

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

45 semana internacional de cine de Valladolid

Autor/es:

Gascó, Daniel

Citar como:

Gascó, D. (2001). 45 semana internacional de cine de Valladolid. Banda aparte. (20):79-81.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42502>

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:



tos: la ligera *Barking Dogs Never Bite* del coreano Bong Joon-ho, y la espesa *Face*, del japonés Junji Sakamoto.

Dos películas interesantes que se llevaron premio trataban el tema de los horrores de la guerra o del terrorismo: *Before the Storm*, del iraní afincado en Suecia Reza Parsa, un filme intenso pero que acusa con exceso el empleo de las "coincidencias kiestlowskianas" (Mejor director y Premio de la Juventud) y *Harrison's Flowers* del francés Elie Chouraqui, un filme correcto pero necesario sobre la guerra de los Balcanes, con excesivos débitos al *look* norteamericano (Mejor fotografía).

Al final la pareja Ripstein-Garciadiego con la tragicomedia *La pérdida de los hombres*, un filme cachondo y cínico que sin ser nada que no conozcamos ya de esta pareja genial (excepto el tono jocoso dominante y la realización en vídeo digital en B&N), se llevó merecidamente la mejor golosina del Festival: Concha de Oro y Mejor Guión. Era la propuesta más valiente y arriesgada dentro de una competición gris y aguada. Cabe destacar también la participación española: *El otro barrio* de Salvador García Ruiz, que mereció un premio de más entidad que una Mención Especial y tres cintas presentadas en Zabaltegui: *El bola* (Acheró Mañas), *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba) y, sobre todo, la imprescindible *La espalda del mundo*, del peruano Javier Corcuera (Premio Internacional de la Crítica).

La decepción pudimos mitigarla con algunas películas de Zabaltegui (quiero resaltar aquí el vigor expresivo de la mejicana *Amores perros*, filme rabioso atemperado con un tema de Nacha Pop y el buen sabor de boca que nos dejó a todos la comedia francesa *National 7*) y los ciclos dedicados a Bertolucci, especialmente sus primeros filmes realizados con tanta pasión política ("*Ahora se hacen muchas películas y poco cine*", nos dijo el italiano), a Carol Reed (ocasión propicia para rever *El tercer hombre* y descubrir tantas otras) y Spanish'00.

En fin, la caída o degradación no es sólo del cine americano (*disneificación*, lo llama Terry Guillian), también lo es del cine europeo y mundial. El ejemplo más rotundo lo constata el imposible cotejo entre la maravillosa y emotiva *La sal de la tierra*, realizada con grandes dificultades y peligros en 1954 por Herbet Biberman al contar la historia de una gran huelga minera y el intento fallido por reconstruir aquel episodio en el año 2000 y con todos los medios de producción a su alcance en *Punto de mira* (*One of the Hollywood Ten*), del galés Karl Francis, la película encargada de clausurar este festival. Las buenas intenciones en retratar las terribles peripecias del cineasta H. Biberman, víctima de la caza de brujas, no impiden considerar la cinta de K. Francis como un filme plano, irregular, sin mordiente, tan académico y vulgar como los tiempos que corren.

MIGUEL A. LOMILLOS

45 SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID 20-28 octubre 2000



Llevamos años diciéndolo. Nuestra voz se confunde con otras: "La Seminci es, quizás, el festival más riguroso y bien organizado de España. Acudimos con sumo placer". Fernando Lara ha conducido el certamen hasta cotas insospechadas y a estas alturas, dado el perpetuo clima de exaltación por buena parte de la crítica, sólo resta un enemigo que burlar: la autocomplacencia. No basta una selección brillante de filmes, la Seminci debe ofrecer un escaparate consecuente con el cine que se está haciendo en el mundo, más allá de autores consagrados o compromisos adquiridos. Debe ser, en palabras del director, arriesgada y radical.

Inauguró *Dancer in the Dark* (*Bailar en la oscuridad*, 2000), que forma junto a *Breaking the Waves* (*Rompiendo las olas*, 1996) un díptico en torno al sacrificio. Sus primeras imágenes, sumen al espectador en una oscuridad que, más tarde, entenderemos como un mecanismo de identificación con Selma (Björk), víctima de una progresiva ceguera. Terrible y fascinante, es un relato trágico, carente de música y narrado extrañamente con técnicas cercanas al Dogma, que se ve interrumpido sucesivamente por ensañaciones, que brotan de la mente de Selma en forma de musical. Von Trier, conceptualmente próximo al Herbert Ross de *Pennies from Heaven* (1981), intro-



Himmel oder Hölle, Wolfgang Murnberger, 1990

duce cada número musical con un rítmico sonido (el de las máquinas de la fábrica, un lápiz que golpea, la aguja que choca al final del vinilo,...). Un contrapunto a diversas escenas dramáticas, que enmudece en el último y brutal plano. "No soporto la última canción —decía Selma—, salgo del cine con la penúltima, así no acaba el filme". Björk y Von Trier harían sombra a gran parte de la Sección Oficial y el historiador Rafael R. Tranche, director de *Mi patio*, llegaría a afirmar: "Después de ver *Dancer in the Dark*, me apetece tirar mi corto a la basura".

No obstante, de la copiosa participación española despunta *Mi patio* (2000), en el que su protagonista, reducido a espectro, sombra, recuerdo, reflexiona sobre el paso del tiempo, su temible huella sobre el espacio y los objetos de su casa natal. Excesivamente subrayado por un texto preciosista y música de cuerda, es un trabajo plásticamente muy hermoso, que empequeñeció el largo que acompañaba, *Las razones de mis amigos* (2000) de Gerardo Herrero, que pretende ser una dura y ambiciosa crónica de la sociedad del bienestar de nuestro país y sólo consigue aburrir e irritar. Herrero capta sólo los momentos de ocio —sobremesas de café— de una historia en la que tres amigos y sus respectivas parejas ven alterada su relación a raíz de un fuerte présntamo. Numerosas secuencias se clausuran sin imaginación y con similares frasecitas: "Se me hace tarde", "Debo coger un bus", "Os dejo, entro a trabajar"... , como si sus incómodos personajes trataran de huir del encuadre.

Báilame el agua (Josecho San Mateo, 2000) y *Divertimento* (José García Hernández, 2000) completaron la mediocre participación española, muy superior en pasadas ediciones, cuando Icíar Bollain o Fernando León de Aranoa, por citar dos ejemplos, presentaban su primer largo. Sí nos interesó *Orson Welles en el país de Don Quijote* (Carlos Rodríguez, con guión de Carlos F. Heredero y Esteve Riambau, 2000), valioso documento que rescata la voz de Welles en imágenes, a menudo inéditas, que hablan de su pasión por los toros, la cocina española, su aversión al Generalísimo, su curiosa y creativa forma de rodar... Welles, convincente tramposo y fabulador, nos cuenta: "Una vez

conocí a un dictador que hacía películas. ¿Sabéis quién es?... ¡Franco! Hizo películas de dibujos animados. Yo vi una, no era muy divertida", ríe rotundo.

Billy Elliot (2000), opera-prima de Stephen Daldry, se ganó el mayor aplauso del público y que contiene otro admirable debut, Jamie Bell, que encarna a Billy, un chico que cuelga secretamente los guantes de boxeo por su pasión por la danza. Las escenas de la huelga minera, en que participan el padre de Billy y su hermano mayor, empequeñecen las de otro director muy curtido en estos menesteres. Porque Ken Loach ofrece con *Bread and Roses* (2000) uno de sus peores trabajos, en el que intenta narrar cómo un grupo de inmigrantes latinoamericanos, que aceptan contratos abusivos como limpiadores de un importante edificio de Los Ángeles, entran en campaña sindical. Su guionista, Paul Laverty, introduce un triángulo amoroso que deja de funcionar cuando desaparece, a poco más de medio metraje, uno de sus polos, un estudiante que lucha por pagar la matrícula de una universidad y Loach filma un grupo de *sonrientes* limpiadoras que se supone que hacen huelga, y, merced a una mala interpretación, hace vergonzosos momentos tan dramáticos como la secuencia en que Rosa confiesa a su hermana que se ha visto obligada a ejercer la prostitución.

"Vivimos en un mundo de superficies y el mundo de Edith Wharton no es distinto", dice Terence Davies. Su cuarto largometraje, *The House of Mirth* (2000) se aleja considerablemente de *The Age of Innocence* (1993) de Martin Scorsese, porque Davies permite que fluya la misma tragedia sin poner ningún énfasis, sin visualizar los momentos más intensos, que apenas se insinúan en delicados diálogos. Un ejemplo de contención, ausente en el primer filme histórico de Mike Leigh, *Topsy-Turvy* (1999), sobre los compositores Gilbert & Sullivan, verdadero éxtasis del color que colma y ofusca nuestra mirada. Leigh, homenajeadó este año, irreverente y mordaz, se mostró temible ante la prensa cuando fue preguntado por su antitatcherismo: "Le contesto, aunque es la pregunta más estúpida que me han hecho nunca".

Desde que *Perdido por perdido* (1993) ganara el Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, Alberto Lecchi se convirtió en un director extrañamente apreciado y seguido por cierto sector de la crítica. Este cineasta argentino acostumbra a introducir, tangencialmente, de forma chusca y atropellada, su simplón y gacetillero ideario político dentro de acarameladas historias que cuentan revoluciones truncadas, sueños rotos, ilusiones perdidas... *Nueces para el amor* narra una tediosa historia de amor, con una horrible fotografía que intenta ingenuamente captar la progresiva tristeza, transitando del color al sepia y del sepia al b/n. La protagonista, Ariadna Gil, muy mimada por este festival, presentaba también otro engendro, *Camera obscura* (2000) de Hamlet Sarkissian.

La ladrona de Saint Lubin (1999), sin embargo, es una pequeña gran película, equilibrada y muy justa, que pasó algo desapercibida. De forma nada maniquea y muy concisa (78min), Claire Devers hace una

contundente reflexión sobre el papel de la Justicia en una sociedad que subraya la diferencia entre ricos y pobres, cuando cuenta cómo una joven madre, de economía muy precaria, es procesada por robar carne en un supermercado. Este filme se enmarca dentro de un proyecto de la cadena televisiva La Sept Arte titulado "Izquierda/Derecha", compuesta por seis filmes —al que también pertenece *El pequeño ladrón* (*Le petit voleur*, 1999), de Erick Zonka. En la producción también figura Agat Films & Cie, la empresa de Robert Guédiguian, que venció con *La ciudad está tranquila* (2000), su obra más madura y compleja hasta la fecha, en la que yuxtapone diversas líneas narrativas dentro de una conflictiva comunidad marseleses. La miseria, prostitución, drogadicción... genera distintas y contradictorias situaciones que van de la compasión al crimen, y que lejos de situar los personajes en posiciones antagónicas, de señalar y perfilar la cara del fascismo, los coloca frente a un piano envueltos en la misma música.

Una mujer se tiende en el asfalto sobre un paso de cebra. Una imagen excéntrica, en absoluto trágica, aunque digna de *Sue, perdida en Manhattan* (1997). Su autor, Amos Kollek, vuelve a trabajar con Anna Thomson en *Fast food, fast women* (2000) y explicó cómo el personaje de Bella es una nueva Sue en un momento más amable de su vida.

Por primera vez, y a concurso, la Seminci ofrecía este año un filme de uno de los países con mayor producción cinematográfica: Filipinas¹. Aunque *Azucena* (*Carne de perro*) de Carlos Siguion-Regna, interesante a priori, se perdía fácilmente en fórmulas hollywoodenses para acabar en una tosca truculencia exótica. Temor que se extendía a la obra de Takeshi Kitano, que sitúa *Brother* en la ciudad de Los Ángeles. Sin embargo, lejos de venderse a un estilo occidental, importa su método de rodaje para hablar de la hermandad de los yakuza, un concepto asiático de la amistad más sólido que el instinto de supervivencia. La ciudad californiana, colonizada, atestada de nipones, sirve de marco idóneo en una historia mafiosa de extrema violencia que Kitano lleva a la sublimación.

Más allá de sus títulos godardianos, no recuerdo una sola imagen de *L'amour, l'argent, l'amour* (2000) de Philip Gröning. Imágenes seductoras, pero vacías de sentido, pura apariencia y superficie, como esa sugerente pirotecnia visual que propone Darren Aronofski en *Requiem for a Dream* (2000), que brilla y se agota en su propio juego excesivo y redundante, y nos apabulla en su intento de hacernos partícipes de un auténtico "viaje" por los senderos de la heroína. Paisajes insondables donde es arriesgado rodar, fábulas que sólo caben en la imaginación de un niño que todavía no ha nacido, aunque no se apueste plenamente por este fascinante punto de vista. Bakhtjar khudojnazarov ha filmado *Luna Papa* (2000) allí donde lo intentaron sin éxito Antonioni y Tarkovsky: la salvaje región Jojand, próxima a Tayikistán, antigua república soviética. El resultado, en su atractiva falta de sentido, no deja de ser mágico, encantador y delirante.

"Ud. sólo ha oído algo, no ha visto nada", "El cine



Yi Yi, Edward Yang, 2000

nos da el doble de lo que soñamos en la vida"; "Desde que se inventó el cine vivimos tres veces más". Afirmaciones de quien sólo cree en la imagen, que pronuncian los personajes de *Yi-yi* (2000), producción taiwanesa de un autor deslumbrante, fatalmente negado y desconocido en España: Edward Yang. *Yi-yi* podría pasar por otra historia más acerca de las relaciones personales entre diferentes miembros de una familia, sino fuera por su atípica y elegante forma de narrar, extraña no por orientalizable, si no por cómo Yang ha borrado las huellas de la ciudad de Taipei, la ciudad nocturna que se confunde con otras, que unas veces devora y despersonaliza unos personajes situados a gran distancia del objetivo; otras, reducido a apariencia, reflejo sobre edificios acristalados, que eclipsa y desborda la pantalla y nos recuerda que el relato que se cuenta es sólo una ínfima porción de un hervidero de historias posibles. La narración, sin embargo, posibilita en el personaje de Yang-Yang, niño precoz y filosófico, alter ego del director, una formidable identificación. Pues, en su despertar, su desarrollo perceptual, los ojos de Yang-Yang reclaman los nuestros, la cómoda omniscencia de privilegiado espectador, cuando le dice de forma cómplice a su padre: "Padre, nunca podré conocerte. Sólo puedo saber la mitad de la verdad. No puedo ver lo que tú ves, ni puedo ver lo que hay detrás".

Y otra sorpresa dentro del ciclo 15x15²: *Cielo o infierno* (Wolfgang Mürberger, 1990) la película austriaca elegida por Michael Haneke. Para muchos la infancia, la primera imagen de la muerte, de Dios, del sexo, va unida al descubrimiento del cine. Mürberger reproduce fielmente la textura de imagen de su infancia, que es la del cine de principios de los 70 y muestra sensiblemente imágenes que se pierden: el temor a la religión, los juegos infantiles, las primeras gotas de semen...

DANIEL GASCÓ GARCÍA

1. Filipinas ocupaba el cuarto lugar en la lista de los 10 mayores productores con 220 filmes. Publicada en *El correo de la UNESCO* (Octubre 2000).

2. "15x15", un ciclo diseñado para circular exclusivamente por festivales, en el que 15 directores europeos, eligen una película de su país, interesante y no suficientemente conocida, sometida a rigurosa restauración. Fernando Trueba, por ejemplo, eligió *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961).