concentrará en el Círculo de Bellas Artes mientras que en la Filmoteca tendrán lugar la inauguración, con *Batalion* (Miroslav Cikán, 1937), el día 23, y la clausura el día 27 con *L'assasino* (Elio Petri, 1961).

Este mes habrá segundo pases de películas proyectadas en septiembre, como *La Sabina* (José Luis Borau, 1979), en versión original subtitulada en español, *The Piano in a Factory* (Zhang Meng, 2010), la película que inauguró la Semana de Cine Chino, con entrada libre, debido a que un gran número de espectadores se quedaron sin poder verla en su pase de septiembre, y *Dringue, Castrito y la lámpara de Aladino* (Luis José Moglia Barth, 1954) con la aparición estelar de Carmen Amaya, cuya retrospectiva concluirá en noviembre con la proyección de la película *Música en la noche*, inédita en España y en una copia nueva.

*"El Festival RIZOMA es un festival internacional de cine, arte y música que crea ediciones en continua transformación con el contexto entorno a un concepto central. En la edición TRANS- de 2013 celebramos la transición y la transformación como maneras de trascender." www.rizomafestival.com

Nagisa Oshima

La rebeldía como estilo de vida

Miembro de una familia aristocrática de origen samurái, Oshima nace en Kioto el 31 de marzo de 1932. Su infancia viene marcada por las consecuencias catastróficas de la política imperialista de Japón, su participación en diferentes invasiones y guerras -Corea (1910), Manchuria (1931), China (1937), Estados Unidos (1941)- y el trauma final de la derrota. Toda esta serie de acontecimientos marcará a fuego su niñez y forjará, junto con las lecturas de la bien surtida biblioteca de su padre, jalonada de obras marxistas, su carácter rebelde e iconoclasta. De esta etapa proceden tal vez varios de los temas característicos de su obra: la muerte, la guerra, el imperialismo japonés, la explotación de los coreanos...

1954 marca un año decisivo en su vida. Se licencia en Derecho, entra a trabajar en los estudios Ofuna de la Shochiku como ayudante de dirección y escribe su primer guión: *Seishun no fukaki fuchi yori*. Atrás quedan las luchas estudiantiles (donde había destacado como uno de los líderes izquierdistas del movimiento *Zengakuren*), los grupos de teatro, la literatura y su desmedida afición por el béisbol mientras inicia una incesante actividad profesional en un

medio totalmente desconocido para él. Cinco años después, en 1959 (año de eclosión de la Nouvelle Vague francesa), Shiro Kido, el patrón de la Shochiku, alarmado por la crisis de sus producciones estándar y el auge de los *chambara* (películas de espadas) de la Toei y de los *taiyozoku* de la Nikkatsu, ofrece la oportunidad de debutar a varios de sus jóvenes ayudantes de dirección, entre los que se encontraban Yoshida, Shinoda y Oshima. Éste dirige entonces su primer largo, *Ai to kibo no machi / Street of Love and Hope* (1959), un melodrama de tintes neorrealistas, con ecos autobiográficos, que tiene como motor narrativo la lucha de clases. Lo más significativo de este primer trabajo será la presencia temprana de tres elementos recurrentes de su cine: el protagonismo juvenil, el delito (relacionado con la pobreza) y el impulso criminal, plasmado en el sacrificio final de la paloma. [...]

Sus siguientes tres películas, centradas de nuevo en los problemas de la juventud y con los conflictos de clase en primer término, no contribuyeron a mejorar en absoluto sus relaciones con la Shochiku. Las tres constituirán sendos testimonios cronológicos de la lucha que el movimiento estudiantil estaba librando, desde mediados de 1959, contra la renovación del Tratado de Seguridad entre Estados Unidos y Japón.

Seishun zankoku monogatari (Cruel Story of Youth, / Historias crueles de juventud, 1960), el primer film de la trilogía, narra la historia de Kiyoshi y Makoto, dos jóvenes estudiantes desencantados que viven atentos tan sólo a satisfacer sus deseos sexuales (motor narrativo de la primera parte de su filmografía) en medio de las luchas estudiantiles. Avalado por su enorme éxito entre el público joven, Oshima rueda a continuación *Taiyo no hakaba / The Sun's Burial* (1960), una película más desmañada y desequilibrada, con una intriga algo confusa en torno al contrabando de sangre y ecos de cine negro, en donde se mezcla una fauna variopinta de personajes (granujas, prostitutas, vagabundos) mientras los delitos (proxenetismo, violaciones, robos) y las peleas se multiplican hasta la exageración. [...]

En ese mismo año, marcado por las luchas estudiantiles contra la renovación del citado Tratado de Seguridad, la Shochiku le encarga la realización de una película sobre ese tema y Oshima rueda, en apenas dos meses, *Nihon no yoru to kiri / Night and Fog in Japan*, su película más radical hasta la fecha. Dominado todavía por un sentimiento de rabia e impotencia tras la firma del nuevo Tratado (19 de junio de 1960), el cineasta echa mano de sus experiencias estudiantiles para realizar, según sus palabras, "una crítica revolucionaria del movimiento revolucionario a través de la confrontación del movimiento de 1950 con el de 1960". Estrenada el 9 de octubre de 1960, la película fue retirada de cartel tres días después por la Shochiku tras el asesinato del Secretario General del Partido Socialista, Inejiro Asanuma, por un joven ultranacionalista, pretextando un supuesto fracaso en taquilla. Esta retirada dio lugar a una enérgica protesta de Oshima y a su ruptura definitiva con la productora, que no se materializaría hasta un año después por motivos contractuales.

En busca de una mayor libertad creativa, Oshima funda entonces, junto con varios guionistas y actores, la productora Sozosha. Antes, sin embargo, de que ésta comience a rodar, Oshima dirige dos encargos para Palace Film y Toei, muy alejados en principio de sus preocupaciones personales. El primero, titulado *Shiiku / The Catch* (1961), es una adaptación de la novela homónima de Kenzaburo Oé que Oshima recrea a partir de un guión ajeno y con un equipo distinto al de la Shochiku. El segundo, titulado *Amakusa Shiro tokisada / Shiro Amakusa, the Christian Rebel* (1962), supone su primera incursión en un género, el de los *jidai-geki* (cine de época), ajeno en un principio a su universo creativo. A pesar de este lastre, el cineasta aprovecha un suceso real, la rebelión de unos campesinos cristianos durante el siglo XVII, para reflexionar de forma indirecta sobre la situación en esos momentos de Japón tras el fracaso de las luchas estudiantiles. La inserción de largos discursos, la utilización (inusual en el género) de dilatados planos-secuencia, las dificultades presupuestarias y los caprichos del actor Hashizo Okawa acabarían provocando un fracaso como el de *Shiiku* y sumirían a Oshima en un silencio de tres años.

Por diversas razones, Oshima sufre una grave crisis creativa de la que da cuenta, con desusada sinceridad, a la prensa. Su espíritu inquieto le impulsa, sin embargo, a caminar por otros derroteros. Durante este intervalo escribe varios libros, viaja a Corea del Sur y Vietnam y dirige, por encargo de Junichi Ushiyama, un conocido periodista, realizador y productor televisivo, varios documentales para la serie de televisión *Non Fikushon Gekijo* ("Teatro sin ficción").

El primer viaje de Oshima fuera de Japón, en concreto a Corea del Sur, hace que su filmografía tome a partir de entonces dos direcciones distintas, pero con varios puntos de contacto. Por un lado, un cine más político, que reflexiona en primera persona acerca del triángulo sexo-crimen-poder partiendo de la situación política de Japón. Por otra, un cine de denuncia (cuyo terreno abonado venían siendo los documentales) encargado de mostrar las duras condiciones de vida de los sectores más desfavorecidos de la sociedad, en especial los niños e inmigrantes coreanos.

De este segundo impulso, de la publicación en Japón del diario de Yunbogi, un niño coreano de diez años, y de la firma de un nuevo Tratado de colaboración entre Japón y Corea del Sur, nace al año siguiente *Yunbogi no nikki / Yunbogi's Diary* (1965), un cortometraje con un brioso montaje casero, que recoge fotos de niños marginales realizadas por Oshima durante su estancia en Corea aderezadas con comentarios de Yunbogi y de un combativo narrador.

Ese mismo año dirige también *Etsuraku / Los placeres de la carne* (1965), una película de transición en la que ensaya un lenguaje más libre y reformula sus viejos temas e incorpora otros nuevos. El sexo, motivo muy de moda en el cine japonés de la época, y el crimen son por vez primera los principales detonantes de la acción. [...] Bien por razones morales, bien porque la Shochiku era

la encargada de la distribución de la película, Oshima no se atrevea filmar los coitos y esto ocasiona que la película se quede a medio camino de su objetivo, sin alcanzar la potencia subversiva de *Ai no korida (El imperio de los sentidos, 1976)*.

Siguiendo esta misma línea dirige, en 1966, *Hakuchu no torima/Violence at Noon*, su película más vanguardista hasta ese momento y el reverso formal de *Nihon no yoru to kiri*. En ella Oshima intentará responder a dos preguntas fundamentales que recorren como un río subterráneo toda su obra: ¿Cuál es la esencia de Japón? y ¿Qué significa ser japonés? Feroz discurso contra el acomodamiento de la sociedad japonesa y explícita alabanza de la violencia, algunos críticos han interpretado el film como una metáfora del terrorismo revolucionario que sacudirá Japón por esos años, tras el fracaso de los movimientos de masas de los años cincuenta y sesenta.

A continuación, Oshima regresa, por un momento, a su veta más experimental y filma una obra tan original como *Ninja bugei-cho/Band of Ninja* (1967). En ella traslada a la pantalla, sin animación de ningún tipo, los dibujos del célebre manga de Sanpei Shirato que ficcionan unas revueltas campesinas en el siglo XVI. Además de otros méritos, la película (una reflexión no tanto sobre la revolución como sobre la forma de representarla en el cine) supondrá la plasmación práctica de sus viejas teorías acerca de que cualquier material, por raro que sea, puede ser cinematográfico. En ese mismo año de febril actividad, Oshima dirige dos películas de claro contenido político: *Nihon shunka-ko/Sing a Song of Sex* y *Muri shinju: nihon no natsu/Japanese Summer: Double Suicide*. La primera es una nueva reflexión sobre la oposición entre el Japón real (representado por las canciones obscenas que dan título al film) y el Japón oficial en el momento de reinstauración del día de la patria.

La segunda película, *Muri shinju: Nihon no*, sigue la senda de las dos anteriores, pero con una puesta en escena y una dramaturgia más conscientes de sí mismas. De *Hakuchu no torima* toma el motivo argumental del asesino en serie y del doble suicidio o shinju -tema tradicional del teatro *kabuki*, que aparece también en *Tokyo senso sengo hiwa (The Man Who Left His Will On Film 1970)*-, mientras que de *Nihon shunka-ko* incorpora la atmósfera surrealista y la apología del sexo y del crimen como armas revolucionarias en una ficción que se adentra, de forma sorprendente, por territorio yakuza.

Durante estos años en los que Oshima sufre la carencia de recursos económicos, la ATG, una pequeña compañía de distribución de películas extranjeras de vanguardia, que había distribuido también *Ninja bugei-cho*, comienza a coproducir películas independientes con un presupuesto muy ajustado y financiado a medias entre productora y director. Gracias a este sistema de financiación, Oshima consigue llevar a la pantalla un guión en el que había empezado a trabajar en 1963 a partir de un suceso real acaecido en 1958: el asesinato de dos estudiantes japonesas a cargo de Chin-u Ri, un joven coreano.

El resultado es *Koshikei (El ahorcamiento, 1968)*, una película insólita, uno de sus grandes títulos, que resume gran parte de sus temas y motivos anteriores (el impulso criminal, el sexo, la defunción de Japón) y en la que confluyen las dos vías principales de su obra: el cine político y el cine de denuncia. Su puesta en escena lleva hasta sus límites el distanciamiento brechtiano ensayado en *Nihon no yoru to kiri / para*, jugando cada vez más con el surrealismo, orquestar la representación de una representación, cuyo imprevisible argumento y libérrima puesta en escena (reencuadres constantes, falsos *rac-cords*, imprevistos cambios de vestuario, cámara inestable, imágenes simbólicas) no pueden por más que causar el desconcierto del espectador.

Seleccionada por el Festival de Cannes, aunque sólo pudiera exhibirse fuera del certamen debido a los sucesos de mayo del 68, *Koshikei / El ahorcamiento* gozó de una buena distribución y una mejor acogida en Europa. Comenzaba así el reconocimiento internacional del cineasta y la presencia constante de sus filmes en la *Quinzaine des Réalisateurs* desde su creación.

Entre medias de *Koshikei / El ahorcamiento* y *Shonen (El muchacho)*, Oshima realiza, todavía en 1968, dos títulos que caminan en direcciones opuestas: *Kaette kita yopparai/Three Resurrected Drunkards* y *Shinjuku dorobo nikki /Diary of a Shinjuku Thief*. El primero narra la andadura de tres estudiantes japoneses que, vestidos como militares coreanos, sufren el racismo de sus compatriotas hasta ser asesinados. Disgustada con el tono de denuncia del film, la Shochiku rompería el acuerdo de distribución que tenía con la Sozoshia y Oshima, al igual que después de la primera ruptura, sale del atolladero adaptando de forma muy libre un texto ajeno: *Diario de un ladrón*, de Jean Genet. El resultado es *Shinjuku dorobo nikki / Diario de un ladrón de Shinjuku*, una película de hondas raíces teatrales, que reivindica el placer sexual como la única vía para conquistar la libertad. Una puesta en escena muy libre, muy audaz y muy ecléctica -en la que se conjugan representación y realidad, *cinéma-vérité* y ficción, teatro y cine, blanco y negro y color- dan vida a una historia bastante hermética, de contornos surrealistas, condicionada, como *Koshikei / El ahorcamiento*, por su propia estructura formal y que escarba con gran libertad, más que en cualquiera de sus otras películas, en las principales obsesiones del cineasta: el sexo, el delito, la muerte, la política, la violencia.

Después de este intermedio, Oshima firma un nuevo acuerdo con la ATG y dirige otra de sus obras maestras, *Shonen (El muchacho)*, con la que sella su entrada en los mercados internacionales. Película de madurez, de filiación clásica y ritmo pausado, aunque no exenta de artificios formales su punto de partida es la historia real de una familia que, para sobrevivir, obliga a su hijo de diez años a arrojarlos delante de los coches para simular un accidente y chantajear a los conductores.

Después de *Tokyo senso sengo hiwa / Murió después de la guerra*, una película auto-referencial, en la que se interroga acerca de su oficio mientras esbo-

za una crítica de la extrema izquierda japonesa y de los nuevos movimientos estudiantiles, Oshima cierra con *Gishiki / La ceremonia*, su obra más ambiciosa, la vía abierta en *Nihon no yoru to kiri*. Siguiendo la estructura en flashback de ésta, la película traza una síntesis de los últimos veinticinco años de la historia nipona a través del retrato de una familia feudal que se reúne para celebrar cinco ceremonias en otros tantos momentos significativos de la historia del país: 1947, 1952, 1956, 1961 y 1971. Obra de insólita y estilizada belleza, de reconocidos ecos autobiográficos y sabor a Mizoguchi, *Gishiki / La ceremonia* cierra la etapa más fructífera y creativa de la carrera del realizador. Es lógico, por lo tanto, que Oshima se sumiera en un nuevo silencio de 3 años, pero ahora con una obra importante a sus espaldas y un fuerte respaldo exterior.

Convertido en una celebridad pública en Japón gracias a su presencia constante en numerosos programas televisivos (desde que, en 1973, condujera el programa *Onna no gakko* ("La escuela de la mujer"), Oshima realiza durante este *impasse* cinematográfico una decena de documentales , selecciona antologías de sus textos y, desde 1972, escribe varios bocetos para rodar una película porno según le había retado a hacer el productor francés Anatole Dauman. Uno de esos proyectos es la célebre historia de Sada Abe, una sirvienta que, en 1936, tras matar y emascular a Kichi, su amante y patrón, es detenida mientras vagabundeaba con sus órganos genitales por las calles de Tokio. De esta pasión amorosa sin límites, nace el guión de *Ai no korida (El imperio de los sentidos)*, un refinado hardcore cuya realización plantea numerosas dificultades al cineasta, desde la financiación del proyecto hasta la elección del actor principal, pasando por el revelado y montaje del film, realizados en Francia para evitar el secuestro de la película en su país. Presentada en la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes, seleccionada en los festivales más prestigiosos del mundo y distribuida en multitud de países, una larga polémica envuelve al film, cuyas imágenes -bellas, incómodas, provocadoras y desasosegantes- originarían su prohibición en varios países, incluido Japón. Al margen de escándalos y polémicas, *Ai no korida (El imperio de los sentidos)* marca el comienzo de la última etapa de la carrera del cineasta, en la que éste recicla una parte de sus materiales (la repetición como eje argumental, los espacios cerrados como signo de negación, la teatralidad escenográfica, el sexo como arma de liberación y muerte...) en un intento de ir más allá en la representación habitual del sexo en la pantalla y de los papeles jugados por el hombre y la mujer.

Dos años después, con la participación de Anatole Dauman y de su propia compañía, dirige *Ai no borei (El imperio de la pasión, 1978)*, una película que guarda cierta relación con *El imperio de los sentidos*, pese a que los encuentros sexuales sean menos explícitos y la puesta en escena resulte menos armónica. Su argumento, basado en un relato de Itoko Namamura, narra la historia de Seki y Toyoji, una campesina y un ex soldado muy pobres que, en los estertores de la república Meiji (1895), se enfrentan a todos los peligros con tal de vivir su pasión amorosa en medio de la miseria

Tras recibir el premio a la mejor dirección en el festival de Cannes, Oshima dirige en 1983, *Merry Christmas, Mr. Lawrence*, una película con ecos lejanos de *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937). Protagonizada por David Bowie, el film recrea la novela de Laurens van der Post, ambientada en un campo japonés de prisioneros en Java durante la II Guerra Mundial.

Tras el paréntesis de *Max mon amour (Max, mi amor, 1986)*, donde juega, con ayuda del escritor Jean-Claude Carrière, a escandalizar burgueses narrando la historia de amor entre una bella mujer y un chimpancé, el cineasta volverá, en 1999, a adentrarse con fuerza en el tema de la homosexualidad en *Gohatto*, un nuevo jidai-geki con el que regresaba por última vez al cine después del fracaso de *Max mon amour* y del ictus cerebral sufrido tres años antes. La acción se sitúa ahora en 1865 y el *huis-clos* es un campo de entrenamiento de samuráis donde la belleza andrógina de uno de los alumnos (mitad ángel, mitad demonio) hace estragos entre maestros y discípulos. Película testamentaria, tras la cual se retiraría a vivir a Fujinawa, donde la muerte le sorprendería el 15 de enero de 2013, Oshima aprovecha este último impulso para, situándose bajo el paraguas de un falso clasicismo, reafirmar la potencia subversiva del deseo sexual, revisar desde una óptica transgresora, y desde un género tan rígido como el jidai-geki, el pasado reciente de Japón y lanzar un demoledor ataque contra uno de sus códigos éticos más representativos, el Bushido, y de quienes hicieron de él una forma de vida: los gloriosos (o no tanto) samuráis, una casta a la que él mismo pertenecía.

Antonio Santamarina, "La rebeldía como estilo de vida", en, Casas, Quim; Iriarte, Ana Cristina (Coord.): *Nagisa Oshima*, Donostia Zinemaldia-Festival de San Sebastián / Filmoteca Española, 2013.

Henry Hathaway

Invención, industria y sentimiento

Sobre Henry Hathaway no gravitan malentendidos. Simplemente, no se le ha tenido en cuenta durante años. Fueron reivindicadas algunas de sus películas, pero no la globalidad de su cine, y no pudo ser encuadrado en ninguna tendencia ni en el tratamiento concreto de un género. Sin embargo, a diferencia de otras víctimas del ostracismo, cualquier espectador no esencialmente veterano puede recordar un puñado de títulos que llevan su firma: Sueño de amor eterno, *Tres lanceros bengalíes*, *El beso de la muerte*, *Niagara*, *Nevada Smith*, *Valor de ley*. Ni siquiera fue un autor marginal, o un director reñido con la taquilla. Por eso, pese a la sencillez con la que encaró el oficio de dirigir, Hathaway puede resultar un misterio insondable.

Sin ser un pionero, ya que su primera película data de 1932, Hathaway (1898-1985) se formó con algunos de ellos. Comenzó como ayudante de direc-

ción en 1923, en sendos *westerns* Paramount inspirados en relatos de Zane Grey que él mismo readaptaría una década después cuando el estudio le permitió pasar a la dirección. Después trabajó para Josef von Sternberg, por el que Hathaway sentía auténtica admiración. Está, pues, en la gestación de algunas de las piezas maestras de Von Sternberg en el tránsito y primera consolidación del sonoro, *La ley del hampa* (1927) y *Marruecos* (1930). Es decir, Hathaway vive algunas de las principales revoluciones de Hollywood y, como pionero en la sombra, muestra desde sus inicios un especial interés por todo lo que aporte renovación a la propia expresión cinematográfica, siendo uno de los cineastas de su generación más interesados por las cuestiones técnicas.

De ahí que su trayectoria tras la cámara esté marcada por constantes desafíos. En 1936 rodó el primer film en Technicolor tricromo en exteriores, *The Trail of the Lonesome Pine*. A mediados de los cuarenta otorgó una patina realista al cine policíaco con una serie de films realizados en escenarios urbanos. En *El beso de la muerte* se atrevió a filmar una escena en 16 mm -la que transcurre en un almacén- y después hincharla a 35. En *Arenas de muerte* aseguraba haberse adelantado a la Nouvelle Vague en la resolución de escenas con largos paseos de los personajes en *travelling*. Fue el primero en rodar una película de ficción en cinerama, *La conquista del oeste*. Y todo lo hizo al amparo de las grandes compañías, ya que Hathaway fue esencialmente un hombre de estudio.

De sus 60 películas, 18 fueron producidas por la Paramount y 30 por la Fox. Empezó en Paramount, paso a la Fox en 1940 con contratos anuales que le permitieron trabajar para otros estudios al mismo tiempo, se convirtió poco después en uno de los hijos de la compañía y decía no haber rechazado nunca un guión. Cuando rescindió veinte años después su contrato con Darryl F. Zanuck, no tuvo inconveniente en volver a Paramount, aunque en la condición de productor de sus propias películas. Una situación envidiable, desde el punto de vista comercial, que le dio estabilidad, la posibilidad de trabajar con holgura de medios, contar con el beneplácito de actores influyentes (siete films con Gary Cooper, cinco con Tyrone Power, seis con John Wayne) y poder imponer sus criterios, pero que le granjeó también una estereotipada fama de director para todo al servicio de la industria, además del calificativo, empleado despectivamente, de ser uno de los cineastas más ricos de Hollywood.

Hathaway no posee sin duda la poesía de un Jacques Tourneur y carece de la determinación aislada de un Edgar G. Ulmer o un William Dieterle, pero su obra es la de un cineasta homogéneo, inventivo y consecuente que en determinados aspectos de su obra consiguió transmitir una cierta y no siempre valorada renovación tanto en sus capacidades plásticas y narrativas -en la tradición de los clásicos, que daban pocas alternativas al montador para que no le pudieran retocar el film-, como en la hibridación de unas historias en las que los contornos de los géneros tienden casi siempre a difuminarse. Pero no se trata de entrar en el terreno de las comparaciones, como en su momento hiciera Bertrand Tavernier para reivindicar los últimos *westerns* de Hathaway o defenderle aduciendo que globalmente su obra era más interesante que la de Borzage, Mamoulian, Aldrich y Ray. Prefiero quedarme con las palabras que se le ocurrieron a Jacques Rivette (*Cahiers du Cinema* 150-151): "Cada cinco años se despierta, y suena despierto ... Un Borges en estado salvaje, aerolito filmográfico".

Quim Casas, "Henry Hathaway. Invención, industria y sentimiento". *Dirigido por...* 274, diciembre 1998.

El 22 Festival de Cine de Madrid-PNR presenta el ciclo "Homenaje a... Javier Aguirre"

El anti-cine de Javier Aguirre.

Qué es cine y qué es anti-cine. En el caso de Javier Aguirre solo hay que echar un vistazo a sus títulos. La trayectoria del anti-cine va en paralelo al trabajo de Aguirre en el cine comercial y pasa por varias décadas dedicadas a la búsqueda de un código de vanguardia. Su experimentación es el resultado de ocuparse de cada fotograma utilizando diversas técnicas de tratar y maltratar la película. Si bien cada pieza que forma su anti-cine es diferente a las demás, juntas forman una manera de ver la cinematografía lejos de los asuntos de taquilla. Textos, actores, actrices, sonido e iluminación son un pretexto para plantearse, una y otra vez, las mismas preguntas: ¿Por qué no? ¿Quién dijo que esto era imposible? A Javier Aguirre le gusta llevar la contraria. Así avanza.

A la vez que grababa algunas de las películas más taquilleras del cine español de los años setenta, la cabeza de Javier Aguirre no paraba de dar vueltas a aspectos referidos a las técnicas de filmación y a las formas de narrar convencionales. Sentía que el resto de las artes habían avanzado con las vanguardias y que ese empujón no llegó al cine. La escultura (con Jorge de Oteiza, por ejemplo), la pintura, la música, el ballet y otras artes habían adquirido un lenguaje moderno que era aceptado por el público. A Javier Aguirre le fastidiaba profundamente que esa perspectiva no se hubiera desarrollado también en el cine. Se pone a ello e investiga en el movimiento y en la ausencia de este; trabaja de forma artesanal sobre la película de 35 mm; plantea cómo afectan la filosofía, las matemáticas, la poesía y otros efectos cotidianos al lenguaje audiovisual; crea mundos que se expanden o contraen justo después de hacerse la pregunta: ¿Esto se ha hecho antes en el cine?

Fernando Fernán Gómez (colaborador del anti-cine) le dijo a Javier Aguirre que sus películas estaban hechas para un público de cuarenta años después. Le costaba entender la búsqueda. Ahora que más o menos estamos en esas fechas premonitorias tengo mucha curiosidad por ver qué pasa.

Roberto Terán.