



Magia negra: 62 Edición del Festival de Cine de San Sebastián

Endika Rey

La 62 Edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián será recordada, entre otras cosas, por ser la primera vez desde 1997 en que la Concha de Oro a la mejor película y la Concha de Plata al mejor director compartieron destinatario. Si hace diecisiete años fue la edición de *Rien ne va plus (No va más)* de Claude Chabrol en esta ocasión el triunfo fue para la española *Magical Girl* de Carlos Vermut. Se trata de la tercera Concha de Oro a una película patria en lo que va de milenio tras los casos de *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) y *Los pasos dobles* (Isaki Lacuesta, 2011), si bien en esta ocasión la unanimidad del jurado y de la crítica fue en principio mucho más contundente: *Magical Girl* fue la película del festival.



El palmarés de esta edición también incluyó distinciones para Paprika Steen, una de las actrices de la contenida ***Stille Hjerter*** de Bille August; para el magnífico guión de Dennis Lehane por ***La entrega (The Drop)*** de Michael R. Roskam o un premio especial del jurado para Cédric Khan por su ***Vie Sauvage***, pero sin lugar a dudas la segunda gran vencedora del festival fue otra película española: hablo de ***La isla mínima*** de Alberto Rodríguez, que se llevó la Concha de Plata al mejor actor para Javier Gutiérrez (extrañamente el Jurado no destacó de manera ex aequo al otro protagonista de la película, Raúl Arévalo) así como el premio del jurado a la mejor fotografía para Alex Catalán. Los premios recibidos por ***La isla mínima*** fueron en categorías menos capitales que los de ***Magical Girl***, pero ambas salieron del Festival fortalecidas como las dos películas españolas más destacadas del año, algo que se ha mantenido hasta finales de 2014 donde ambas han copado la mayoría de premios y nominaciones del país.

La fuerza de estos dos títulos eclipsó a otras películas de la sección oficial que bien eran merecedoras de pódium: hablo de filmes como **Phoenix** del alemán Christian Petzold, **Loreak** del tándem vasco Jon Garaño y Jose Mari Goenaga o **Eden** de Mia-Hansen Løve. Las tres películas, de puesta en escena contundente y congruente, se fueron de vacío pese a lo arriesgado y acertado de sus propuestas: en el caso de **Phoenix**, se le achaco una cierta irrealidad en la premisa de identidades intercambiadas, pero su lectura de una Alemania fantasmagórica en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial dio algunos de los mejores momentos de cine de toda la sección oficial (por ejemplo: la secuencia final más emocionante de toda la edición). **Loreak**, mucho más pequeña -en intenciones y alcance-, consigue retratar tres de los mejores personajes femeninos vistos en todo el festival a través de la excusa de unas flores. La película habla de la pérdida y de los diferentes modos de aproximarse al dolor que ésta genera pero lo hace desde un acercamiento pulcro, mínimo y sin subrayados, siempre desde una distancia medida que sorprendentemente no genera frialdad sino todo lo contrario. **Eden** es, en este aspecto, lo opuesto: un retrato del auge y caída de la música electrónica en Francia que nos introduce en el centro de los escenarios, ambientes y personajes que la vivieron. En este caso, Mia Hansen Løve esquivaba los tópicos del cine musical o biográfico con un gran uso de las elipsis que nos priva de acceder a las cumbres y borrascas de sus protagonistas pero no así a sus tonalidades.

Un festival de cine son tantos como películas. Por supuesto, la sección oficial de la 62 Edición de San Sebastián presentó más obras de las ya mencionadas, desde la conservadora y fallida **Une nouvelle amie** (François Ozon) a la dolorosamente gratuita **En chance til** (Susanne Bier). Desde el terror cómico de **Haemu** (Shim Shung-bo) hasta la claustrofobia imposible de **Aire libre** (Anahi Berneri). Desde el soplo de aire fresco en **La voz en off** (Cristián Jiménez) hasta la irrespirable agorafobia de **Félix et Meira** (Maxime Giroux)... Si bien no todas ellas son obras redondas o destacables, todas despliegan desafíos interesantes y aventurados y conformaron una de las competiciones más interesantes de los últimos años. Pese a ello, se me antoja que un recorrido global por una selección total tan diversa podría ser contraproducente: las dos películas clave de esta edición de San Sebastián permiten ir de lo concreto de sus propuestas a una generalidad del cine actual por la que me resulta más interesante bucear. Así pues, aquí un breve travelling sobre cómo dos piezas de cine negro definen el actual panorama del cine español contemporáneo y una cierta tendencia del cine de género global.

Carlos Vermut y los bordes



Carlos Vermut debutó hace tres años con ***Diamond Flash*** (2011) una película que ha acabado siendo catalogada como el máximo (y posiblemente mejor) exponente del cine *low cost* español. En ella, Vermut recorría los límites del producto industrial (se trata de una película realizada con un presupuesto de tan sólo 20.000 euros, intérpretes desconocidos, con un hombre orquesta encargado de dirigir, montar, escribir, fotografiar y producir, y que se lanzó al mercado sobre todo vía *streaming*) así como los narrativos. Estábamos ante una película donde todo giraba alrededor del súper héroe que daba título a la película, pero donde el héroe en sí era una mera excusa para conocer sus circunstancias: la de la esposa maltratada ignorante de su verdadera identidad, la de una villana solitaria incapaz de tener una cita, la de dos chicas esbirros de ésta que se plantean su propia relación de amor en el contexto de un secuestro, la de la trastornada madre de la niña secuestrada, etc. El plano general de ***Diamond Flash*** estaba hecho de retazos de todas aquellas mujeres que giraban alrededor de las circunstancias del héroe, pero el primer plano obviaba al mismo y lo trataba únicamente como contexto.

En ***Magical Girl***, su segunda película, Vermut sigue interesándose en los límites de la narración, pero en esta ocasión el género abandona el fantástico para centrarse en el *noir*. Tenemos un chantajista, una víctima y un héroe, pero ninguno de los tres pertenece al canon. El chantajista es en cierta medida el bueno de la película, un padre desesperado por conseguir el dinero que le hace falta para comprar a su hija un último regalo antes de que ésta muera de cáncer; la víctima del chantaje es una mujer manipuladora con problemas psiquiátricos que venderá dolorosamente todo su cuerpo y alma por mantener una mentira; el héroe es un

pederasta manipulado por esta *femme fatale* tan de fuego como de hielo, un ex presidiario culto que finalmente caerá en las garras de la bestialidad por algo tan poco racional como los celos. Vermut incluye pues tres personajes alejados del estereotipo, se introduce en sus vidas y los mueve por escenarios imprevisibles tanto para ellos como para nosotros.





Al igual que en *Diamond Flash*, la estructura de la película da tantas pistas sobre las reglas del juego planteado como las imágenes que vemos en el mismo. Más que usar una fragmentación del relato, Vermut aprovecha las coordenadas del género para unir y reunir secuencias cumbre tanto en el tiempo como en el espacio. La narración no es cronológica en el sentido estricto de la palabra, pero se puede decir que sí es lineal, si bien de una linealidad muy propia y personal. Una que se deja llevar tanto por una serie de casualidades como por puntos de giro sembrados en la historia. Así, una llamada a la radio, un vómito desde una ventana o una pieza de puzzle tienen tanto una función de bisagra entre los acontecimientos como de desencadenamientos en sí. Pocas películas españolas recientes tienen un uso tan interesante del objeto como *Magical Girl*: por ejemplo, tanto la Constitución Española como un sobre en blanco sirven de mecanismos elegantes para hacer avanzar la trama y sugerir subtextos a partir del icono. Estamos pues ante una película de guión pulido hasta el extremo, pero de uno que piensa en imágenes tanto como en palabras.

Magical Girl es también una pieza de cine negro que hace de lo local su mejor baza: cuando uno de los personajes necesita conseguir una pistola, vemos cómo la consigue de la forma menos glamurosa posible: con un yonqui en un taller madrileño de extrarradio. Cuando dos de los personajes principales se juntan en el clímax, una conversación superficial y plagada de tópicos acerca de la crisis económica española se convierte en la mejor definición posible del contexto y de los personajes. *Magical Girl* tiene como referentes tanto a los hermanos Coen como al Wilder de *Double Indemnity* (1944) pero siempre pasados bajo el filtro del aquí y ahora. Leemos tanto a Almodóvar como a *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964) y

atisbamos una España de paredes de gotelé, paquetes de ducados y bares de serrín en el suelo, alejada del exotismo internacional de otras propuestas recientes del cine español.



Magical Girl no es una película perfecta: en ocasiones comete el error de verbalizar en exceso su trama o de quedarse estancada en una cámara que tiene miedo a moverse y dejar de controlar el plano. Pero todos los peros que se le pueden sacar son mínimos comparados con lo que consigue: hacer cine negro dándole una vuelta de tuerca a sus estereotipos, conseguir retruécanos imposibles sin por ello dejar de tomarse en serio, fijar el esqueleto de la trama con base en las realidades de sus protagonistas y no al revés, ser tan netamente española como exportable. Existe una cierta tendencia del cine español contemporáneo de olvidar qué es lo que se espera del mismo para volver a ser más propio que ajeno y ***Magical Girl*** es, en este sentido, su estandarte. En una época económica y políticamente complicada, el cine español está aprovechando para hacer auto crítica. El género es el disfraz que permite un discurso anclado en los huesos. Tal y como Vermut titula los capítulos en que divide su trama, ***Magical Girl*** habla del Mundo, el Demonio y la Carne. Los tres enemigos del alma sirven en esta ocasión como látigo al cine español y a la España de cine: pega y deja marcas en los que se acercan a la película pero también se auto-fustiga para dolerse a sí misma y poder, por fin, pasar a un periodo de recuperación.



Alberto Rodríguez y los centros



Resulta curioso que las dos obras españolas más significativas de 2014 abracen sin reparos el género. **La isla mínima** es *noir*, pero también thriller y cine policíaco. Al igual que **Magical Girl**, el contexto histórico de la historia es capital para entender la película: en este caso, nos encontramos con un país dividido en los años posteriores al fin de la dictadura franquista. Del mismo modo que en **Grupo 7** (2012), la anterior película de Alberto Rodríguez, el sur de

España se erige en representante de los males que acechan épocas de supuesta bonanza. Lo que en **Grupo 7** era la España pre Expo y pre Olimpiadas, en **La isla mínima** es un país en pleno prólogo de la transición democrática. En este caso el género es directo y se atiene a las normas habituales: dos policías de caracteres y métodos opuestos investigan un caso que acabará llevándolos a verse reflejados el uno en el otro. La cámara construye unas *set pieces* prodigiosas donde no faltan varios sospechosos, persecuciones, violencia y máscaras tanto en la construcción de la historia como en sus protagonistas. Es decir: la película entiende y respeta las reglas del género, y a diferencia de **Magical Girl**, no pretende pervertirlas desde fuera.



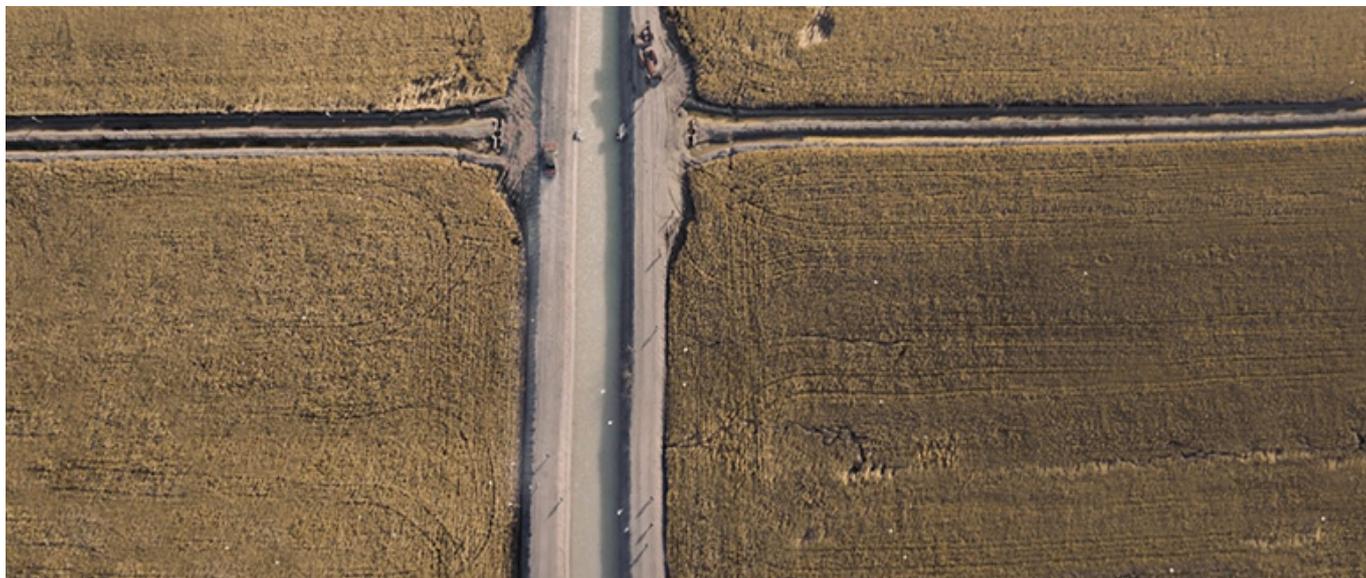
Esto, por supuesto, no es algo negativo. **La isla mínima** busca la vuelta de tuerca y la realiza situando cómodamente al espectador en un lugar común para acabar destrozándolo de manera inesperada. En San Sebastián hubo una serie de voces críticas contra la película dando a entender que Alberto Rodríguez no había sabido conjugar dos tipos de película diferentes en una sola pero al que esto escribe eso le resulta precisamente lo más interesante de toda la propuesta: **La isla mínima** comienza como una investigación policial para poco a poco ir olvidándose del misterio y centrarse en los traumas de sus dos personajes principales. Al final, la resolución del misterio es rápida, indolora y casi hasta inconcluyente, pero ello no implica un no saber hacer, sino un no querer hacerlo. Al dejar el desenlace en un plano general abierto, Rodríguez se puede permitir cerrar la película con un primer plano de lo que realmente le interesa: sus dos protagonistas como espejo de esas dos Españas condenadas a entenderse. El súbito cambio de tono impacta y desgarrar la película en dos, pero es precisamente esa fuerza la que lleva a la película más allá del género. **La isla mínima** planta una bomba en el centro de su historia y, a partir de ahí, asistimos a las ruinas de lo que queda. La película queda herida, pero esto le permite una perspectiva insólita y fascinante desde la que observar las cicatrices.





Si la ganadora de la Concha de Oro es de algún modo el mayor éxito reciente conseguido por una pieza hecha casi al margen del sistema de producción español, la película de Alberto Rodríguez sí se inscribe plenamente en la industria: producida en parte por Antena 3 Films, de presupuesto considerable, favorita para los premios Goya, técnicamente ambiciosa e impecable, éxito de taquilla, **La isla mínima** no ofrece un contenido al uso pero sus formas imitan y quieren imitar las del blockbuster. De algún modo se me antoja que es una película que junto a otros ejemplos como **Celda 211** (Daniel Monzón, 2009) o **No habrá paz para los malvados** (Enrique Urbizu, 2011), marcan una tendencia impensable hasta hace unos años: la confirmación de que el cine español ya resulta creíble apropiándose de elementos alejados de lo cotidiano.

La pistola me resulta uno de los objetos que mejor manifiestan esta afirmación: mientras que el espectador español siempre ha estado plenamente acostumbrado a aceptar el artificio por parte de las películas extranjeras, nunca había acabado de aceptar que un actor español pudiese empuñar un arma y resultar verosímil. Esta tesis es, por supuesto, subjetiva y peliaguda. El género siempre ha sido un pilar básico del cine español. Pero es cierto que algunos de los mayores éxitos de los últimos años ya no tienen miedo de seguir modelos ajenos, si bien siempre los imbuyen de referencias cotidianas y castizas que sirven de brújula. En este sentido, **La isla mínima**, no sólo contribuye a esa tradición de un cine de género glocal sino que lo afianza. Se puede decir que el cine español ha perdido definitivamente el miedo a mirar hacia fuera.



Magical Girl y ***La isla mínima*** vienen a ser dos ejemplos perfectos de los dos tipos de cine que actualmente conviven en España: el del prestigio festivalero y el del aplauso del público. En el caso de ambas, la renovación mágica viene tanto de las formas como de los contenidos. Lo pequeño y lo grande como anclas en un país que ha perdido la clase media.

Endika Rey

Forma parte del personal docente e investigador del Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Actualmente trabaja en su tesis doctoral.