

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

38º festival internacional de cine de Gijón

Autor/es:

Gascó, Daniel

Citar como:

Gascó, D. (2001). 38º festival internacional de cine de Gijón. Banda aparte. (20):87-88.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42506>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



marxismo o, cuanto menos, ésta debe englobarse en una transformación más general: el abandono de una visión finalista del mundo que arranca con Platón y Aristóteles" una de cuyas manifestaciones más evidentes era el cambio en su filmografía de "una voluntad por cambiar el mundo a otra por cambiar la vida". Sylvie Rollet, en un interesante texto donde vinculaba a ese cambio una diversa utilización de la música ("Con Viaje a Citera las canciones pierden todo su poder de contestación, como mucho pueden figurar como huellas de otro tiempo. Se abre así en la obra de Angelopoulos un nuevo periodo donde la música no contribuye ya a la construcción de una memoria colectiva, sino contrariamente, parece señalar el exilio definitivo de los sueños del pasado") matizaba una mayor proximidad de Angelopoulos a Walter Benjamin "opuesto al pensamiento de un movimiento histórico dialéctico que preside la estética brechtiana de El viaje de los comediantes, se dibuja en Viaje a Citera la imagen de una 'dialéctica detenida' característica de una historia 'espectral', evocada por las tesis de Benjamin".

Françoise Létoublon y Caroline Eades, ambas de la Universidad de Grenoble, basaron sus textos en las conexiones del cine de Angelopoulos con la antigua Grecia. La primera relacionándolo con los mitos de Atridas, Ulises y Orfeo, que en numerosas ocasiones se entremezclan para construir el entramado mítico de sus filmes, pero incidiendo en un interesante desplazamiento: en el lugar donde los mitos antiguos alcanzaban la "restauración" final, en el cine de Angelopoulos y muy especialmente en sus últimas películas, se produce tan solo un efecto de "reconocimiento". Por su parte Caroline Eades derivó su acercamiento a la Grecia antigua hacia sus aspectos más plásticos y espaciales, señalando: "Angelopoulos privilegia la representación de las formas en el espacio, el relieve de los seres y las cosas, en detrimento del fresco y la pintura en dos dimensiones".

Andrew Horton —autor de una monografía y compilación de textos sobre Angelopoulos— Maria Komninou y Nikos Kolovos ahondaron en la relación del último cine de Angelopoulos con los Balcanes y la situación desencadenada tras la caída del telón de acero, rastreando signos e interrogantes a partir de estas películas, donde parece emerger una nueva identidad, a un tiempo violenta pero esperanzada, en torno a la región.

Como última conclusión de las jornadas, tal y como destacó —con cierta satisfacción— el propio Angelopoulos, cabría resaltar cómo cada uno de los ponentes —partiendo de sus películas— elaboró su propia Odisea; ejemplificando lo que para mí es uno de los principales valores de su filmografía, la confianza y libertad que brinda al espectador para que la visión del filme sea un acto de re-creación, dejando de ser una finalidad en sí mismo, para convertirse en un medio, en un trampolín.

PERE ALBERÓ

38º FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
DE GIJÓN
24 noviembre-1 diciembre 2000



Empecemos por el principio. Aquello que crea mayor expectación: la polémica. No comparto en absoluto la hipócrita decepción que causó *Fóllame* (Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, 2000) entre la masa crítica y el público. Esta obra infame va destinada a un mundo que lo merece, ya que ofrece una sobredosis de lo que se pide: sexo y violencia gratuitas y debe figurar con todos los honores en un festival como Gijón, en el que cohabitan productos extremadamente duros con provocaciones facilonas. *Fóllame*, por su imagen desmañada, su nula puesta en escena, la ausencia de una verdadera trama, su recreación de un mundo de violencia desbocada en el que los personajes se eliminan antes de acceder a la más mínima psicología, no va dirigida, como pretende, contra el hombre, sino contra el cine.

Se dice a menudo: cada forma expresa el espíritu de una época. Y este año, como otros festivales del mundo que dirigen su mirada hacia el futuro, Gijón apostó fuerte por el formato digital. Pablo Llorca, por ejemplo, ha rodado en vídeo *La espalda de Dios* (2000), una historia de pasión obsesiva, bien interpre-

tada pero con unas discutibles elipsis ("Estos cinco años de cárcel —dirá Rosa— han pasado como un suspiro pensando en ti".) Llorca no parece interesado por disimular la fealdad de la imagen y se concentra en una narración que no pierde interés durante su larga duración. *Noites* (Cláudia Tomaz, 2000), sin embargo, demuestra cómo es posible extraer belleza plástica con una cámara de vídeo, a pesar de que aquello que cuenta, la tediosa convivencia de una pareja de toxicómanos que apenas tienen fuerza para amarse, no lo requiere. Sus largos silencios, la honda desolación de unos personajes sin salida, explotan paradójicamente en la última secuencia en la que el yonqui filosofa y moraliza su situación mientras espera su dosis en un hermoso bosque: "Vivimos en cárceles sin rejas...".

De las tres producciones orientales, todo el mundo estuvo conforme en destacar *Suzhou River* (Lou Ye, 2000), romántica combinación cinéfila de *Vértigo* y *La dama del lago*, en la que un videoaficionado cuenta directamente con su cámara cómo se enamoró de una jovencita que saltó al río Suzhou y reapareció como una sirena en un night club; *Little Cheung* (2000), de Fruit Chang, vencedor en 1997 con *Made in Hong Kong*, produjo un rechazo general por su rutinario tratamiento de la infancia. Pero personalmente me quedo con *Peppermint Candy* (2000), competente producción coreana de una candorosa ingenuidad. Lee Chang-Dong, su director, se contempló un día en el espejo sin reconocerse. Estaba viejo y cansado. Se le ocurrió que debía recuperar la imagen primitiva de un tren que circula hacia atrás, para acceder al pasado de un personaje fascistoide, atormentado por el recuerdo de una vida más sensible. En un momento del filme, alguien que encuentra al protagonista bajo la lluvia pregunta: "¿Qué haces?". "Son las mismas gotas que se posaban sobre el cuerpo de mi amada."

Les autres filles (Caroline Vignal, 2000) se beneficiaba de una estupenda actriz, Julie Leclercq, que lograba en el último y hermosísimo plano, expresar lo inexpresable. Con una leve sonrisa y un mágico brillo en sus ojos, el espectador reconoce la mirada de quien por fin ha logrado perder su virginidad. De un modo muy distinto, el grito de un niño deforme conmocionó la sesión inaugural: *El tiempo de los caballos borrachos* (Bahman Ghobadi, 2000), mientras el alarido falso y afectado de Aitana Sánchez Gijón, metida a policía en *Mi dulce* (Jesús Mora, 2000), que clausuró el festival, resultaba sordo, inane y dejaba confusa la sección oficial.

Fuera de concurso, Julien Temple deleitó con *The Filth and the Fury* (2000), su segunda cinta sobre los Sex Pistols. Estos aparecen en penumbra mientras son entrevistados, como si se trataran de una banda de atracadores que asaltaron el banco cultural de Inglaterra. La nobleza del grupo *punk* viene subrayada por la continua presencia de Sir Laurence Olivier en *Ricardo III*, con el que también comparten leotardos.

La apuesta más arriesgada este año ha sido la presentación de los cuatro filmes del director portugués Pedro Costa, difícilmente asimilable para gran

parte del público. Costa es autor de un cine imposible hoy. El cineasta desde el instante en que domina la técnica sólo se preocupa por devorar los objetos y asimilar personajes, porque tiene el santo deber de distraer, de crear espectáculo. La función reproductora del cine parece haber muerto. El artista que deja de ser un intruso, que ya no va a la captura del mundo, sino que se arriesga a que sea el mundo quien circule por su objetivo y nos piense, está en extinción. En el cine de Costa no hay interpretación posible, es el mundo que se ofrece en estado bruto. En este caso, el mundo de la miseria y la droga. Todo consiste en retratar humanos, seres vivos y apostar por un vacío simbólico. El espectador se enfrenta con un cuadro ingrato y él mismo decide si debe asistir. En sus cuatro filmes, se observa un progresivo despojamiento técnico que culmina en su última obra, *No quarto da Vanda* (2000), rodada en Fontainhas, el barrio más pobre de Lisboa, con una cámara mini-DV durante dos años, con unos testigos de excepción: unas máquinas amenazando con la demolición. Allí somos partícipes de cómo Vanda Duarte se aplica su dosis diaria. En una secuencia, Vanda, famélica mujer que no cesa de toser, acaba vomitando sobre las sábanas y continúa fumando "plata" sin inmutarse. Otra muestra cómo un emigrante que intenta habilitar una espantosa habitación, lleva inyectada una aguja mientras desplaza un sillón. ¿Por qué y cómo existe este filme?

Pedro Costa, de una coherencia radical, se marcó el objetivo de "acabar con las cosas que acaban con el cine", es decir, la tecnología artificiosa que conduce a ese desprecio por la imagen que tiene mucha gente del oficio, esa estética de procedimientos en las que el proceso predomina siempre sobre el objeto, mientras Costa logra que lo real se confunda con la imagen. Pero ¿cómo se logra producir? Un equipo mínimo a muy bajo sueldo, cámara, trípode y dos focos. ¿Tiene posibilidad de venderse? "Es horrible —me dice Costa— tan sólo cuatro países en todo el mundo". Este singularísimo cineasta, que altera nuestras relaciones con lo visible, ha acabado arruinándose con este filme. ¿Algún proyecto futuro? Un encargo de la cadena Arte para la serie *Cineastes de notre temps* sobre Jean-Marie Straub y Daniëlle Huillet, que, vale la pena decirlo, siendo de los más lúcidos cineastas de vanguardia, también se han visto salpicados por la penuria económica.

DANIEL GASCÓ GARCÍA



No quarto da Vanda, Pedro Costa, 2000