

BÁSICOS FILMOTECA

SIGLO XXI



SESIÓN 21
17 DE MAYO DE 2012

OF TIME AND THE CITY

Terence Davies. Reino Unido. 2008.

Presentación y coloquio a cargo
de Juan Miguel Company, profesor
de la Universitat de València.

DECLARACIONES DEL DIRECTOR

La única condición para hacer la película es que debía hacerse en Liverpool. Y yo no estaba interesado en hacer una ficción allí otra vez, así que le dije a Sol Papadopoulos, el productor, que lo que podría ser interesante era un documental sobre el Liverpool que yo conocía y en el que viví, pero tal y como es ahora. Me interesaba evocar la naturaleza del tiempo, de la memoria y de la mortalidad. Es algo que está en mis trabajos anteriores y quería profundizar en ello. Tenía una estructura muy básica, y el material fue adquiriendo vida por sí mismo, a través de las imágenes de archivo que me iban llegando. Había que escuchar el subtexto de ese material y ponerlo en relación. Pura labor de montaje. Yo le dije al montador que una vez que tuviéramos todo junto, debíamos editarlo como si fuera una ficción... Estoy fascinado con la percepción del tiempo, es decir, el tiempo real y el tiempo imaginado. Particularmente con la memoria, que no trabaja de una forma lineal, sino más bien cíclica. Eso siempre me ha fascinado. Descubrí los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot con dieciséis años, y los leo una vez al mes desde entonces. Han ejercido una enorme influencia en mí. Mi fascinación

con el tiempo y la memoria lleva implícita la percepción de nuestra mortalidad.

Estoy en el último tercio de mi vida, y esas preguntas surgen constantemente. Te enfrentas a la gran cuestión final. Yo ahora soy un profundo ateo, no creo que haya nada más allá de esto, pero aún así tienes que darle un sentido al caos del mundo.

En Of Time and the City ajusta cuentas con la Iglesia y la Monarquía. ¿Buscaba un efecto terapéutico en el film?

No, no lo creo. Son mis dos grandes guerras. Creo que la Iglesia Católica ha hecho mucho daño, no sólo a mí, sino a muchísimas personas. Y la Monarquía me enfada mucho porque sus representantes son simplemente unos parásitos. Cuanto antes nos convirtamos en República, mucho mejor. Eso no va a pasar, por supuesto, porque los británicos son gente a la que le gusta ponerse uniformes y dar grandes desfiles. Siempre he tenido esa actitud antimonárquica, pero ajustar cuentas con mi sentimiento anticatólico fue más difícil, porque fui realmente un gran creyente, un enorme devoto, hasta que me di cuenta, por supuesto, de que todo era una gran mentira. La función que la cristiandad tiene para mí

es la de controlar la sexualidad humana y hacer de la muerte algo aceptable, incluso apetecible.

¿El cine es memoria?

Creo que todo arte es memoria. Pero creo también que el cine evoca la memoria mejor que ningún otro arte porque su efecto es instantáneo. Así como un corte sugiere un continuismo temporal, con una disolución del plano, el espectador siente instintivamente el paso del tiempo. Eso es lo que amo del poder narrativo del cine. ¿Cuándo se suspende la memoria y se convierte en deseo? Si disolvemos el plano, creemos que el tiempo ha pasado, bien para adelante o para atrás, y después, si en esa secuencia disueltas de nuevo a lo que se considera el tiempo real, ¿adónde se ha ido el tiempo real? Encuentro esta cuestión fascinante.

[...] Creo que tengo una memoria emocional muy buena. Soy especialmente bueno con las atmósferas y las recuerdo con enorme intensidad. Simplemente soy fiel a eso. Aunque no siempre es fácil. El problema viene determinado por la imposibilidad de plasmar esa atmósfera en el guión. Hay que esperar al rodaje y, hasta entonces, todas tus ideas se ven constantemente asediadas por personas que quieren hacerlo todo más explícito. Me encuentro con esto muchas veces. Lo que dicen ahora en Inglaterra es "contextualizarlo", lo que significa que debes decir las cosas tres veces, en caso de que el espectador sea estúpido. Eso no es interesante. Lo interesante es cualquier tipo de ambigüedad. Hay un pequeño plano en *El largo día acaba*: después de haber vuelto de la feria, la madre llora y no explica por qué y nadie le pregunta. Es un plano ambiguo. ¿Llora porque se acuerda de su padre? ¿Llora porque se arrepiente de haberse casado? Tiene una ambigüedad genuina que no debes explicar, porque si lo explicas se vuelve algo obtuso.

¿Qué opinión le merece el cine contemporáneo?

No voy mucho al cine. El verdadero Hollywood murió y su magia ha desaparecido. Se ha llenado de ruido y violencia, y he visto tanta violencia durante mi infancia, con mi padre psicótico, que no la encuentro ni remotamente entretenida. Creo que el cine está muriendo. Con la desaparición de Bergman, hemos asistido al final de los grandes maestros. Hay algunos grandes directores haciendo películas, pero los verdaderos maestros se han ido. Aquellos que cambiaron la naturaleza de cómo mirábamos la vida. No podrán ser reemplazados. No hay nadie ahora mismo que sea tan bueno como Bergman. No existe.



¿Cree que todas las historias y las emociones que merecen ser recordadas tienen lugar durante la infancia?

Sí, lo creo. Creo que es cuando somos más receptivos. Cuando eres un niño estás descubriendo el mundo todos los días. Y generalmente lo descubres de un modo positivo, aunque veas cosas horribles. Supongo que el verdadero genio consiste en recrear la infancia con exactitud. La dificultad al hacerte mayor está en la pérdida de la pasión para ver el mundo, y en cómo las cosas ya no se revelan con tanta fuerza ante ti. Es muy difícil lidiar con ello. Muy pocas personas tienen la habilidad de ser creativas hasta edad avanzada. El resto tenemos que conformarnos con poderes y pasiones que desfallecen.

REVIRIEGO, Carlos: "Combates de la memoria. Entrevista con Terence Davies". *Cahiers du cinéma-España*, nº 15, septiembre 2008.

REFLEXIONES SOBRE EL FILM

Entre los cineastas contemporáneos de lengua inglesa, Davies es uno de los pocos que saben filmar sonidos: es muy distinto utilizar un sonido (sea la frase de un diálogo o de una canción) que filmarlo. Igual que

filmar lo visible implica reconocer lo que es invisible (su capa oculta), filmar un sonido conlleva también reconocer lo que es inaudible (su cara silenciosa). Por ejemplo, fijémonos en cómo filma las canciones: se trata de un sonido interiorizado, que va de fuera hacia dentro (de la comunidad a la conciencia privada) para depositarse en la memoria como un instante vivido. Esas canciones son como fotos: signos que nos recuerdan lo que está ausente. En las películas de Davies, las canciones liberan el tiempo y el efecto es hermoso: canciones populares, canciones clásicas, entrecruzadas en una misma conciencia, en una vida... Davies [...] posee el talento propio del artista de "desprivatizar" sus sentimientos. Existen otros muchos cineastas con campos imaginativos más amplios, pero en él hay una reducción focal, una mirada de topo, que le acerca a un núcleo en el que se condensa algo inquebrantable: excava y profundiza en lo cercano (los matices del color, las texturas, una atmósfera barroca) para representar de qué forma una vida queda oprimida y cercada por las normas rígidas de una institución o de la sociedad. Estos son los cúmulos de una vida, las posesiones del cineasta.

DE LUCAS, Gonzalo. "Túnel de luz", *Cahiers du cinéma-España*, nº 15, septiembre 2008.

TIEMPO, MIRADA, MEMORIA

1 Con motivo de la designación de Liverpool como Capital Europea de la Cultura, Terence Davies asume el encargo de realizar un documental sobre su ciudad natal en la que había vivido veintiocho años (1945-1973). Desde *La casa de la alegría* (2000), Davies no consiguió encontrar financiación para su proyecto de *Sunset Song*, una suerte de prolongación de *El largo día acaba* (1992) y la realización del film supone para él un intento de recuperar la memoria de un lugar hacia el que tiene encontrados sentimientos de amor/odio. En la historia del cine documental hay algunos modelos emblemáticos de cómo poder transmitir, mediante las imágenes, el ritmo y la pulsación de una ciudad a lo largo de las horas del día y los nombres de Walter Ruttmann con *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, 1927) y Dziga Vertov con *Tchelovieks Kinoapparatom* (El hombre con la cámara, 1929) vienen, de inmediato, a nuestro encuentro. La dimensión metafílmica de la película del realizador soviético y su continua reflexión sobre los procesos de producción de imágenes y la proyección de éstas ante los espectadores en la sala de cine es asumida por Davies al comienzo de *Of Time and the City*: un telón teatral se levanta para descubrir unas cortinas que se descorren ante una pantalla en blanco donde empiezan a proyectarse imágenes de archivo, en blanco y negro, de Liverpool. La voz del narrador, que es la del propio realizador, nos habla de "...las calzadas felices por las que paseaba y que no volveré a pisar". Y el fluir mismo de la proyección va a quedar pautado por una llamada al espectador relativa a cómo debe ser leída: "Acércate y mira tus sueños; acércate y mira los míos".

2 Puesto así bajo la doble advocación de la falta y del dominio de la subjetividad, el film de Davies parecería tener, en su arranque, cierta intencionalidad nostálgica y la utilización de la *Consolation* nº 3 de Franz Liszt como música de fondo redundaría, por su romántica y tópica blandura, en dicho efecto. El contrapunto musical de las imágenes y el tratamiento de las mismas –que está en la base de la materia expresiva del film en su totalidad– va a enriquecer y dialectizar, en grado sumo, nuestra visión. Así, los solemnes *travellings* y movimientos ascendentes de la cámara sobre las columnas neoclásicas del St. George's Hall, edificio oficial por excelencia de Liverpool rehabilitado en 2008, van acompañados por los brillantes acordes del cuarto movimiento ("La Réjouissance") de la *Música para los reales fuegos de artificios*, como si el encargo hecho a Haendel por el rey Jorge II en 1749 encontrase su prolongación en la encomienda hecha a Davies dos siglos y medio después para celebrar un evento cultural. Al énfasis retórico le sucede la

ironía declarada: el adocenado cliché romántico, sublimador del proyecto de vida conyugal de las clases medias que emerge en la antañona *The Folks Who Live On the Hill* (Oscar Hammerstein II / Jerome Kern, 1937) cantada por Peggy Lee en su histórica grabación de 1957, está montado en contrapunto con primeros planos de rostros de ancianos y niños en los portales de las casas. Si ambas edades no son coincidentes en la expresión del sentimiento amoroso, menos aún lo son sus espacios vitales: las nada idílicas viviendas estatales de Liverpool de finales de los cincuenta y que fueron del paisaje donde transcurrió la infancia de Davies. Y si el realizador cita a Chéjov –"Los momentos dorados pasan y no dejan ninguna huella"– lo hace en el umbral mismo de uno de los fragmentos más desgarradores del film: la "Romanza" del *Concertino para guitarra y orquesta en la menor* (1959) de Salvador Bacarisse se contrapone a *travellings* que muestran viviendas obreras y planos de casas antiguas reducidas a escombros para dar paso a las viviendas-colmenas municipales. La memoria de la España abandonada a la fuerza por el músico republicano desde su exilio parisino se hibrida así con ese irreductible grano de lo real que desemboca, en los últimos arpegios disgregados de la guitarra, en un paisaje de terrenos baldíos, casas deshabitadas y barriadas deprimidas bajo la lluvia. "A veces, nuestro mundo parecía una larga tarde de domingo: nada que hacer, ningún sitio adonde ir", dice Davies.

3 El modelo cinematográfico de referencia para el director es el documental *Listen To Britain* (Humphrey Jennings, 1941), un film "...tan poético que quita el aliento", en expresión de Davies. Este canto lírico al esfuerzo de guerra de la población civil en un momento donde el temor a la invasión nazi del territorio británico era algo más que una posibilidad, se manifiesta a través de las canciones tarareadas por las obreras en las fábricas, coreadas en espectáculos de music-hall, bailadas en actos benéficos... Y encuentra su culminación en la interpretación de *Rule Britannia!* (1740), el patriótico himno de James Thomson y Thomas Arne en cuyo estribillo el pueblo

inglés manifiesta su voluntad de nunca ser esclavo de nadie. Cabría señalar aquí, parafraseando a Godard, hasta qué punto esa forma lírica del documental de Jennings nos dice lo que hay en el fondo de las cosas y cómo las elecciones estéticas transmiten un discurso ético. *Of Time and the City* construye y reafirma una identidad subjetiva: la de alguien que, a la manera de Wordsworth, recupera su fuerza de todo cuanto le fue arrebatado. La conciencia de su homosexualidad hace que Davies reniegue de la fe católica y se despidiera de una infancia "...atrapada entre el Derecho Canónico y el Penal". El fasto vestimentario del cardenal que inaugura la catedral de Cristo Rey en 1967 le inspira una vitriólica comparación donde el Vaticano da respuesta a Schiaparelli, la célebre diseñadora de moda. Y el colorido fasto monárquico, la epifanía de los Windsor en las ceremonias de boda y coronación, es contrapunteado –como en un eisensteniano montaje de atracciones– por imágenes en blanco y negro de bombardeos y muerte en la guerra de Corea. "Tras la farsa, realismo", dice Davies para describir a la real pareja asomada al balcón, con una lúgubre iluminación propia de una película de terror. Decía Deleuze que en la disyunción entre el sonido y la imagen se encontraba la especificidad misma de la idea cinematográfica. Las últimas imágenes de *Of Time and the City* muestran barcos zarpando en el puerto de Liverpool a los vibrantes acordes del coro final de la Segunda Sinfonía ("Resurrección", 1895) de Gustav Mahler, como si la cita del verso que cierra "East Cocker", el segundo de los *Cuatro cuartetos* (1943) de T.S. Eliot –"En mi fin está mi principio"– fuese también una conquista del tiempo a través del tiempo mismo. Todo debe (y puede) empezar de nuevo, como esos niños de corta edad que avanzan hacia la posición de cámara, hacia nosotros, espectadores sin remedio, acompañados por la "Berceuse" (1894) de la *Dolly Suite, Op.56* de Gabriel Fauré y que Davies contempla, al igual que los ancianos viendo desfilarse el tiempo por la puerta de sus casas, con idéntica, desolada ternura.

Juan Miguel Company
en www.tlaxcala-int.org





CENTRO DE DOCUMENTACIÓN BIBLIOTECA Y VIDEOTECA

C/ Doctor García Brustenga, 3 - Valencia

Te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en nuestro catálogo en línea.

EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es
<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>

TERENCE DAVIES

Children (1976)
Madonna and her Child (1980)
Death and Transfiguration (1983)
Distant Voices, Still Lives (1988)
The Long Day Closes (1992)
Of Time and the City (2008)

TRANSFORMACIONES EN EL TIEMPO: CIUDADES, IMAGEN Y MEMORIA

Metropolis (Fritz Lang, 1927)
Berlin, sinfonía de una gran ciudad (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927)
Rien que les heures (Alberto Cavalcanti, 1927)
Regen (Joris Ivens, Mannus H. Franken, 1929)
El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929)
A propósito de Niza (À propos de Nice, Jean Vigo, 1930)
Industrial Britain (Arthur Elton, Robert J. Flaherty, Basil Wright, 1933)
Al final de la escapada (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1959)
La jetée (Chris Marker, 1962)
Playtime (Jacques Tati, 1967)
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)
Manhattan (Woody Allen, 1979)
Atenas, retorno a la acrópolis (Athina, epistroti stin akropoli, Theo Angelopoulos, 1983)
Tokyo-Ga (Wim Wenders, 1985)
Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987)
Madrid (Basilio Martín Patino, 1987)
Slacker (Richard Linklater, 1991)
Querido diario (Caro diario, Nanni Moretti, 1993)
Antes del amanecer (Before Sunrise, Richard Linklater, 1995)
En construcción (José Luis Guerin, 2000)
Naturaleza muerta (Sanxia Haoren / Still Life, Jia Zhang-Ke, 2006)

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>

LIBROS

CASAS, Quim (coord.). *Terence Davies. Los sonidos de la memoria*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia, 2008.
COMOLLI, Jean-Louis. *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión y documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera; Nueva Librería, 2007.
GARCÍA LÓPEZ, Sonia. *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, 2009.
KEITH GRANT, Barry. *100 Documentary Films*. Londres: BFI, 2009.
WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

ARTÍCULOS

CORLESS, Kieron. "Listen to Liverpool", *Sight & Sound*, vol. XVIII, nº 6, junio 2008.
CORLESS, Kieron. "Formula Free", *Sight & Sound*, vol. XVIII, nº 11, noviembre 2008.
GILBEY, Ryan. "The Mersey Sound", *Sight & Sound*, vol. XVIII, nº 11, noviembre 2008.
IGLESIAS, Eulàlia. "No-ficción: hagan hueco. Cine documental", *Cahiers du cinéma-España*, nº 7, diciembre 2007.
JAMES, Nick. "A Royal Rumpus", *Sight & Sound*, vol. XVIII, nº 7, julio 2008.
McWILLIAMS, Donald. "Four City Films", *Journal of Film Preservation*, nº 81, noviembre 2009.
O'NEILL, Eithne. "Of Time and the City: l'éternel retour", *Positif*, nº 576, febrero 2009.
REVIRIEGO, Carlos. "Combates de la memoria: entrevista con Terence Davies", *Cahiers du cinéma-España*, nº 15, septiembre 2008.
VALENS, Gregory. "Entretien avec Terence Davies: pas de quoi être nostalgique", *Positif*, nº 576, febrero 2009.

RECURSOS EN LÍNEA

HAIJ-SALEH, Alberto. "Terence Davies: Realismo de la memoria" *Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, nº 11, enero- abril 2010. [<http://www.shangri-laediciones.com/Shangri-la-Derivas-Ficciones-Aparte11.2.pdf>]
ZYLBERMAN, Lyor. "La agresión del presente sobre el resto del tiempo o sobre las nuevas sinfonías de ciudad" *III Seminario Internacional Políticas de la memoria*. Buenos Aires. [http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-15/zylberman_mesa_15.pdf]

ORGANIZA



ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC