

en un vértice rojo, se llamaba lago. Ya nunca lo olvidarían». Sin duda alguna les había contestado para siempre, como a su vez Enrique Molina nos contesta a nosotros, haciéndonos presente otro tiempo dentro de este tiempo: el de la poesía.

Juan Malpartida

Teoría y práctica de los festivales (De Benalmádena a Málaga)

En el título hay una cita casi intacta de un volumen dedicado a la historia de la legendaria Semana de Cine de Autor, nacida en Benalmádena (1969) y desde este año, en su XV edición, rebautizada como Semana Internacional de Cine de Autor de Málaga.¹ Este libro, prologado por el director de la Semana, Julio Diamante, con un extenso ensayo que traza la historia del certamen y sus avatares, incluye una amplia recopilación sobre los films y las actividades desarrolladas por un festival de cine singular y bastante insólito: desde sus comienzos y a lo largo de muchos años de vida austera (económicamente) ha mantenido con firmeza su cualidad de descubrir y proyectar el cine más exigente, el que por encima del espectáculo busca caminos nuevos.

La ocasión es quizás oportuna para reflexionar un poco sobre este epifenómeno de los festivales de cine, nacidos —como en otras actividades culturales o artísticas— para difundir y promover sus obras a través del mundo. Julio Diamante, en el citado prólogo, describe con exactitud el papel y la función que desempeñan los festivales en el mundo de la expresión y la industria. «Para esta función —escribe Diamante— se dividen en dos grupos:

- a) Los que sirven principalmente a los monopolios comerciales.
- b) Los que tratan de promover el desarrollo cultural cinematográfico.

Existen también otros que, como Arlequín, intentan servir al mismo tiempo a “due padroni”. Esta ambigüedad pronto se clarifica: de una manera más o menos enmascarada, más o menos consciente, sirven a los monopolios.»

¹ Semana Internacional de Cine de Autor: Teoría y práctica de un Festival. Libro preparado por el Equipo SEMANAUTOR. Málaga, 1987.

Éstos son sin duda los modelos básicos, aunque podría decirse que con más o menos gravitación, la mayoría de los festivales actuales son «Arlequines», pues aún se piensa que un cierto cartel «cultural» ayuda a digerir la verdadera finalidad: la promoción de las empresas comerciales que dominan el mercado. Para el caso no importa incluir a certámenes situados fuera de la economía capitalista dominante; festivales como Moscú o Karlovy-Vary, por ejemplo, sirven a objetivos de promoción de sus cinematografías y a la propaganda estatal.

Anota Julio Diamante que los monopolios han montado un engranaje para el control internacional de los festivales: la FIAPF (siglas francesas de la IFFPA, o sea International Federation of Films Producers Associations), notoriamente vinculada a la MPAA (Motion Pictures American Association). La FIAPF es la encargada de «reconocer» a los festivales de acuerdo a una escala que determina su influencia: «principales competitivos», sólo «competitivos» o decidiendo cuáles son «no competitivos» o «especializados». El peso de esta cualificación la conoce por experiencia el Festival de San Sebastián, uno de los más antiguos de primera categoría, que la perdió en 1977 cuando quiso salir de las reglas del mercado al tiempo que se politizaba «peligrosamente».

El engranaje, añade Diamante, «tiene una doble función: favorecer el cine-mercancía (los films pertenecientes a los monopolios, que de vez en cuando realizan algún film “de prestigio”) y marginar de manera más o menos descarada al cine cultural (el cine independiente, el cine alternativo, el cine militante, las nuevas cinematografías...».

No hace falta añadir que los festivales que se mantienen al margen de este baile internacional de mercados son muy pocos y lo tienen muy difícil en su intento de favorecer el cine como cultura en el sentido más estricto de la creación independiente, como expresión del hombre y sus problemas. Ese cine es casi siempre una aventura que debe sortear al producto que sólo busca el negocio rentable o al censor burocrático.

La historia de los dos grandes certámenes mundiales, los de más solera, ha tenido momentos muy ilustrativos. Venecia, el más antiguo (creado, hay que recordarlo, en pleno auge mussoliniano, para mayor gloria y entretenimiento del régimen) estuvo a punto de desaparecer cuando, en 1971, decidió eliminar los premios, de acuerdo a las corrientes culturales de entonces. Irónicamente, los intentos de eliminar este juego de vanidades —y a veces de manipulaciones—, demostraron que no sólo perdían su precio publicitario sino que desanimaban a los cineastas participantes. Cannes, por su parte, se ha consolidado como el gran mercado del mundo del cine y, por eso mismo, atrae no sólo a los comerciantes sino a los artistas más prestigiosos y serios, que al fin y al cabo tienen que vivir...

Con habilidad suma, Cannes reúne a los artistas consagrados y a los que comienzan, aunque éstos —lo mismo que muchas obras valiosas— suelen quedar relegados a las secciones paralelas. Este festival, que ilustra muy bien la *boutade* de Godard («El cine es a la vez la Renault y el Museo de Louvre») mantiene así su prestigio de Meca cinematográfica a pesar de la poca credibilidad de sus resonantes jurados. El de este año, por ejemplo, presidido por Yves Montand e integrado, entre otros, por Norman Mailer y Eilen Klimov, demostró una sospechosa flexibilidad hacia el país huésped, premiando un mediocre film francés por encima de otros —italianos y rusos— mucho más valiosos.

Pero como se sabe, el cine está en crisis y ello afecta también a los citados monopolios. Éstos, como la hidra de Lerna, han desarrollado nuevas cabezas; en realidad, el cine no es para ellos más que un departamento más entre otros negocios. Las viejas «majors» de Hollywood ya no pertenecen a los antiguos «tycoons». Éstos, ya desde sus principios, estaban financiados (sino manipulados) por la gran banca. Aquellos viejos piratas (los Zukor, Mayer, Selznick y demás) ha sido reemplazados por los ávidos ejecutivos de Nueva York, que no conocen el cine, como sus antecesores, pero son expertos en dividendos. Y los legendarios estudios son subsidiarios de empresas petroleras, de la Coca Cola y de otros «holdings».

Esto, en lugar de diversificar el mercado dando espacio a los independientes, ha agudizado el proceso de mecanización del sistema de producción y distribución. Ello significa que el grueso del cine norteamericano ha caído en una estéril repetición de fórmulas que pocas veces permiten el surgimiento de obras originales y de autores capaces de crearlas. Hay excepciones, sin duda, pero son escasas y tienen dificultades para acceder a los grandes públicos, moldeados por productos cada vez más alienantes, no muy alejados de las peores series televisivas. La situación del cine europeo no es mucho mejor, ante esta competencia masiva que se añade a sus propias dificultades económicas. Ni falta hace añadir que aún más aislada es la difusión de las cinematografías iberoamericanas, africanas o asiáticas, que muchas veces no tienen acceso fácil a sus propias pantallas.

Por todo esto es interesante trazar la trayectoria de la Semana Internacional de Cine de Autor, que persiste en dar a conocer, en lo posible, las obras que rara vez alcanzarán a los espectadores que aún creen que una película es algo más que un entretenimiento digestivo. Y también, aunque es más difícil, conquistar un público mayor, que por todas las causas anotadas, ignora una enorme porción de la actividad cinematográfica mundial, quizá la más valiosa.

Los comienzos

El festival nació en 1969, por iniciativa del entonces alcalde de Benalmádena, Enrique Bolín. Como en muchos otros casos, la idea era promocionar y añadir un aspecto cultural a la imagen de un municipio con porvenir turístico pero entonces poco conocido, pese a su cercanía con el ya popular Torremolinos. Durante dos años fue dirigido por Mamerto López Tapia, de larga labor como cortometrajista. Las sesiones se realizaban en el Hall de Congresos de un hotel de Benalmádena. Para la tercera edición, Bolín contrató un equipo dirigido por el crítico barcelonés José Luis Guarnier y decidió ampliar el marco de la Semana, hasta entonces muy restringido. Así la sede y las proyecciones se trasladaron al Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol, ubicado por cierto en Torremolinos. Pero la experiencia no parece haber satisfecho a ninguna de las partes, porque ese equipo organizador renunció a pocos meses de finalizar esa Tercera Semana, en 1972. Luego de gestiones infructuosas (al parecer nadie quería responsabilizarse de un festival que ya se consideraba «muerto») el alcalde de Benalmádena ofreció la dirección a Julio Diamante.

El nuevo equipo contaba con la colaboración de Elena Sáez, ayudante de la dirección