

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

41º festival cinematográfico de Salónica

Autor/es:

Alberó, Pere

Citar como:

Alberó, P. (2001). 41º festival cinematográfico de Salónica. Banda aparte. (20):85-87.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42505>

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:



duointelectual del que, pretenciosamente, hicieron gala, una detrás de otra, la mayoría de las obras que desfilaron por el festival"<sup>4</sup>. Resulta significativo que estas mismas palabras puedan asumirse transcurrido un año y, si a estas conclusiones, se le añade la falta –también– de un discurso crítico sobre las obras, por parte de aquellos que, desde posiciones más privilegiadas, e inmersos en el medio, están más preocupados por el “aparato”, la “escenificación” y la “creación”, el panorama resultante es, por lo visto en esta edición del festival, desolador.

El jurado de las obras a concurso (Carles Ameller, Ana Díez, Ana Martínez-Collado, Juan Millares y Francisco Ruíz de Infante) premió lo mejor (exceptuando, para nosotros, alguna omisión en la sección de documentales: *Francisco Boix: un fotógrafo en el infierno*, Llorenç Soler, 2000). En videocreación fueron premiados: *Hades* (Pedro Ballesteros, 2000) y, *Nire amaren etxea-La casa de mi madre* (Augusto Zubiaga Gárate, 2000) y con mención: *I Love Cats* (Lamia Najji, 2000), y *Torturae* (Joan Pueyo, 1996); en documentales (quizás la sección donde se han visto propuestas más interesantes. La dirección del festival debía plantearse la consolidación de este apartado, con nuevas iniciativas y retrospectivas): *Embarcadero* (Daniel Cuberta y Oscar Clemente, 2000) y *Historias de un librero* (David Mauas, 2000) y, con mención: *Siempre supremes* (Susana Ainziburu, 2000) y *Below the Frecuencias* (Ricardo Mamblona, Alex Garreta, Juan Carlos Carvajal, Alex Ortolà y Kike Andreu, 2000); en animación: *Dog Interface* (Juan Pablo Etcheverry Ciancio, 2000), y menciones para: *Transic 2* (Eloi Puig, 2000) y *Yo era una muñeca normal* (Colectivo LaBoTiKa, 2000) –no entendemos la mención a una obra tan “ramplona” como esta, obviando otras–; la obra de Internet premiada fue: *Heartbeat* (Dora García, 1999, <http://aleph-arts.org/heartbeat>) y los CD-Rom: *La buena chica* (Carlos T. Mori, 1998) y *PB-97-0335* (Laboratorio de Luz, 2000).

Desde aquí animamos a seguir con propuestas como la del Festival de Creación Audiovisual de Navarra, imprescindible e importante herramienta en el panorama de la creación audiovisual en todas sus variantes, pero al mismo tiempo haciendo una llamada a su replanteamiento organizativo (encomiable el empeño y esfuerzo de su coordinadora, Carmen Lopetegui, pero, al mismo tiempo, es imprescindible que se vea “arropada” por un equipo estable y conocedor del medio), para que el festival crezca y sea un espacio de encuentro, difusión y debate realmente operativo.

JESÚS RODRIGO

1. Rekalde, Josu, “Arte Eskola”, catálogo del festival, Pamplona, noviembre 2000, p. 74.

2. Brea, José Luis, “No+TV”, *Op. cit.*, p. 82.

3. Giannetti, Claudia, “ArteVisión”, *Op. cit.*, p. 86.

4. López Martín, F., “8º Festival de Creación Audiovisual de Navarra”, *Banda Aparte* nº 17, Valencia, febrero 2000, p.15.

## 41º FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE SALÓNICA

Simposium Internacional  
Theo Angelopoulos  
10-19 noviembre 2000



Salónica, capital de Macedonia y segunda ciudad helénica es no solamente el contrapeso cultural –desde una morfología más próxima a la imagen de ciudad europea– a Atenas, sino que tras las transformaciones sufridas en los antiguos países del socialismo real, se ha ido configurando como centro de la amplia región de los Balcanes, recuperando una dimensión transnacional que se remonta a los inicios de siglo, cuando era uno de los centros balcánicos del imperio otomano y su puerto principal. Esa dimensión balcánica y ese carácter pluricultural ha impregnado a su festival de un carácter sumamente particular. Por una parte –como ha sucedido a lo largo de sus cuarenta y un años– es el lugar de exhibición del cine helénico; y por otro, ha ido ampliando constantemente las presencias foráneas, especialmente desde 1992 cuando incorporó la competición internacional, dirigida a cineastas con primer o segundo largometraje y el apartado dedicado al cine realizado en o sobre los países balcánicos. Eso determina un certamen donde lo cinematográfico no se cierra sobre sí mismo, sino que persigue una mirada con la cual reflexionar en torno a una historia y una geografía. Así, a las doce películas programadas en el apartado ‘Miradas balcánicas’, debe añadirse las otras doce del ciclo ‘Nuevo cine ruso: después de la Perestroika’ y una política de programación en las demás secciones que ha llevado al jurado, presidido por Jerzy Skolimowski, a resaltar las obras en competición por su “valor artístico reflejando la situación política y social de los refugiados y la condición de las mujeres en el mundo contemporáneo”.

Desde esta perspectiva los organizadores del festival han definido muy nitidamente sus objetivos y sus propuestas: una muestra abierta a la ciudad; centro de recepción y difusión del cine helénico y balcá-

nico; con una creciente convocatoria internacional tanto en su sección competitiva, como por la presencia de numerosos profesionales entre los cuales la viabilidad de contacto es factible; y finalmente, haber sacado partido —por su situación a final de año— para programar un significativo muestrario de lo más destacado en otros festivales, proporcionando un tono bastante preciso de la producción anual.

En el ámbito competitivo la triunfadora ha resultado la británica *Last Resort*, de Pavel Pawlikowski, que ha acumulado el primer premio —Alejandro de oro— el premio FIPRESCI, y los premios a la mejor actriz: Dina Korzun y al mejor actor: Paddy Considine, *ex aequo* con Misel Matisevic, de la segunda triunfadora, la germánica *Lost Killers*, de Dino Tsintsadze —Alejandro de Plata. Junto a ellas, la mejor dirección ha recaído sobre la iraní Marziyeh Meshkini por *The Day I Became a Woman* de la que parece ser ya la factoría Makhmalbaf. Junto a este filme, ya destacado en Venecia, llama la atención la ausencia en el palmarés del otro filme iraní a concurso, una de las revelaciones de Cannes: *A Time for Drunken Horses*, de Bahman Ghobadi. Fuera de competición se han organizado diversas retrospectivas entre las que destacamos la del productor Paolo Branco, la de Agnès Varda, una retrospectiva completa sobre el director polaco Jerzy Skolimowski, y finalmente el gran homenaje, sobre el cual nos centraremos, que ha tenido como protagonista los viajes y paisajes de Theo Angelopoulos.

La relación de Angelopoulos con Salónica ha sido muy estrecha desde que en 1970 obtuviera un premio por su primera película *La Reconstrucción*. Con el tiempo, su puerto —donde se desarrolla el festival— se ha convertido en uno de los lugares más reiterados de su filmografía, en ocasiones como reino de las maravillas, de donde puede surgir una gigantesca mano con el índice amputado; un velero —todo él azul como el mar— atravesando el horizonte; o ser escenario para una boda de emigrantes. En otro registro, su atmósfera invernal ha favorecido el tono emotivo preciso para acoger el desamparo de los viejos de *Viaje a Citera* o el nostálgico adiós del poeta en *La eternidad y un día*.

Treinta años después de ese triunfo en Salónica, la ciudad ha dedicado a Angelopoulos un completo homenaje con la proyección de todas sus películas; imágenes de sus rodajes; estudios escenográficos y de vestuario; carteles; presentación de los últimos libros publicados sobre su obra; un concierto con los temas musicales de sus películas dirigidos por la propia Eleni Karaindrou; un catálogo donde se han recogido numerosos textos sobre Angelopoulos, entre los que se encuentran un número importante de los aparecidos en el monográfico de la revista *Nosferatu*; y finalmente un simposium internacional que con el título 'Miradas sobre el mundo de Angelopoulos' ha convocado durante un fin de semana a estudiosos de su cine de diversos países.

El *simposium* organizado —al igual que el catá-

logo— por Irini Stathi fue dividido en dos jornadas, la primera de las cuales tenía como título: 'Del mito a la historia (Mito-Historia-Teatro-Representación)', presentada por Yannis Bakayonnopoulos, y la segunda, con el director de la revista *Positif* Michel Ciment como presidente: 'El fin de las ideologías y el rastreo de una nueva utopía'. El mérito principal en el planteamiento de este *simposium* ha sido, según mi parecer, la potenciación de aquello que en el cine actual tan sólo es posible realizar con la figura de Angelopoulos: la multiplicidad de enfoques desde diversos ámbitos de conocimiento: la tradición clásica, la historia del arte, la poesía, la música, la filosofía, la historia y por supuesto, hacer confluír todo en el cine, un cine que diversos ponentes quisieron destacar como acto de resistencia: "*Un puente entre el nuevo cine de los sesenta —dijo Josep Torrell— y el renacimiento de un nuevo cine de autor iraní, asiático, surgido en los noventa*". Una resistencia que encuentra en la propia fuerza de resistir su capacidad para avanzar, o, como señalaba Paola Minucci en su poético texto, creyendo en el milagro que manifiesta su cine "*en el hombre con su tenacidad y obstinación por querer avanzar y querer conocer y conocerse*", una lucha por algo que nunca es alcanzado totalmente, pero que mantiene viva la vida, porque —y en eso hubo una coincidencia general— el cine de Angelopoulos no es un cine de respuestas y soluciones, sino de interrogantes, donde además, según añadía Paola Minucci, "*las palabras y las imágenes no sirven explícitamente para decir, sino para sugerir, de forma similar a la poesía, donde palabras e imágenes tienen un valor fundamentalmente evocativo*". Voluntad de forma que Torrell asimiló con los aspectos más políticos del discurso de Angelopoulos: "*El verdadero efecto político del cine no pasa por el reconocimiento en la pantalla de una idea política ya conocida, sino por proponer al espectador una obra novedosa capaz de provocar un proceso de reflexión que vaya más allá del simple reconocimiento o identificación. Este proceso de aprendizaje en la pantalla no pasa por el tema del filme, sino por su forma*".

En el plano histórico que fue abordado desde múltiples aspectos, esas ideas se reflejaron en la ruptura con el pensamiento tradicional de Occidente en torno a la historia y al progreso. Siguiendo *La genealogía de la moral*, de Nietzsche, y el desarrollo posterior que Foucault efectuó de la noción de genealogía, Ángel Quintana señalaba: la idea del eterno retorno que, según afirmaba, "*marca el devenir de la historia en el cine de Angelopoulos, donde los acontecimientos se repiten y las frustraciones del presente encuentran su proyección en el futuro. Invocando la circularidad en tanto que esencia de la temporalidad, Angelopoulos se aleja de los parámetros de la ortodoxia marxista*".

Pere Alberó, que efectuó una lectura de la obra de Angelopoulos en clave nietzscheana remarcaba cómo a partir de *Alejandro el Grande* se producía esa mutación que "*va más allá de la desconfianza en el*

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-