

Notas

Julio Diamante, la memoria insurgente

Entrevista de Luis Fernández Colorado

**Willkommen, Herr Marshall!
(Retrospectivas Berlinale 2004)**

Alberto Elena

Zinebi 45: elogio del ciprés

Asier Aranzubía Cob

**Los amigos, vecinos y primos lejanos del Festival
de Cine de San Sebastián**

Ana Martín Morán

JULIO DIAMANTE, LA MEMORIA INSURGENTE

Julio Diamante (Cádiz, 1930) viene siendo durante los últimos tiempos objeto de merecidos homenajes a su dilatada labor cinematográfica, especialmente tras recibir la Medalla de Honor de la Asociación Española de Historiadores del Cine y haberse recuperado de forma oportuna el grueso de su maltrecha filmografía. Convertido en uno de los más firmes luchadores contra la dictadura franquista, desde los ámbitos político y cultural, su firma apareció frecuentemente asociada en su momento a reconocidas publicaciones nacionales e internacionales como *CinémAction*, *L'Europa Letteraria*, *Primer Acto* o *Nuestro Cine*. Más tarde obtuvo un notable prestigio como director, entre 1972 y 1989, de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, que supuso un auténtico soplo de aire fresco en plena transición hacia la democracia. *Secuencias* pretende sumarse con esta entrevista a los homenajes



Julio Diamante.

recientes efectuados a un cineasta que, lejos de renunciar al activismo, prefiere seguir cultivando aún la memoria insurgente.

—*Su obra cinematográfica ha estado frecuentemente asociada, aunque con ciertas reservas, al llamado Nuevo Cine Español surgido durante el franquismo. ¿En qué medida se considera vinculado a este movimiento renovador?*

—Es un asunto que continúa resultándome incómodo. Por supuesto, está claro que existieron determinados lazos generacionales, políticos y estilísticos, pero habría que debatir mucho sobre el grado de cohesión existente entre sus presuntos artifices. De alguna manera todos habíamos estado vinculados al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que era una especie de isla cultural dentro del franquismo, y admirábamos la obra fílmica de creadores que acababan de pasar por esas mismas aulas como Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga, pero al mismo tiempo cada de uno de nosotros pretendía ir por libre sin necesidad de estar aglutinados en torno a un grupo o movimiento creativo específico. Por eso mismo en ocasiones pienso que el Nuevo Cine Español fue una etiqueta difusa, en parte apoyada por una persona de la derecha ideológica civilizada como José María García Escudero, pero que sirvió para darnos una presencia pública bastante notable y efectuar un cine con pretensiones ideológicas cercanas a la izquierda.

—*El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas fue, ciertamente, uno de los núcleos germinales de este proceso de cambio, pese a su carácter de centro académico oficial del régimen franquista. Usted, sin embargo, tuvo notables problemas para diplomarse a consecuencia de su expulsión en 1956...*

—Desde los exámenes de ingreso ya venía teniendo problemas, puesto que de hecho me admitieron gracias a la intercesión de una persona liberal como era Carlos Serrano de Osma, que fue el único

que no pareció quedarse espantado con la circunstancia de que en pleno franquismo cometiera la presunta inconsciencia de expresar, por escrito, mis afinidades cinematográficas hacia directores como Eisenstein o Dovjenko. Desde entonces, en cualquier caso, se me observó como un peligroso subversivo que, además, podía estar teniendo una cierta actividad política clandestina contra el régimen. Y, la verdad, no se equivocaban.

—*De hecho, usted estaba ya colaborando tanto con los núcleos de agitación política dentro de la universidad española como con el proscrito Partido Comunista de España...*

—Evidentemente. En el PCE comencé a militar de forma clandestina en 1954 y ese mismo año, casi coincidiendo con mi ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, fui nombrado secretario de un congreso de escritores que al fin no pudo llegar a celebrarse pero que, sin embargo, facilitó la creación de una endeble cobertura legal para determinadas actividades políticas subrepticias. De ahí que, tras cuatro detenciones, acabara con mis huesos en la cárcel a raíz de la muerte accidental, en 1956, de un chico falangista durante unos enfrentamientos entre jóvenes uni-

versitarios. Este acontecimiento supuso mi fulminante expulsión del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, pese a que obviamente ninguno de los detenidos por aquel acto habíamos sido los culpables del asesinato de ese muchacho. Si hubiera estado Victoriano López García como director del centro estoy seguro de que mi encarcelamiento en febrero de 1956 apenas hubiese tenido consecuencias académicas, entre otras cosas porque mi actividad como agitador político siempre había intentado dejarla al margen del recinto de la escuela de cinematografía. Pero a Victoriano López García, quizás por considerarle demasiado liberal, acababan de cesarle y el sustituto elegido, José Cano Lechuga, era un dócil funcionario muy sensible a las directrices del aparato represor franquista, además de un completo ignorante, dicho sea de paso, en temas cinematográficos. Esa decisión de expulsarme fue un golpe durísimo que me empujó a sobrevivir con dificultades haciendo teatro, publicidad e incluso algún cortometraje sin mayores pretensiones como *El organillo* (1959). Entre 1956 y 1960 estuve fuera del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, al que sólo se me permitió volver ese último año para realizar la práctica final de diplomado.



La lágrima del diablo (1961).

—Una práctica final que tampoco estuvo exenta de problemas, porque le obligaron a replantearse por completo...

—Supongo que por lógico temor a que pudiera expresarme políticamente. El proyecto inicial buscaba ofrecer la imagen documental de las actividades del padre Llanos en Entrevías, uno de los barrios más pobres y desfavorecidos de Madrid. Curiosamente la figura de Llanos causaba bastante controversia tanto en sectores de la derecha como de la izquierda, por lo que no dejaba de suscitar me cierta admiración. Rodé durante varios días junto a mi ayudante, Mario Camus, hasta que me sugirieron desde la dirección de la escuela, muy elegantemente, que mejor hiciese otra práctica. De esta manera surgió *La lágrima del diablo* (1961), basada en un cuento de Teófilo Gautier y con fotografía de Luis Cuadrado.

—A lo largo de su trayectoria como director fue moderando las aristas más radicales desde el punto de vista estilístico, pero nunca en lo político. ¿Qué motivos le impulsaron a esta clara evolución?

—De alguna manera creo que mi primer cortometraje, *Antes del desayuno* (1954), abre y cierra el periodo experimental de mi carrera, porque después quise acercarme voluntariamente a las teorías de Brecht o Piscator, que tan inmejorable resultado habían ofrecido en el ámbito escénico. Me interesaba un cierto expresionismo, no tanto metafísico sino político, que el teatro de Brecht o la narrativa de Kafka reflejaban con enorme audacia. Así que *El proceso* (1954), otro cortometraje escolar, me lo planteé ya como un ejercicio en cinco secuencias donde podía jugar con unos planteamientos que por entonces me atraían enormemente, aparcando de ese modo propuestas tan radicales desde su misma concepción embrionaria como *Antes del desayuno*, donde la idea era adaptar un monólogo de O'Neill en imágenes mudas. Supongo que puede decirse, por lo tanto, que preferí la eficacia en la claridad del discurso político sin que por ello disminuyera sustancialmente mi afición a experimentar con el lenguaje cinematográfico.

—Resulta curioso que con todos esos antecedentes políticos y cinematográficos a sus espaldas no llegase a participar, ni siquiera de forma periférica, en la andadura de UNINCI. ¿Qué ocurrió?

—En un momento dado sí llegué a plantearles, junto con Carlos Saura y José López Moreno, la reali-

zación de una serie de cortometrajes. Nuestra idea no era que UNINCI los financiase de forma directa sino que se limitara a poner la marca como distribuidora, pero en la empresa rechazaron la propuesta sin ofrecernos ninguna alternativa. La hipotética relación con UNINCI terminó en ese momento, máxime teniendo en cuenta otros motivos adicionales como las reacciones históricas provocadas por la llegada de Luis Buñuel para dirigir *Viridiana* (1961) y que generaron una especie de culto idólatra bastante desagradable. Esto no quiere decir, y me gustaría enfatizarlo, que tuviese problemas serios con los responsables de UNINCI, ni tampoco con aquellas personas que giraban en su órbita de forma entusiasta, puesto que muchos de ellos eran buenos amigos, sino que más bien preferí ausentarme de aquella aventura antes de que mi presencia pudiese alterar las aguas.

—Para entonces, en cualquier caso, estaba ya preparando su primer largometraje que, de alguna manera, era un nítido desafío al régimen franquista y una segura fuente de conflictos capaces de llevarle al suicidio profesional. ¿Era consciente de lo que se jugaba en el envite?

—El marcaje al que me sometió durante esos años el franquismo era muy difícil de evitar, por mucha buena voluntad que uno quisiera ponerle al asunto, así que consideré que la actitud de resignado posibilismo había que llevarla sólo hasta ciertos extremos. Todos los proyectos anteriores en el campo del largometraje habían sido tumbados por la censura, caso de *Los Carabancheles* o *Don Quijote sigue bien*, mientras que *Los que no fuimos a la guerra* (1962) había sorteado los primeros obstáculos, por lo que parecía factible acometer su realización pese a su claro sesgo antibelicista. El guión, además, adaptaba libremente un relato de Wenceslao Fernández-Flórez, magnífico e ingenioso escritor más ligado desde el punto de vista político a la derecha que a la izquierda. Otra cosa es que aquello resultara finamente una tortura por las batallas que hubieron de mantenerse frente a la censura y que, por descontado, se perdieron: la película fue machacada, y ni siquiera la coartada de que Wenceslao Fernández-Flórez había dado su aprobación al filme logró evitar los acontecimientos.

—Lejos de arredrarse por lo ocurrido, decidió llevar esa actitud beligerante hasta el punto de

plantearse una trilogía observando críticamente la realidad social española desde el prisma del humor y de lo esperpéntico...

—Trilogía que, por supuesto, nunca pude ver cristalizada, porque ya se encargó la censura de abortarla. Inicié el proyecto con *Tiempo de amor* (1964) y *El arte de vivir* (1965), pero el tercer vértice, titulado provisionalmente *Purificación*, fue prohibido de raíz, supongo que a causa de los malestares provocados entre los censores por los dos primeros títulos.

—Desde mediados de los sesenta, por lo tanto, se ve forzado a dirigir películas de serie por encargo para subsistir económicamente. ¿Cómo superó aquello?

—En realidad, aún no lo he superado. Hacia 1967 el franquismo decidió replegarse hacia posturas cada vez más coercitivas y ultramontanas, que hicieron imposible seguir batallando desde el interior de sus entrañas. Fue entonces cuando hube de refugiarme en coproducciones de bajo presupuesto, que darían lugar a situaciones bastante absurdas. Nunca me arrepiento de lo hecho, pero la verdad es que mis pretensiones creativas tuvieron que acomodarse a una dura realidad que nada tenía que ver ya con la censura política sino con la burda dictadura del dinero.

—La *Semana de Cine de Autor de Benalmádena*, a cuya dirección accedería en 1972, debió ser un auténtico salvavidas en aquellos difíciles momentos. ¿No tuvo tentaciones de moderar su beligerancia política para ser menos incómodo al poder establecido?

—El ser humano padece muchas tentaciones a lo largo de su vida, pero ante todo creo en la coherencia de los sentimientos y los ideales. El régimen estaba agonizando y era una oportunidad única para, desde la periferia geográfica, diseñar un certamen fuertemente comprometido con la realidad y muy renovador en cuanto a sus planteamientos. La fórmula alcanzó un notable éxito, hasta el punto de que hoy muchos me recuerdan más por dicha actividad al frente de la *Semana de Cine de Autor* que por esos esforzados largometrajes en los que puse tantos anhelos juveniles. Creo que el festival de Benalmádena sirvió desde su modestia para insuflar aire fresco en los oxidados pulmones de un país que estaba iniciando con dificultades un proceso de transición hacia la democracia.



Portada del ensayo escrito por Julio Diamante.

—Usted se ha caracterizado en los últimos años por la defensa del patrimonio cinematográfico ante la posible desidia institucional y los problemas ocasionados por una deficiente conservación. Su obra creativa, sin embargo, se encuentra muy deteriorada pese a los esfuerzos emprendidos por las filmotecas...

—Siempre he creído que las filmotecas cumplen una función extraordinariamente útil, pese a las dificultades de toda índole con las que tropiezan en su trabajo, y de hecho cada vez actúan con mayor eficacia en líneas generales. Ahora bien, existen numerosos problemas que deberían ser objeto de un amplio debate social. En el terreno de la pintura ha existido más tradición conservacionista que dentro del mundo del cine, en buena medida por el volumen de negocio que es capaz de mover y también porque el trabajo del restaurador está mucho mejor considerado. Es difícil modificar este planteamiento, por más que el cine sea uno de los mejores testimonios de nuestro tiempo y haya generado una ingente cantidad de obras artísticas. Pero, al margen de estas consideraciones obvias, lo cierto es que el carácter reproducible del cine ha favorecido ade-

más toda suerte de picaresca ante la que uno, como director de esas obras audiovisuales, se siente indefenso. Un ejemplo concreto: el documental *Velázquez y lo velazqueño* (1961), que rodé con motivo de la magna exposición organizada por el Museo del Prado para celebrar el tercer centenario del fallecimiento de este extraordinario pintor. La película no se conserva, al menos oficialmente, en ningún archivo cinematográfico, pese al rastreo efectuado por Filmoteca Española, pese a que sin embargo ha sido comercializada en Estados Unidos, con formato DVD, utilizando para ello una copia en magnífico estado que nadie sabe de dónde puede haber salido. La primera vez que Televisión Española emitió *Tiempo de amor*, por seguir con los ejemplos, utilizó una copia mucho mejor que la conservada en Filmoteca Española y nadie quiso tener la amabilidad de explicarme, pese a los esfuerzos que emprendí para ello, de dónde procedía ese material. Y cuando la misma Televisión Española emite amplios fragmentos del documental que hice en su momento sobre el mítico bailarín Vicente Escudero, ni

se molestan en informar a la persona que lo dirigió y que en repetidas ocasiones les ha solicitado, infructuosamente, una copia aunque sea en vídeo doméstico para tener ocasión de revisar lo que fue un ambicioso trabajo creativo.

—*¿Qué papel pueden desempeñar en este sentido las nuevas filmotecas que están creándose por todo el territorio español?*

—Debería ser crucial, pero me temo que ni tienen medios económicos suficientes, ni tampoco en todos los casos tienen definido un modelo de actuación concreto, aunque es cierto que cada vez más existe la tendencia a considerar el cine como objeto cultural que debe ser preservado. En todo caso, mi preocupación puede sintetizarse en algo muy concreto: me gustaría que cualquier director cinematográfico tuviese oportunidad de saber dónde se encuentran las películas que hizo, y en qué estado, porque en eso nos jugamos la consideración del cine como arte vivo situado fuera del ilustre panteón de los museos. ☛

LUIS FERNÁNDEZ COLORADO

WILLKOMMEN, HERR MARSHALL!

(Retrospectivas Berlinale 2004)

Una amplia y sólida oferta de retrospectivas parece haberse convertido —como ya se ha apuntado en varias ocasiones desde estas mismas páginas— en uno de los grandes atractivos de los festivales internacionales, cada vez más inmersos en una vorágine programadora que, en su propia exuberancia, depara lógicamente gratas e insospechadas sorpresas a los *festivaliers*... a condición, claro, de que su tiempo dé suficientemente de sí para abarcarlas. La 54ª edición del Festival Internacional de Cine de Berlín no ha sido, en ese sentido, una excepción y, para empezar, el prestigioso Internationales Forum des Jungen Films ha confirmado la tendencia inaugurada el pasado año y ha vuelto a apostar por una cierta mirada retrospectiva.

Si en la edición anterior correspondió a Yasujiro Ozu y a los hermanos Shaw el honor de centrar los homenajes del Forum, este año la oferta —sin perder su énfasis asiático— se ha diversificado en otras direcciones. Aunque, a modo de lejano y tardío eco de la retrospectiva de los hermanos Shaw programada entonces, el Forum 2004 ha permitido cono-

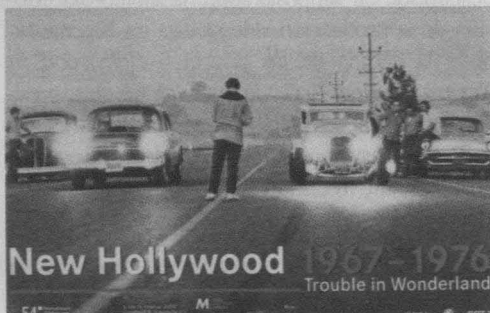
cer una de sus obras más emblemáticas y populares, *Amor eterno* (*Liang shan ba yu zhu ying tai*, Han Hsiang Li, 1963), un verdadero clásico del cine de Hong Kong que ahora revive en esta versión espléndidamente restaurada. La verdadera apuesta del Forum ha sido, no obstante, el (re)descubrimiento de la obra de Hiroshi Shimizu (1903-1966), prolífico realizador (163 títulos en su filmografía), contemporáneo y amigo de Ozu, de quien se exhibieron tres films como preámbulo de una retrospectiva más amplia programada por el Filmmuseum Berlin y la Stiftung Deutsche Kinemathek a lo largo del mes de marzo. Pero, no por menos convencional, la otra gran iniciativa del Forum 2004, un ciclo desdoblado en simposio sobre la asombrosa eclosión de la producción videográfica en Nigeria durante la década de los noventa —*Hollywood in Nigeria, Or How To Get Rich Quick* fue su expresivo título— despertó también un notable interés y, aunque la mayor parte de los títulos proyectados eran bastante recientes (1998-2004), la apretada agenda de presentaciones y discusiones permitió



Arigato-San (Hiroshi Shimizu, 1936).

recomponer adecuadamente la naturaleza de tan sorprendente fenómeno en el contexto de una cinematografía que siempre fue enormemente periférica e inexportable incluso a escala regional y que ha terminado por desaparecer para re-emergir bajo la forma de una copiosa producción en vídeo destinada a consumirse con fruición fuera de las –pocas– pantallas existentes en el país.

El ciclo estrella de la Berlinale, aquél anunciado a bombo y platillo como la retrospectiva oficial del Festival, fue este año *New Hollywood, 1967-1976: Trouble in Wonderland*. Acompañado como de costumbre por la publicación de un volumen monográfico, editado por Hans Helmut Prinzler y Gabriele Jatho, y complementado con la celebración de distintas conferencias y coloquios (en los que participaron especialistas como Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, Noel King, Geoffrey Nowell-Smith o Peter Cowie), el ciclo recogió más de medio centenar de títulos que abarcaban una década larga de transformaciones en (o en torno a) Hollywood: de hecho, y a pe-



Cartel del ciclo *New Hollywood 1967-1976: Trouble in Wonderland*.

sar del título de la retrospectiva, el más antiguo de los films proyectados, *The Cool World*, de Shirley Clarke, se remonta a 1963, mientras que el cierre cronológico correspondería en cambio a *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978). Aunque ciertamente las obras de Coppola, Scorsese, Penn o Bogdanovich son bien conocidas, su vertebración en un programa completo y exhaustivo como el presente permitió sin duda situarlas dentro de una perspectiva más amplia, donde otros títulos menos conocidos –particularmente, la importante producción documental de aquellos años– brillaron por derecho propio en esta crónica de los profundos cambios que auspiciaron el advenimiento de este vibrante New Hollywood.



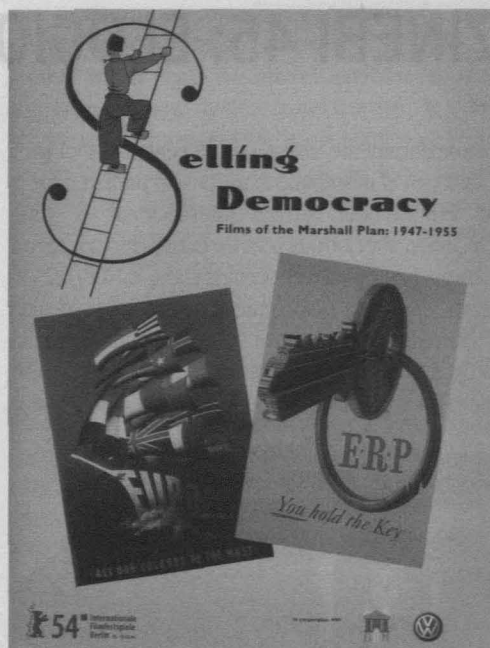
Easy Rider (Dennis Hopper, 1969).

Pero la propuesta más radical y rigurosa de la Berlinale 2004 –y a la postre la más significativa desde una perspectiva puramente histórica e historiográfica– sería sin duda el ciclo *Selling Democracy: Films of the Marshall Plan, 1947-1955*, iniciativa en la que sin duda cabe reconocer una apuesta personal de Dieter Kosslick, director del Festival desde 2001, y que probablemente nunca hubiera podido ver la luz en la larga época en que Moritz de Hadeln manejara el timón. Insólita retrospectiva en el marco de un gran festival, donde por lo común priman las urgencias de lo inmediato e incluso en este particular ámbito de las revisiones históricas paralelas soplan por lo común vientos conservadores, *Selling Democracy* –coordinada por Rainer Rother y Sandra Schulberg– ha logrado recuperar por vez primera la vasta producción propagandística asociada al European Recovery Plan (ERP) auspiciado por los Estados Unidos inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y popularmente conocido como Plan Marshall. Prácticamente invisibles desde aquellos años (y completamente invisibles en los Estados Unidos, donde paradójicamente la exhibición de estas piezas de propaganda pro-americana estaba prohibida), estas aproximadamente 250 películas, concebidas básicamente como cortometrajes para ser proyectados con carácter de complemento en las sesiones cinematográficas de media Europa, ostentan un extraordinario interés y ciertamente aguardan un estudio más detallado que la identificación y localización de copias requerida para este ciclo probablemente ayudará a promover.

No todos los títulos incluidos en esta retrospectiva –cuarenta y dos en total– eran, de hecho, films del Plan Marshall. Si la celeberrima aportación de Luis García Berlanga, único largometraje que integraba la muestra, ha de verse más bien como una

glosa necesariamente *desde fuera* del mismo, algunos otros títulos detentan igualmente esta condición complementaria, pero absolutamente necesaria para reconstruir cabalmente la iniciativa y dibujar con precisión sus perfiles. Así, por ejemplo, el emblemático *Ich und Mr. Marshall* (1949) fue en realidad producido por la OMGUS berlinesa (Office of Military Government/U.S.), mientras que una de las joyas de la retrospectiva, la hilarante *Nicht stören! Funktionärsversammlung* (1951), se aleja de la habitual retórica sobre el ERP para parodiar con brillantez un mítin en el que un funcionario de la RDA glosa los grandes avances de su país frente a las miserias de la Alemania del Plan Marshall: las imágenes, claro está, apuntan en sentido contrario a sus palabras... La mayor parte de los films presenta, obviamente, discursos más convencionales, pero no exentos de interés y aun de un cierto encanto, como es el caso de *The Story of Koula* (1951), sobre el papel prosaica aportación al programa de ayuda agrícola en Grecia que se revela muy del gusto del público y termina siendo doblado a nueve idiomas y exhibido en toda Europa. Por no citar sino un último y muy especial caso, que evidencia con toda claridad la versatilidad e imaginación de los responsables del proyecto, *The Shoemaker and the Hatter* (1950) es un ambicioso *cartoon* en color destinado a exaltar, en clave de fábula amable y accesible, las virtudes del libre comercio en la Europa de la postguerra.

Sin que sea preciso, pues, deslizar un posible y jugoso paralelismo con más recientes —en realidad, contemporáneas— experiencias de *exportación de democracia* por parte de los Estados Unidos (como hizo Sandra Schulberg en su estupenda presentación de la retrospectiva), *Selling Democracy: Films of the Marshall Plan, 1947-1955* se justifica en sí mis-



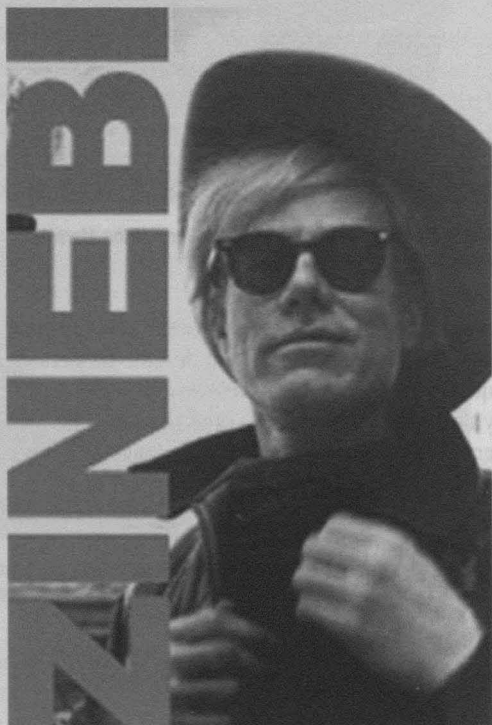
Cartel del ciclo *Selling Democracy: Films of the Marshall Plan, 1947-1955*.

ma como una excelente propuesta que sin duda honra al Festival Internacional de Cine de Berlín y que a la postre tal vez se revele de mayor proyección y alcance que algunas de las otras retrospectivas programadas. Confiemos, en todo caso, que su carácter necesariamente minoritario no disuada al equipo que dirige Dieter Kosslick de incidir por esta vía del rigor en posteriores ediciones de la Berlinale y el ejemplo cunda entre aquellos festivales que gustan de proponer retrospectivas en paralelo a sus competiciones y programas oficiales. ☺

ALBERTO ELENA

ZINEBI 45: ELOGIO DEL CIPRÉS

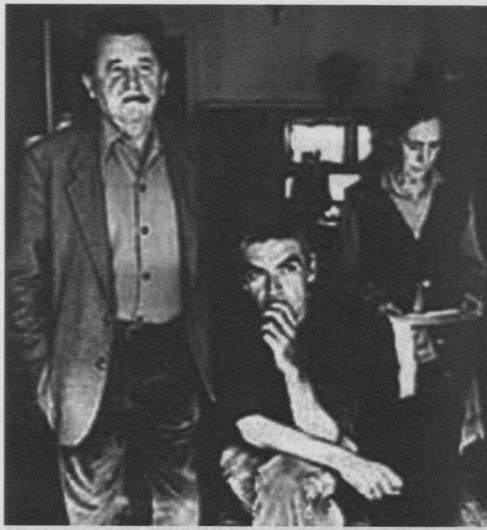
Sintomáticamente ubicada en el centro cronológico exacto, en el mismísimo ecuador si lo prefieren, de la 45 Edición del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (eso que de un tiempo a esta parte conocemos como ZINEBI) se celebró, en la sala polivalente del Teatro Arriaga, una mesa redonda en torno al cine español militante. Su propósito último no era otro que dar la palabra a los aguerridos cineastas que, sobre todo a lo largo de la



década de los setenta, aunque de manera esporádica también en las postrimerías del decenio anterior y en los albores del siguiente, lo habían hecho posible. El debate, oportuno complemento a una de las secciones paralelas y *rara avis* dentro de un festival en el que desgraciadamente este tipo de actos brilla por su ausencia (signo de los tiempos), resultó ser a la postre, y de ahí lo sintomático de su neurálgica ubicación temporal, una de las propuestas más enjundiosas de las muchas que ofrecía el abigarrado programa de esta cuadragésimo quinta edición del certamen bilbaíno.

Por una vez, y sin que sirva de precedente, la disposición de los participantes en la sala se ajustaba con precisión a lo que la propia denominación del evento reclamaba. A saber, dos círculos concéntricos de sillas, reservando el interior a las todavía inquietas posaderas de los beligerantes cineastas (eran y son, la mayor parte de ellos, *culos de mal asiento*: en el mejor y menos acomodaticio sentido la expresión), y el exterior al público en general. Hechas las debidas presentaciones, el moderador y a la sazón comisario de la retrospectiva, Julio Pérez Perucha, que había propiciado tan necesario encuentro, cedió la palabra a los ocupantes de las sillas del círculo interior. Tras los inevitables y siempre engorrosos segundos de silencio que invariablemente preceden a la primera de las intervenciones —que en esta ocasión fueron salpicados por una ocurrencia, iconoclasta, y oportuna exhortación a la *incineración* de los filmes que estaban siendo exhibidos en la retrospectiva—, los brigadistas allí congregados (sus películas habían sido agrupadas bajo el título *Las brigadas de la luz*) comenzaron a disertar en torno a cuestiones tales como la paradójica y fulminante desaparición de aquel cine subversivo y radical. Con la llegada de la democracia se produjo la total y absoluta imposibilidad de reproducir una experiencia como la que ellos habían protagonizado en el interior de los cada vez más estrechos márgenes del aparato cinematográfico español de nuestros días (en lo sustancial, a este respecto, idéntico al de otros estados).

Sucesivas intervenciones de los ubicados en el segundo de los círculos (compuesto, esencialmente, por críticos, historiadores y antiguos *compañeros de viaje* de aquellos que ocupaban el centro de la circunferencia) fueron completando y matizando el no demasiado clarividente, en algunos extremos, discurso de los brigadistas. Entre otras cosas se vino a decir que la pervivencia, contra todo pronóstico, de ciertas propuestas filmicas del todo opuestas y enfrentadas a ese cine hegemónico que hoy parece tener secuestradas todas y cada una de las pantallas del mundo, demuestra que a través de una rigurosa y formidable exigencia estética se puede encontrar un hueco, un *niche de audiencia*, si lo prefieren. El



Jean-Marie Straub, Pedro Costa y Danièle Huillet.

ejemplo que se trajo a la colación no era otro que el del tándem Straub-Huillet. La jerga televisiva me viene que ni pintada para ir adelantando el que dentro de pocas líneas será el objeto central de mis pesquisas: *los cadáveres*. Curiosamente, pocos días después, el propio ZINEBI, vía proyección de un excelente documental de Pedro Costa en el que se atiende a la concienzuda y meticulosa, casi maniática manera, con que el matrimonio Straub-Huillet manipula en la moviola el material previamente impresionado durante el rodaje de su última película, se encargaría, en cierta medida, de validar dicho argumento. También hubo quien, desde el segundo círculo, recordó a los del primero que a la hora de identificar las razones por las cuales sus propuestas no habían encontrado acomodo en el cine de la democracia tal vez habría resultado oportuno valorar la calidad intrínseca de cada una de estas películas.

Puede que espoleado por esta última intervención, el moderador planteó a continuación una línea de debate novedosa que, en opinión del que esto escribe, iba a resultar definitiva. Se trataba de constatar la ineludible circunstancia de que dentro del corpus de obras que conformaban la retrospectiva, a pesar de esa evidente voluntad subversiva común a todas las películas del ciclo, había lógicamente diferencias entre unas y otras. Sobre todo desde un punto de vista metodológico: es decir, sobre los términos en los que cada cineasta se planteaba su intervención. Ya en el texto del catálogo del festival

que servía para presentar la retrospectiva, el propio comisario había llamado la atención sobre este extremo. Según Pérez Perucha el quehacer de este grupo de cineastas durante aquel convulso periodo de nuestra historia reciente había partido de reflexiones teóricas distintas. Tal es así que bien pueden identificarse, dentro de este «proteico y apasionante movimiento», hasta tres maneras distintas, unas menos operativas que otras, de abordar una misma problemática. O lo que es lo mismo, de entender la práctica concreta del llamado cine militante: «Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial o de mercado, postulando que luchar contra el sistema (franquista y/o capitalista) comenzaba en los dominios de la cultura y el espectáculo (o sea, de la ideología), por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que, desde esta perspectiva, la elección de materiales referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que reconstituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debería mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos 'formalistas' para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias. En suma, un debate más viejo que la tos y que ya se había experimentado desde los años 10 sin haber llegado jamás a conclusiones definitivas. Innecesario señalar, en todo caso, que en no pocas ocasiones ambos ejes se hicieron sólo uno»¹.

Después de varias intervenciones no demasiado convincentes, el moderador quiso conocer la opinión de, precisamente, uno de los escasos cineastas presentes en la sala que, a mi entender, habían conseguido fundir en su obra los dos ejes a los que el comisario de la retrospectiva hacía alusión en su recientemente citado texto. Tras una rápida apropiación del discurso formulado por aquel contertulio con la que, de algún modo, todo hay que decirlo,

¹ Julio Pérez Perucha, "Las brigadas de la luz" (*Catálogo ZINEBI 45*, noviembre de 2003), pp. 110-111.



Jean-Luc Godard.



Histoires du cinéma.

evitaba el peliagudo debate que el moderador acababa de poner sobre la mesa, el interpelado cineasta quiso añadir que, desde su punto de vista, el verdadero interés de los cineastas allí reunidos y el de sus películas, emanaba de su inequívoca condición de cadáveres. Ante el pasmo más o menos disimulado y generalizado de aquellos que compartían con él la parte interior de la circunferencia, que ya para entonces se antojaba inesperado crónlech de vocación funeraria, el cineasta-cadáver (retirado, como la mayoría de sus camaradas, de la práctica activa del cine militante) quiso apoyar su estentórea afirmación en unas palabras de Faulkner. El mismísimo Godard —cineasta este, en modo alguno susceptible de ser incorporado a la nómina de cadáveres aquí planteada, y a cuyo periodo más politizado (eso que comúnmente conocemos como su etapa china o maoísta) no por casualidad dedicaba ZINEBI otra de sus secciones paralelas— la había incluido, a modo de cita, en una de sus celebradas *Histoires du cinéma*. La cita en cuestión reflexionaba en torno a la figura de los árboles que habitualmente rodean los

cementerios, y que, según Faulkner, eran algo así como los impertérritos guardianes encargados de velar por la seguridad de los cadáveres: de ellos dependía en última instancia que la inhumanidad de los humanos no acabara corrompiendo también la paz de los camposantos. Así pues, partiendo de esta bella imagen, el cineasta-exánime abundaba en la importancia que para él tenía el trabajo de recuperación, salvaguarda y estudio acometido por los responsables de esa sección paralela que acogía las películas de los allí reunidos. Destacó, por encima de todas, la labor del que, siempre según su particular y sugerente lógica, era el único *no-cadáver* de entre los abocados al centro de la circunferencia: o sea, el moderador y comisario de la mencionada retrospectiva. Aunque el cineasta-cadáver no llegara a mencionarlo, la propia y ya descrita disposición de los contertulios en la sala parecía haber sido diseñada ex profeso para reproducir o visualizar la metáfora faulkneriana: los cadáveres en el centro y custodiándolos, alrededor, críticos e historiadores; en última instancia, los encargados de mantener vivo, valga la paradoja, su inerte legado.



Histoires du cinéma.

Un par de días después, en el transcurso de la penúltima jornada del festival, tuve la suerte y el privilegio de asistir a la proyección (esta vez en cine, y no en formato video como había sucedido en otras sesiones) de la que bien podríamos catalogar como una de las propuestas más tardías, y digámoslo ya, excelsas. Otro de esos ejemplos en los que, como en *Contactos* (Paulino Viota, 1970) o en la indispensable obra de Portabella en su conjunto, radicalidad formal y política son una misma e irrenunciable cosa. De eso que aquí estamos llamando cine

militante español de la transición y alrededores. En dicha película, a través de una consciente y muy operativa mezcla de las retóricas propias del documental con otro tipo de elementos del todo ajenos al mencionado género, se prestaba atención a los métodos de trabajo y a la extraña peripecia vital del responsable del departamento de conservación de cadáveres de un hospital. Al finalizar la proyección de *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981), algo así como una tercera parte de los allí congregados (en total, dos de los seis espectadores que aún permanecíamos en la sala: las deserciones en esta y en otras de las sesiones del ciclo fueron directamente proporcionales a la casi nula asistencia de público; otro signo de los tiempos, supongo), el caso es que, como decía, al terminar la proyección una parte del público dedicó una espontánea ovación a un filme que, de alguna manera (estábamos ya en la última jornada de esta sección paralela) colocaba un muy digno broche de oro a una retrospectiva que, ya no cabía la menor duda, había sido erigida, cuan monumento funerario, en honor a los difuntos.

Del resto de las secciones, destacar la ya mencionada en torno al segmento de la magna obra de Jean-Luc Godard que abarca ese ramillete de películas que el prolífico cineasta dirigió en comandita durante aquellos años que conmocionaron al mundo:



Histoires du cinéma.

los años de la razón en marcha. Películas que son, en suma, magníficos tratados (a pesar de su, en ocasiones, molesta propensión a la redundancia) de cómo es posible conciliar radicalidad política y discursiva. Aspiración esta que, como venimos viendo, por fuerza debe estar en el origen de toda práctica filmica militante que se precie.

En cuanto a la sección oficial, este año estaba dividida en dos grandes categorías. Por un lado, el ya clásico concurso de cortometrajes, y por otro, una novedosa sección, bautizada como ZINEBIDOK y dedicada al documental de largometraje. Este cronista, por estar su corresponsalía orientada de antemano a los ciclos de índole histórica, sólo tuvo tiempo para visionar un muestrario demasiado reducido de lo que fueron las dos secciones competitivas. De ZINEBIDOK pudo verse el último trabajo de Andrés Linares (uno de esos cineastas del ciclo de las brigadas que todavía sigue en activo), titulado *Alzados del suelo* (2003). En él se presta atención, de manera rutinaria y convencional, a una de esas silenciadas (por los medios de comunicación, se entiende) luchas laborales en las que está inmersa la clase obrera española. De la sección oficial pudo verse, en la pizpireta gala de entrega de premios (dos jovencitas con medias de redecilla y escueto vestuario presentaban a los encargados de entregar cada uno de los premios, haciendo alarde de un sentido del humor, en ocasiones, no exento de cierta acidez que, a juzgar por las carcajadas, fue muy del agrado de los allí congregados) buena parte del palmarés. A excepción de una patochada infame que se alzó con el gran premio del cine vasco, el resto de los cortometrajes premiados eran todos ellos muy dignos merecedores (no demasiado osados, claro está, que para eso ya estaban nuestros viejos brigadistas y el inefable Godard) de la efímera gloria y los menos perecederos euros que ZINEBI otorga, y que sea por muchos años, cada mes de noviembre, que es, tengo que recordarlo, el mes de *Todos los Santos*. ☹

ASIER ARANZUBIA COB

LOS AMIGOS, VECINOS Y PRIMOS LEJANOS DEL FESTIVAL DE CINE DE SAN SEBASTIAN

Como es ya una larga costumbre y a pesar de frenético ritmo de asistencia que impone al espectador visitante un certamen de estas características, el Festival Internacional de Cine de San Sebastián celebrado el pasado septiembre, ofreció, además de sus habituales apartados volcados en el cine más actual, ya sea en o fuera de concurso, unas jugosas secciones retrospectivas. Como es también costumbre de esta revista, proponemos una nota que, a pesar de los problemas de calendario y gracias a la anti-actualidad en que nos coloca nuestra preferencia por el estudio de la historia del cine, nos permite comentar lo que dieron de sí dichas secciones sin sentirnos demasiado culpables por traer a la memoria del lector un acontecimiento ya ciertamente lejano en la memoria.

En una edición marcada por sucesos tales como la presentación de la difamada película documental de Julio Medem, *La pelota vasca. La piel contra la*

pedra (el pase de prensa fue uno de los más intensos y multitudinarios que se recuerdan) o la de *Tè doy mis ojos*, la celebrada obra de Iciar Bollain, pero también por la polémica decisión del jurado internacional, que concedió la Concha de Oro a la mejor película a *Schussangst* del director georgiano Dito Tsintsadze y, en otro orden de cosas, por la huelga de los trabajadores del Hotel María Cristina (que amenizaron el temprano despertar de los más insignes invitados con sus caceroladas), las secciones paralelas se convirtieron, como suele ocurrir, en un espacio agradecido y reconfortante para los cansados ojos de los asistentes. Esta tierra de nadie —o mejor, de todos, ya que representa una baza de éxito asegurado para los programadores del festival—, orientada hacia la revisitación de un cine más o menos lejano en el tiempo o de difícil acceso para los espectadores, se organizó según el esquema ya establecido, concediendo un completo ciclo a la obra



The Lady Eve (Las tres noches de Eva, Preston Sturges, 1941).

de autor clásico, que en esta ocasión fue Preston Sturges, otro a un cineasta contemporáneo aunque con una carrera lo suficientemente fructífera como para justificar su revisión, y este es sin duda el caso del joven pero prolífico Michael Winterbottom y, finalmente, un ciclo temático que agrupa obras de diferentes autores bajo un mismo concepto geográfico, generacional o genérico (piénsese, por ejemplo, en las retrospectivas dedicadas en años anteriores a la comedia italiana de la posguerra o a los directores norteamericanos de la llamada generación de la televisión) y donde el pasado festival tuvo a bien ofrecer un panorama de los cines del Magreb.

La retrospectiva dedicada a la obra completa de Sturges, tanto en su faceta de guionista como en la de director, y organizada como siempre en colaboración por el festival y la Filmoteca Española, se convirtió en un oasis de inteligencia y talento cómico. Pocos guionistas han dado al cine unos diálogos tan agudos, cínicos, excéntricos o hilarantes, por no hablar de la perfecta construcción de sus películas y la capacidad de configurar certeros personajes, ya sean protagonistas o secundarios, como los de este autor. Palabra que puede utilizarse en todo su sentido en el caso de Sturges, ya que fue de un pionero en la difícil tarea de convertirse en el total responsable de sus películas y a partir de 1940, con *The Great McGinty*, consigue dirigir, además de escribir,

todas sus obras dentro de un contexto tan poco favorable a esta fórmula como el sistema de estudios del Hollywood clásico. El ciclo comenzó con las películas escritas por Sturges durante los años treinta y que dirigirían un puñado de directores entre los que destacan nombres tan reconocidos como John M. Stahl, James Whale o Robert Mamoulian, y en las que la capacidad perturbadora de las situaciones, la atrevida ironía de sus planteamientos o la exacta medida de sus finos diálogos aparecen como un prodigioso y lúcido ejercicio de creatividad que deja por los suelos a muchas de las comedias norteamericanas que consumimos hoy compulsivamente pero sin demasiado entusiasmo. Un ejemplo: una chica va en el piso descubierto de un autobús neoyorquino y de pronto le cae encima un abrigo de pieles. Así comienza el enredo de *Easy Living* (*Una chica afortunada*, Mitchell Leisen, 1937) y en muy pocos minutos sabremos mucho sobre lo que va a ironizar la película, porque evidentemente Sturges no se toma el título más que como el inicio de una sarcástica visión del mito americano del éxito personal, tema que será un filón recurrente en su cine y que da además una idea de lo lejos que se coloca el cineasta de la idealización y los convencionalismos. Así, cuando el gran magnate de las finanzas que ha lanzado el abrigo de su mujer por la ventana, intenta explicarle a la honesta chica cuál es la verda-



Easy Living (*Una chica afortunada*, Mitchell Leisen, 1937).

dera trampa de la venta a plazos, ella, completamente ajena a los fraudes del capitalismo y creyendo que la insistencia de él sólo encierra una enorme ignorancia, le contestará consternada: «¡No se enoje por ser tan estúpido!». Una ingeniosa réplica que es mejor recordar porque puede ser útil.

A pesar de la brillantez de esta primera etapa como guionistas, parece comúnmente aceptado que el momento de mayor esplendor en la carrera de Sturges se fraguó en sus trabajos para la Paramount: ocho largometrajes, de un total de doce que consiguió dirigir a lo largo de su vida profesional, que truncharía la caza de brujas y el forzado exilio europeo. Entre ellos sobresalen tres obras maestras de la comedia como son *The Lady Eve* (*Las tres noches de Eva*, 1941), *Sullivan's Travels* (*Los viajes de Sullivan*, 1941) y *The Palm Beach Story* (*Un marido rico*, 1942). Es imposible condensar aquí lo que estas tres obras aportaron al género de la *screwball comedy* —aunque en el caso de *Los viajes de Sullivan*, sería más acertado colocarla en terreno intermedio entre el drama y la comedia, pues se mueve con perfecta eficacia en ambos registros, siendo en realidad un ensayo sobre por qué o para qué hacer cine. Sin embargo, no nos resistimos a recordar que son precisamente estos relatos sin aparente trascendencia en los que muchas convenciones sociales se ponen patas arriba, donde, como apuntaba Stanley Cavell (que le dedica a *Las tres noches de Eva* el primer capítulo de su libro, *La búsqueda de la felicidad*), precisamente se están cuestionando, entre otros, asuntos tan fundamentales como la legitimidad de la institución del matrimonio, la identidad de una nueva mujer o la validez de las normas morales que rigen la sociedad.

En cuanto a la retrospectiva temática, lo primero que se nos ocurre es felicitar vivamente al festival por esta propuesta que, bajo el título «Entre amigos y vecinos (Puerta abierta al Magreb)», título quizás demasiado optimista aunque lleno de buena voluntad, ofreció un apretado panorama de los cines de esta región. Treinta largometrajes y tres cortometrajes de Argelia, Marruecos y Túnez que despertaron la gran curiosidad del público donostiarra y parecieron destapar las lagunas de muchos de los profesionales allí reunidos, ya que su invisibilidad en nuestro país convierte a estas cinematografías en grandes desconocidas para las que no tenemos demasiadas referencias. En todo caso, el planteamiento de esta muestra era el de ofrecer una visión de

conjunto que atraviesa casi cuarenta años de producción y donde conviven propuestas muy diversas. Así, pudieron verse obras fundacionales nacidas al amparo de los movimientos de liberación y marcadas por la urgencia de construir relatos sobre la independencia nacional, como la argelina *Rib al-Aurass* (*El viento de los Aurés*, Mohamed Lakhdar-Hamina, 1966), u otras en las que late el impulso del nuevo cine árabe, como la también argelina *Omar Gatlató* (Merzak Allouache, 1976). Además, estuvieron presentes muchos de los temas que han marcado los las preocupaciones de los inquietos cineastas magrebíes. El acercamiento a la realidad rural es un elemento fundamental del clásico marroquí *Alyam, Alyam* (*Días y días*, Ahmed al-Maanouni, 1978). El tratamiento de la compleja situación que deben enfrentar las mujeres en estos países ha dado lugar a un gran número de intensas e interesantes obras. Entre las que pudieron verse en San Sebastián están *Aziza* (Abdellatif Ben Ammar, 1980), uno de los pocos ejemplos de coproducción entre Túnez y Argelia; la primera película rodada por una mujer en Túnez, *Al-saama* (*El rastro*, Nejia Ben Mabrouk, 1982); *Sbati al-atfal al-daain* (*La playa de los niños perdidos*, 1991), del



Al-saama (*El rastro*, Nejia Ben Mabrouk, 1982).

también reconocido escritor marroquí Jilali Ferhati; y las más recientes películas tunecinas *Maussim al-riyal* (*La temporada de los hombres*, Moufida Tlatli, 2000) y *Satin Rouge* (*Satén rojo*, 2002), *opera prima* de la cineasta Raja Amari.

El abanico temporal de la retrospectiva abarcó, como vemos, numerosas novedades que dieron fe de la vitalidad y el entusiasmo que conservan los cineastas magrebíes a pesar de las enormes dificultades que atraviesa el sector de la producción en estos países. Los dos cortometrajes marroquíes que pudieron contemplarse —*Al-bair* (*El muro*, Faouzi Bensaidi, 2000) y *L'horizon perdu* (*El horizonte perdido*, Laila Marrakchi, 2000)— son quizás la muestra más condensada de la capacidad creativa de una nueva generación de cineastas que mantienen vivo el deseo de hacer un cine innovador pero siempre cercano a una realidad a la que por lo general Occidente tampoco ha conseguido acercarse sin enmascararla detrás de visiones estereotipadas o sumamente exotizantes. Dentro del espacio dedicado a las obras más recientes, también estuvieron presentes algunas obras de directores pertenecientes a la segunda generación surgida de la inmigración magrebí en Francia y que en los últimos años han comenzado a orientar sus trabajos hacia la recuperación de las vivencias de la generación anterior. Este es el caso de Bourlem Guerdjou y Yamina Benguigui, ambos de origen argelino aunque nacidos en Francia, y que con *Vivre au paradis* (*Vivir en el paraíso*, 1998) y *Inch'Allah dimanche* (*El domingo si dios quiere*, 2001) recuperan distintos aspectos de la conflictiva experiencia de la inmigración.

Además de las proyecciones, el festival organizó también un encuentro donde estuvieron presentes algunos de los directores y productores de las películas presentadas. En la mesa redonda se debatieron las dificultades a las que tiene que hacer frente estos cineastas, no sólo con respecto a las fuentes de financiación, sino también a cuestiones como la censura y las relaciones con la televisión. Aunque en la actualidad la vitalidad de estas cinematografías sigue dependiendo en gran medida de las coproducciones con Francia y otros países del ámbito francófono, su concurrencia en festivales y muestras de todo el mundo sigue siendo intensa. Si sobre la existencia de una forma de contar propiamente árabe, con características estilísticas y temáticas específicas, aparecieron opiniones contrapuestas. Donde sí hubo acuerdo entre los participantes fue en cercanía fundamental entre las diversas culturas del Mediterráneo. El cine ofrece además una magnífica posibilidad de conocerlas y establecer un diálogo que vaya más allá de la estigmatización que lamentablemente sufre el mundo árabe en la actualidad. Además, se insistió en la necesidad de establecer intercambios fluidos a nivel de producción y distribución entre España y los países del Magreb, una asignatura pendiente para los productores de nuestro país, que, sin embargo, los productores y distribuidores franceses practican asiduamente. En el caso del festival, como apuntaba Andreu Claret, director del Institut Europeu de la Mediterrània, a esta iniciativa debería seguirle la inclusión de estas cinematografías en la Sección Oficial. Por estos motivos, y si además de vecinos queremos ser amigos, dejen la puerta abierta, por favor. ☺

ANA MARTÍN MORÁN