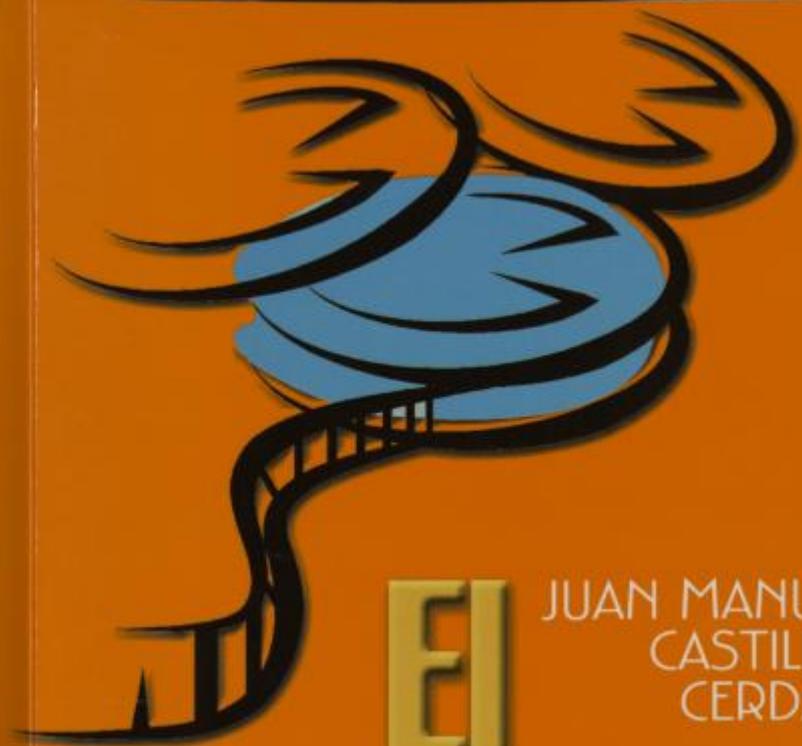


EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BENALMADENA  
DELEGACION DE CULTURA

BEN  
791  
CAS  
com



JUAN MANUEL  
CASTILLO  
CERDAN

# El comienzo de una Semana

SEMANA  
INTERNACIONAL  
DE CINE  
DE AUTOR  
SICA 1969-1971



Sala  
**NO SE PRESTA**

**Sólo puede consultarse  
dentro de la sala de lectura**

**Arroyo de la Miel**

Sig.: BEN 791 CAS com

Tit.: El comienzo de una semana : s

Aut.: Castillo Cerdar, Juan Manuel <sup>el</sup>

Cód.: 5900332



NO 22 PRESTA

Compte de la caisse de factures

RECEPTE  
N° 10  
DU 10/05/1918

PAR  
M. J. B. S. P.  
DE  
M. J. B. S. P.

JUAN MANUEL CASTILLO CERDÁN

# El comienzo de una Semana

SEMANA  
INTERNACIONAL  
DE CINE  
DE AUTOR

SICA



R-16/57

**Edita:**

Excmo. Ayuntamiento de Benalmádena  
Delegación de Cultura

**Coordina:**

Carmen Vargas Molina  
Concejala de Cultura

**Autor:**

Juan Manuel Castillo Cerdán

**Diseño, Fotomecánica e Impresión:**  
Gráficas Campos, S.A. - Telf. 952 443 738

**Depósito Legal:**  
MA-1327-2000

---

*A mis seres queridos*





The first part of the paper discusses the general principles of the theory of the firm. It is shown that the firm is a collection of individuals who are organized in a way that allows them to coordinate their activities and to make decisions that are in the best interests of the firm as a whole.

The second part of the paper discusses the theory of the firm in more detail. It is shown that the firm is a collection of individuals who are organized in a way that allows them to coordinate their activities and to make decisions that are in the best interests of the firm as a whole.

The third part of the paper discusses the theory of the firm in more detail. It is shown that the firm is a collection of individuals who are organized in a way that allows them to coordinate their activities and to make decisions that are in the best interests of the firm as a whole.

The fourth part of the paper discusses the theory of the firm in more detail. It is shown that the firm is a collection of individuals who are organized in a way that allows them to coordinate their activities and to make decisions that are in the best interests of the firm as a whole.

The fifth part of the paper discusses the theory of the firm in more detail. It is shown that the firm is a collection of individuals who are organized in a way that allows them to coordinate their activities and to make decisions that are in the best interests of the firm as a whole.

## ÍNDICE

• Prólogo de Luis Mamerto López-Tapia (Fundador de la SICA).	
<b>Introducción</b>	<b>15</b>
<b>I. NACIMIENTO DE LA SEMANA.</b>	
1.1. Esplendor del "cine de autor". La apuesta de Benalmádena por el género artístico y de ensayo	19
1.2. La puesta en marcha de la Semana	30
1.3. Los procedimientos del Festival: composición y reglamento	40
1.4. Características y objetivos: trasfondo político y turístico	47
1.5. La censura: un enemigo cordial	53
<b>2. EL MATERIAL CINEMATográfico.</b>	
2.1. I y II Semana (1969-1970)	57
• Secciones y ciclos cinematográficos	58
- Cine canadiense.	
- Cine checoslovaco.	
- Cine africano.	
- Cine "underground" alemán.	
- Cine danés.	
- Primitivos americanos: "La Cueva Lumiere".	
• Películas en concurso	78
- I Semana (1969).	
- II Semana (1970).	
2.2. III Semana (1971)	89
• Secciones y homenajes	91
- Cine sudamericano.	
- Homenaje a Nagisa Oshima.	
- Homenaje a Val Lewton.	
• Películas en concurso	97
• Muerte en Venecia	99

### 3. HISTORIAS DE LA SEMANA

- 1969 \_\_\_\_\_ 113
  - "Alboroto por un Pedazo de Historia".
  - "Los rollos canadienses".
  - "Los mejicanos".
  - "El checoslovaco".
  - "El festival de marcha".
  - "Me enveneno de azules".
  - "Los cócteles del festival".
  - "Esos barbudos y melenudos".
  - "Dedicado a Ricardo Franco".
  - "La corrida".
  
- 1970 \_\_\_\_\_ 118
  - "La reunión".
  - "La excursión".
  - "El desastre de Annual".
  - "Películas problemáticas".
  
- 1971 \_\_\_\_\_ 120
  - "Stop".
  - "Premios perdidos".

### 4. VALORACIÓN FINAL \_\_\_\_\_ 121

Fuentes \_\_\_\_\_ 122

Bibliografía \_\_\_\_\_ 124

Apéndice documental \_\_\_\_\_ 126

## PRÓLOGO

*El pasado mes ha tenido lugar el 25 aniversario de la Primera Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena. Se celebró del 3 al 9 de noviembre de 1969 y todavía hoy se sigue recordando en el mundo entero.*

*La Semana nació de una contradicción, no aparente sino real, entre su vocación cultural, progresista, contestataria, y un régimen político que impedía la libertad de expresión que disfrutaba el resto de los países europeos. Contó con un patrocinio económico de las grandes empresas turísticas de la zona, aun cuando no comulgaran con los planteamientos conceptuales citados ("el turismo no necesita líos, sino paz y tranquilidad") y con el soporte organizativo y financiero del propio Ayuntamiento de Benalmádena, regido entonces por el alcalde más joven de España, arriesgado, emprendedor e intuitivo, pero lógicamente sometido a los Principios Fundamentales del Movimiento. Otra cosa no era posible.*

*De ese cóctel explosivo surgió un festival de cine que sólo por sus dos primeras ediciones era ya conocido en el mundo entero, permaneciendo, aún hoy, como un importante referente cultural. Hoy, en el recuerdo, Benalmádena fue una bella improvisación repleta de intenciones y de libertad total, con argucias de clandestinidad y juventud que empezaban ya en la batalla contra el censor ministerial, al que se le hacía ver las películas en el último momento, amenazándole con el escándalo si prohibía alguna; o haciéndole ver una película conflictiva después de una generosa comida, con el fin de que se durmiera, o hablándole continuamente durante la proyección, sobre todo en los momentos más duros de la película...*

*El anarquismo de la Semana alcanzó a su propia estructura y programación. En un país que amordazaba la libertad de expresión, la Semana era totalmente asamblearia y esto fascinó a los pocos observadores extranjeros que acudieron a la primera edición y a los muchísimos que vinieron a las siguientes. Pero los infantiles intentos de golpe de Estado que ya se produjeron en esa primera edición (por ejemplo el boicot a un cortometraje de Angelita Rubio Argüelles), se convirtieron en la segunda (noviembre*

de 1970) en algo más serio. El país estaba entonces convulsionado por el proceso de Burgos y la Semana, como era de esperar, no permaneció neutral, pero, respondiendo a su improvisada esencia, las acciones que realizó por la defensa de los derechos humanos fueron también caóticas, personales y de mucho río revuelto, en el que algún cineasta quiso conquistar una aureola de martirio y clandestinidad, mientras su familia ocupaba cargos de poder en el franquismo. (Recuerdo ahora la diabólica habilidad de los reporteros de la RAI-TV italiana, que con las imágenes filmadas del escándalo de la clausura – saludos fascistas respondiendo a otros puños en alto –, fueron perseguidos por la policía, dejando finalmente que les secuestraran las latas de películas inocuas, mientras que las del escándalo iban ya camino del aeropuerto. Estas imágenes dieron la vuelta al mundo, y junto a muchas otras de la Semana sirvieron para dar a la juventud y a la cultura española un seguimiento de dignidad).

Pero sobre todo, Benalmádena fue un foro de política, de arte, de cultura, en el que se vio mucho cine, y del bueno: ocho días apasionados, de vértigo, sin tiempo ni para dormir. Aún hoy, dos de los cineastas mexicanos más importantes, Felipe Cazals y Arturo Ripstein, recuerdan con pasión su triunfo en la primera edición. Y curiosamente, a pesar de su azaroso desarrollo, se cumplieron los objetivos municipales, pues fue a partir de ahí cuando comenzó a sonar el nombre de Benalmádena en todo el mundo.

Todos los que hoy son grandes festivales de cine (Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián o Valladolid) empezaron siempre como pequeñas muestras marginales o minoritarias y hoy son plataformas del cine mundial y máquinas de generar ingresos para las ciudades que los organizan. Benalmádena, sin embargo, nunca pudo o quiso salir de su carácter de francotirador y se fue consumiendo lentamente, pero esa simiente no puede quedar desperdiciada y debería resurgir en un proyecto que aglutinara todas las iniciativas que se han realizado en Málaga, desde hace más de 40 años, para consolidar un festival cinematográfico: desde el primero en los años 50, seguido por las Jornadas Cinematográficas de la Costa del Sol en el Teatro ARA, en 1963, continuado con Benalmádena, las Muestras de Cine Ciudad de Málaga y el último Festival de Cine de Comedia de Torremolinos, En 1990-91.

El proyecto del Festival de Cine de Málaga y la Costa del Sol habría de ser la respuesta a esta necesidad. Propuesta innovadora, pues aunque ubicado en el Palacio de Congresos, irradiaría manifestaciones paralelas y especializadas a los principales núcleos de la provincia, con secciones culturales en Málaga, musicales en Nerja, científicas en Ronda, sofisticadas en Marbella, etc. Así, del enorme esfuerzo que

*representa la organización de un festival se beneficiarían muchas localidades malagueñas, aprovechando todas las sinergias de la iniciativa.*

*El año próximo será el Centenario del cine, con la primera proyección pública de "La salida de los obreros de la fábrica", de los hermanos Lumière. Y en 1996 será el Centenario del Cine Español. Toda la Europa de la cultura va a volcarse con los acontecimientos de la conmemoración y las instituciones de la UE apoyarán todas las iniciativas. Solventes en este terreno. ¿Vamos a dejar perder la oportunidad en esta región costera que, como hemos visto, cuenta con una tradición cinematográfica que sólo la desidia ha permitido apagar? ¿No son éstas, precisamente, el tipo de iniciativas que la Costa del Sol necesita acometer imperiosamente para mejorar la calidad de su oferta turística complementaria?*

**Luis Mamerto López-Tapia**

Cineasta y fundador de la Semana Internacional  
de Cine de Autor de Benalmádena.  
24 de diciembre de 1994

---

• Este artículo se publicó en conmemoración del 25 aniversario de la Semana. Seis años después, volvemos a rememorarlo para que el lector tenga una idea global del tratamiento y fundamento de esta publicación.

The first part of the paper discusses the general theory of the firm, focusing on the role of the entrepreneur and the importance of capital structure.

The second part of the paper discusses the empirical evidence on the role of the entrepreneur and the importance of capital structure.

The third part of the paper discusses the implications of the theory and the empirical evidence for policy.

The fourth part of the paper discusses the conclusions of the paper.

The fifth part of the paper discusses the future research agenda.

The sixth part of the paper discusses the acknowledgments.

The seventh part of the paper discusses the references.

The eighth part of the paper discusses the appendix.

The ninth part of the paper discusses the endnotes.

The tenth part of the paper discusses the footnotes.

The eleventh part of the paper discusses the bibliography.

The twelfth part of the paper discusses the index.

The thirteenth part of the paper discusses the subject index.

The fourteenth part of the paper discusses the author's address.

The fifteenth part of the paper discusses the author's contact information.

The sixteenth part of the paper discusses the author's acknowledgments.

The seventeenth part of the paper discusses the author's contact information.

The eighteenth part of the paper discusses the author's contact information.

The nineteenth part of the paper discusses the author's contact information.

## INTRODUCCIÓN

Siempre se ha considerado de gran importancia dentro del ámbito de la historia cinematográfica la celebración de un gran evento como es un festival de cine, sobre todo para reconocer y dar mérito a las mejores películas y directores del año. Cualquier película que se presente a un festival recibirá su merecido reconocimiento llegando incluso, muchas de las veces, al ansiado estrellato. Además de esto, en los festivales se consiguen objetivos que son muy positivos y son bien recibidos por todos los que se dedican a la realización de películas, estos se traducen en un aumento de la facturación obtenida en taquilla y en el conocimiento de aquellas películas realizadas con un presupuesto bajo. Este último era la finalidad primordial de la Semana Internacional de cine de autor de Benalmádena, suscitando con ello el interés entre el público y haciéndolo llegar a una audiencia mucho más amplia.

No cabe duda que el cine ha sido y sigue siendo utilizado por el hombre para mostrar determinados aspectos de nuestra vida; estos aspectos, en muchas ocasiones, son bastante comprometedores si tenemos en cuenta el momento y el lugar donde se lleva a cabo las proyecciones; este era el caso de España a finales de los años sesenta y principio de los setenta, donde la censura y el control seguían vigentes en el desgastado Régimen franquista. Aunque, tras la muerte de Franco y en el período de transición política, el cine español no vive el auténtico acontecer del cine mundial sino que sufre la invasión de realizaciones de índole político y erótico; con esta afirmación no digo que esté mal la liberalización del cine en nuestro país, todo lo contrario, es una satisfacción disfrutar de esta libertad, lo único que ocurre es que el excesivo tratamiento de determinados temas llega a tal extremo que empalaga.

Según Norberto Alcover, los artistas del momento, entre los cuales hay un gran número de cineastas, han intuido el medular fracaso del hombre, su insatisfacción por no haber encontrado y poseído la felicidad en una sociedad que él ha construido<sup>1</sup>; este sentimiento de fracaso y de insatisfacción provoca

el denominado Mayo del 68. Estos aspectos se ponen de manifiesto en muchas de las películas proyectadas en los primeros años de la Semana de Cine de Autor. Esta culpabilidad es transferida a la sociedad en abstracto, a una clase social determinada, a unos hombres concretos, al «imperio del mal» en el mundo, etc<sup>2</sup>. Este feroz pesimismo, esta desconfianza de la vida y el mundo se refleja también en los restantes artes.

Es en este panorama cuando entra en escena la Semana Internacional del Cine de Autor patrocinada por el Ayuntamiento de Benalmádena y organizada por la Federación Nacional de Cineclubs de España, siendo protagonista durante más de diez años y con la década de los setenta como momento de máximo esplendor.

En esta Semana internacional se intenta poner de manifiesto a través de realizaciones cinematográficas los nuevos ideales y la nueva forma de ver la vida que se consolida tras las agitaciones de gran envergadura que se producen en 1968. El pesimismo y el optimismo se entrecruzan en la reflexión cinematográfica; Truffaut, director que participa en la II Semana (1970), decía del naciente cine «Rossellini me ha enseñado que las actitudes pesimistas son actitudes snob, se habla de incomunicación de la decadencia (...), son maneras de no tener en cuenta los progresos asombrosos que se hacen en la ciencia, en la medicina, en la sociedad. Antes de tomar actitudes morales hay que informarse de lo que existe, de lo que está bien, e informar de ello a los demás»<sup>3</sup>.

Otros directores de gran importancia en el mundo cinematográfico serían René Allio y Claude Goretta; el primero aportará al primer festival de Benalmádena (1969) una película intimista titulada *Pierre et Paul*<sup>4</sup> que estaba enmarcada en la

<sup>1</sup> N. Alcover, A. Pérez Gómez. *Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los 70*, Bilbao, 1975. Pág. 18.

<sup>2</sup> Alcover, N. Pérez Gómez, A. *Ibidem*.

<sup>3</sup> Reflexiones de François Truffaut, director que participa en la Semana Internacional de 1970 con la película titulada *Domicilio conyugal*, incluida en la Sección informativa del Festival y que correspondió a la clausura de esta Semana. Esta reflexión de Truffaut está anotada por Norberto Alcover y Pérez Gómez en su trabajo titulado *Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los 70*.

<sup>4</sup> *Pierre et Paul* es la tercera película de Allio. El protagonista de esta película está abocado a la rebeldía y a la locura; además de haber participado dentro de la Sección informativa del Festival de Benalmádena, ese mismo año se presentó en el Festival de San Sebastián donde obtuvo el premio del Círculo de escritores cinematográficos. Según el propio René Allio "el problema que me preocupa es el de dosificar a lo largo de la cinta los elementos dramáticos, que son en definitiva, experiencias palpables de la vida real. Porque quiero que sean inteligibles para todos, no sólo para intelectuales. Continuaré trabajando en el cine y en el teatro, bien sobre lo que conozco perfectamente o bien sobre lo que puedo reconstruir a través de lo que veo. Por ejemplo, no podría hacer una película histórica". Esta declaración pertenece a la rueda de prensa que se llevó a cabo en 1969 en el Festival de San Sebastián y se puede transmitir al cine proyectado en Benalmádena.

Sección informativa correspondiente a ese año, mientras que Goretta<sup>5</sup> entraba en concurso al siguiente año con *Le fou* (el loco). El cine realizado por estos dos directores define, en cierta forma, lo que se estuvo proyectando en Benalmádena en los primeros años de celebración del Festival.

Hemos dedicado unas líneas al contexto histórico y formal cinematográfico de finales de los sesenta porque nos parece interesante conocer en qué momento y en qué ámbitos se podía mover esta Semana Internacional del Cine de autor. En este estudio haremos especial atención a los tres primeros años del Festival que corresponden a los años de mayor dificultad en cuanto a libertad de proyección se refiere. Durante estos tres años la Semana de cine estaba bajo la presidencia del actual Alcalde de Benalmádena, Enrique Bolín Perez-Argemi, a su vez, durante este período pasarían por la dirección dos grandes personalidades de nuestro cine como son Luis Mamerto López-Tapia y José Luis Guarner. El primero sería el encargado de transmitir la idea a Enrique Bolín de crear un Festival de cine de gran dilatación; ambos llevarían a cabo dicho proyecto que comenzaría en 1969 y perduraría hasta comienzo de la década de los ochenta.

Es interesante dar a conocer un acontecimiento de esta índole que hizo que el nombre de Benalmádena se codease con los lugares más importantes del mundo. Este trabajo tiene dos objetivos, el primero dejar patente el tipo de cine que aquí se proyectó, analizando y estudiando las diversas secciones de las que estaba compuesta la Semana (Secciones informativas, ciclos, reseñas, homenajes, etc.), todo ello visto desde las diferentes direcciones que tuvo el festival (1969 y 1970, dirección de Luis Mamerto López-Tapia; 1971, dirección de José Luis Guarner); el segundo objetivo es dar a conocer todos los entresijos que se produjeron en estos tres años; nos referimos a ciertos detalles que, en su momento, eran bastante comprometedores y que hoy en día tanto los jóvenes historiadores como los nuevos críticos de cine tenemos la obligación de recordar a nuestra sociedad libre y democrática, que ve muy de lejos los tiempos de la represión y de la censura. Estos detalles a los que hago alusión son, por un lado, las connotaciones políticas que va tomando el Festival de Benalmádena, utilizado por los grupos de oposición al Régimen franquista para manifestar su

---

<sup>5</sup> Claude Goretta pertenece al "grupo de los cinco" (Alain Tanner, Jean-Louis Roy, Michel Sautter, Jean-Jacques Lagrange y Goretta.) que revolucionaron la estética cinematográfica a partir de un cine más crítico. Este director crea un cerebro que organiza la ceremonia de la soledad como fruto de la incomunicación y de la inestabilidad social. Pero confirma su línea trágica al insistir en la inútil necesidad de los demás como componente existencial del ser y existir humanos.

repulsa al resto de Europa y del mundo dada la repercusión que tuvo dicho Festival en el ámbito internacional. Por otro lado dar constancia de cómo actuó la famosa censura sobre la Semana señalando todos los trucos y maniobras que se llevaron a cabo para evitarla. Seguido esto por la referencia de los objetivos concretos del Festival, su composición y su correspondiente reglamento.

Este estudio se ha llevado a cabo gracias a la colaboración de muchas personas que tuvieron la suerte de vivir, por activa o por pasiva, el Festival de Cine de Benalmádena, empezando por el que era Presidente de la Semana y actualmente alcalde del municipio benalmadense, Enrique Bolín, y por los que tuvieron la difícil papeleta de llevar la dirección de este Festival, entre otros Luis Mamerto López-Tapia. Tanto sus testimonios como los documentos que han podido aportar han hecho que esta investigación tomara cuerpo. Completándose dicho estudio con el análisis de los programas emitidos de la Semana correspondientes a estos tres años, con el tratamiento periodístico del Festival, que se ha podido realizar gracias a la recogida exhaustiva de toda información referente a este tema en los diferentes periódicos del momento<sup>6</sup> y, por último, la obligada bibliografía específica y científica, siempre necesaria en todo trabajo de investigación.

Esperamos que este libro sirva como guía para futuros trabajos y como reseña de los ya existentes, y nada nos agradecería más que la pronta aparición de nuevos estudios de nuestro pueblo que amplíen y mejoren éste que ahora presentamos. Y aunque sea bastante repetitivo, dar gracias de nuevo a todos los que me han ayudado, tanto al cuerpo de funcionarios del Archivo Municipal y de la Diputación como a los encargados del Archivo del Diario Sur; al Área de Cultura del Ayuntamiento de Benalmádena y en particular a Carmina Vargas por su interés en hacer público dicho tema; a los que me facilitaron información sobre la Semana en el curso de verano dirigido por Guillermo Cabrera Infante en El Escorial; a la profesora de la Universidad de Málaga, Antonia Criado, por sugerirme la idea de esta investigación; a Mario Hilke por su incansable intento sobre el arreglo fotográfico y a Luis Mamerto por la aportación y selección de fotografías; y, cómo no, a mis más allegados seres, a mi familia y al aliento constante de Susana Castillo, Estefanía Olid, José Bernal y Diego Lara entre otros. Con su apoyo moral, su ayuda profesional, sus críticas y recomendaciones, mi más sincero agradecimiento.

<sup>6</sup> Hay que especificar que estos documentos periodísticos se encuentran en los fondos archivísticos del Diario SUR, en los fondos del Archivo Municipal de Málaga y de la Diputación Provincial.

# I

## NACIMIENTO DE LA SEMANA

### I.1 Esplendor del "Cine de Autor".

#### La apuesta de Benalmádena por el género artístico y de ensayo.

La Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena (SICA)<sup>7</sup> dio forma, sentido y base al ambiguo concepto del denominado «cine de autor», particularmente en España, donde el citado género no tuvo la relevancia que experimentaría en la década de los sesenta el resto de Europa. Será a finales de esta década y comienzo de los setenta cuando el cine de autor, gracias a festivales como el de Benalmádena, llegará a nuestro país con gran fuerza. Anteriormente sólo existiría la presión de una nueva generación que estaría encabezada por un joven procedente de la Escuela Oficial de Cinematografía creada en 1962, Carlos Saura. La citada nueva generación mostraba ráfagas de aire exterior en sus realizaciones, que eran precisamente una garantía de renovación y de una expresión de voluntad de ruptura con el sistema de valores que imperaba en España.<sup>8</sup>

En Benalmádena se gestaría el espíritu del verdadero cine de autor, donde todos los participantes y responsables del buen funcionamiento del festival sabían el cine al que se quería llegar, al que interesaba en ese momento y que, en cierto modo, en un futuro se convertiría en un nuevo género comercial.

El «cine de autor» era un género culturista orientado especialmente hacia los espectadores jóvenes, exhibido en las salas de Arte y Ensayo y otros establecimientos minoritarios. El impulso renovador y neovanguardista de los años sesenta, años en que se fraguó la alternativa de la autoría como modernidad cinematográfica, ha producido olas de autores en todos los países. Acosados por el aumento de los costos de producción y por la deserción de los espectadores, algunos directores han negociado o pactado con la gran industria

<sup>7</sup> La SICA (iniciales que corresponden a Semana Internacional de Cine de Autor) será el nombre utilizado en el libro a partir de este momento. Hacemos esta nota al pie de página para no confundir al lector.

<sup>8</sup> Carlos Saura se dará a conocer con "Los Golfos", que es precisamente un testimonio de la frustración vocacional de una generación por la asfixiante presión del medio que les rodea. Esta película tendrá influencias extranjeras, sobre todo de Buñuel y del Free Cinema Inglés.

determinadas fórmulas de compromiso y de supervivencia.<sup>9</sup> Aunque han sido escasos los autores que han podido mantenerse en una actitud de creatividad permanente y militante, aun así, el «cine de autor» sigue siendo una referencia obligada para delimitar la frontera entre el cine entendido como trivial entretenimiento de evasión y el cine entendido como forma de cultura y de creación estética, entre el cine como macroespectáculo y el cine como escritura.<sup>10</sup>

Estas premisas explican que en los últimos veinte años, la producción de las grandes potencias haya tendido a bifurcarse cada vez más en dos direcciones: lo que llamamos superproducciones, caracterizadas por las espectaculares escenografías y por los largos repartos estelares que están destinadas a las grandes masas de público; y el extremo opuesto que correspondería al citado «cine de autor» con presupuestos bajos y con independencia creadora<sup>11</sup>, opción por la que apuesta la SICA.

Entre el «cine de autor» y el «cine de productor» se ha ido haciendo cada día más patente el vacío, al irse eliminando la «producción media».

Esta doble especialización de la producción explica la aparición de los movimientos de cine independiente, de «cine de autor», que surgen en diversos países, siendo los más importantes la Nouvelle Vague francesa, el Free Cinema inglés, el New American Cinema Group de Nueva York, y el Cinema Nôvo de Brasil. Estos movimientos trabajan con medios casi artesanales y con pequeños presupuestos, permitiéndose el lujo de la libre experimentación creadora y explotando sus productos en cine-clubs, salas de ensayo, filmotecas, festivales y circuitos no comerciales.

Todos estos movimientos tuvieron presencia en el festival de Benalmádena, claros ejemplos son François Truffaut por la Nouvelle Vague, el famoso Ken Loach o Peter Lennon por el Free Cinema, Frank Perry por el New American Cinema Group, y tanto Glauber Rocha como posteriormente Silvio Back por el Cinema Nôvo brasileño.

Es evidente que el cine ha salido ganando con todos ellos. Jamás ha sido tan rica y variada como hoy la producción, ni se han abordado problemas tan

---

<sup>9</sup> Definición que pertenece a Román Gubern de su libro *Historia del Cine*, Barcelona, 1989. Pág. 452.

<sup>10</sup> Román Gubern. *Ibidem*.

<sup>11</sup> Román Gubern. *Ibidem*. Pág. 335.

complejos ni ambiciosos, contando con el apoyo de esa inmensa minoría de amantes del cine de todo el mundo que, reunidos en festivales como el acontecido en el pueblo costero malagueño, hacen que este tipo de cine comenzara a tomarse muy en serio y que se considerara como un auténtico arte del siglo XX.

Pero para poder entender con claridad el por qué de estos movimientos haremos una incursión por cada uno de ellos, (de los mencionados anteriormente, considerados como los pioneros de este «cine de autor»), señalando tanto su nacimiento como los máximos representantes del cine en cuestión.

«La nueva ola», Nouvelle Vague asentó la noción de «autor» tal y como hoy la conocemos, revolucionó de hecho los hábitos de producción y dejó un consistente reguero de películas y de cineastas. Para el historiador Bernard Eisenschitz, la Nouvelle Vague representa un concepto histórico (la ruptura con el cine académico francés de los años cincuenta), un concepto económico (el lanzamiento de la película de bajo presupuesto) y un concepto ideológico (un cine joven para un país joven: Francia al principio de la V república)<sup>12</sup>. Algunos críticos cifran el nacimiento de este movimiento en torno a 1959, con la celebración anual del Festival de Cannes donde Francia presentó *Los 400 golpes* de François Truffaut, *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais y *Orfeo negro* de Marcel Camus<sup>13</sup>. Lo importante de ese año fue el premio a Truffaut y el «manifiesto» de los veinte «nuevaoleros» que se reunieron en La Napoule: «Estamos totalmente de acuerdo en el fondo y en total desacuerdo sobre los detalles... Queremos hacer películas, no hacer carrera en el cine.»<sup>14</sup> Esta era la denominada «Operación Cannes 1959» que serviría para presentar en sociedad a este nuevo cine.

Otros especialistas cinematográficos, entre ellos Román Gubern, señalan que la «nueva ola» comienza a tomar cuerpo en el curso de 1958, donde Claude Chabrol y François Truffaut realizan películas artesanalmente y sin estrellas importantes, las películas resultan tan baratas que, con la ayuda del Estado y la

<sup>12</sup> Antonio Weinrichter, "Nouvelle Vague. El director es el autor". Artículo incluido en fascículo nº 37, Tomo II correspondiente a Historia del cine, A-Z., Madrid, 1987.

<sup>13</sup> En ese año la película de Truffaut ganó el premio a la "mise-en-scène" y Orfeo negro de Camus se llevó el máximo galardón, la Palma de Oro. Mientras que *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais se iría de vacío. Comentar que Orfeo Negro fue proyectada en el Cineclub de Málaga el 12 de noviembre de 1970, pocos días antes del comienzo de la II SICCA, y, como anécdota, decir que todos los socios de dicho Cineclub de Málaga y del Ateneo se beneficiaron de una reducción del 50% en los precios de las entradas a las diferentes sesiones de la Semana.

<sup>14</sup> Antonio Weinrichter, "Nouvelle Vague. El director es el autor", op. Cit. Pág.504.

publicidad que supone el aplauso de la crítica, este tipo de realización resultó ser un buen negocio.<sup>15</sup>

Eso sí, en el meollo mismo del movimiento estaba un grupo de seis críticos de *Cahiers du Cinéma*, los cuales toman una actitud crítica y arremeten con violencia contra el cine de *qualité* francés. Estos jóvenes críticos oponen el «cine de autor», que busca su expresión a través de la «puesta en escena». Después de todo esto, podemos afirmar que la nueva república que preside el General De Gaulle tiene también su nuevo cine, listo y dispuesto a la conquista de mercados.

La «nueva ola», que es un «cine de autor» típico, anteponiendo la libertad creadora a toda exigencia comercial, se impone en el mercado porque también existe una «nueva ola» de espectadores formada en la frecuentación de cine clubs y cinematecas, que ve en el cine el lenguaje artístico de nuestra época. Este público desempeñará un papel decisivo, actuando a la vez de portador y de catalizador de la opinión pública y haciendo posible la general aceptación de este cine que se presenta como novedad.<sup>16</sup> Como representantes del nuevo cine francés no podemos olvidarnos de Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, etc.

En Inglaterra se observa, gracias a la literatura y el teatro, la aparición de los «Angry young men», un grupo de «jóvenes airados» que, aglutinados en torno al crítico Lindsay Anderson, empiezan a poner en sus creaciones personajes y situaciones que nunca antes habían sido objeto de atención. Sus premisas son la búsqueda de un cine más libre, de claras raíces documentalistas, y más apegado a la realidad social. Este mencionado grupo pasará a la acción creando el movimiento independiente del Free Cinema (Cine libre), revitalizando con sus películas la tradición documental. La presentación en sociedad del Free Cinema se produjo en Febrero de 1956, a través de una sesión organizada por el National Film Theatre basada en pequeños films realizados en 16 milímetros que recogían aspectos insólitos de la Inglaterra provinciana y de la vida de los jóvenes de la clase obrera.<sup>17</sup> Hay que decir que estos «jóvenes airados» se emparentaban,

<sup>15</sup> Román Gubern, *Historia del cine*. Op. Cit. Pág. 370-371.

<sup>16</sup> Román Gubern. *Ibidem*. Pág. 372.

<sup>17</sup> Carlos Fernández Heredero, "Free Cinema. La furia de los jóvenes airados". Artículo que pertenece al fascículo n°21, Tomo I correspondiente a *Historia del cine, A-Z*, Madrid, 1987.

por muchos motivos, con el espíritu y los métodos de trabajo del grupo que se estaba gestando paralelamente en Nueva York, el New American Cinema Group, al que nos dedicaremos posteriormente. El Free Cinema nace el mismo año en que los aviones británicos bombardean el territorio egipcio con motivo de la «crisis de Suez». Sus creadores son gentes insatisfechas de la sociedad en que viven, de su conformismo moral inundado en tintes hipócritas.

Sus ideas quedarán plasmadas con la publicación de un manifiesto titulado *Manifiesto de los jóvenes airados* (Declaración, 1958)<sup>18</sup> que se convertirá en el portavoz de la nueva generación. Se incluye en este manifiesto un texto de L. Anderson señalando el estado moribundo en que se encuentra el cine británico y se apuesta por un cambio de rumbo basado a prestar atención a las realidades colectivas en oposición a las ideas dominantes que concebían el cine solamente como un entretenimiento superficial.<sup>19</sup>

Los jóvenes del Free Cinema realizaban sus cortos y sus medimétrajes contando con la financiación de empresas comerciales, destacando en estas realizaciones un lenguaje desenvuelto, menos austero y brillante pero que en muchas ocasiones se torna virulento frente al tradicionalismo sin olvidarnos su sentido amargo y pesimista. Este nuevo cine hará pedazos con sus películas todos los tópicos de la estable y educada Inglaterra.

El primer largometraje del «nuevo cine inglés» es *Un lugar en la cumbre* de Jack Clayton, estrenada en 1958. Su presencia en Cannes advirtió al mundo de un cambio de rumbo importante en la producción británica que duraría hasta bien entrado los años setenta.

Karel Reisz, uno de los componentes del citado Free Cinema y director de películas como *Morgan, un caso clínico, Isadora* y *La mujer del teniente francés*, señalaba en un artículo titulado *El Cambio*, incluido en uno de los fascículos de *La Historia del cine, A-Z*, que el término Jóvenes airados fue una frase periodística que le parecía tonta y absurda. Reconocía que criticaron, en su momento, el esquema social de las cosas, pero eso no quería decir que estuvieran airados. No cree que este «nuevo cine» fuera un movimiento concertado, ni tampoco

<sup>18</sup> Este título será utilizado por Román Gubern para citarlo en su capítulo "Renacimiento inglés" correspondiente a su libro *Historia del cine*. Op.cit. Pág. 391.

<sup>19</sup> Carlos Ferrández Heredero, "Free Cinema. La furia de los jóvenes airados", op. cit. Pág. 304.

que formaran una escuela. Afirma que eran un grupo más suelto que la Nouvelle Vague francesa.

Entre los directores más destacados del Free Cinema señalar a Tony Richardson, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Kenneth Loach, Barney Platts-Mills, Richard Fleischer, etc.

También en Nueva York, en donde existe una antigua tradición de cine independiente, se originará el denominado New American Cinema Group, que, en Septiembre de 1960, y a través de la revista *Film Culture* dirigida por Jonas Mekas, lanzarán un manifiesto que corresponde a una declaración de principios basado en un desafío al cine practicado en EEUU. El manifiesto apoya a un número de películas que se han rodado al margen de la gran industria y con un vivo espíritu de independencia creativa. Algunas de estas películas a las que apoya dicho manifiesto son *Shadows* de John Casavettes, *The cool World* de Shirley Clarke y *Guns of the trees* de los hermanos Jonas.

Mientras que las grandes superproducciones de Hollywood están de capa caída, el cine que practica este movimiento independiente se afirma cada vez con más fuerza. Llamado, en algunas ocasiones, como el antiHollywood neoyorquino<sup>20</sup>, realizará sus películas excluyendo la gran industria, la censura, las grandes estrellas, las modas, etc.

La Escuela de Nueva York serviría para relanzar todo tipo de cine americano independiente. A mediados de los sesenta nos encontramos con un inmenso número de películas de estas características y que se están produciendo por todo el país. Uno de las vertientes que surge de esta escuela sería el denominado *cine underground*; movimiento difuso y que tiene un carácter semiclandestino y marginal, destinados a ser exhibidos en los cine-clubs y en las *Art Houses*. Este cine «subterráneo» sería fruto del trabajo de grupos de jóvenes en cooperativa que se improvisan en actores, operadores o realizadores, convirtiéndolo en una verdadera industria.

Estamos ante la libertad del autor y la restricción en el consumo, donde

---

<sup>20</sup> Término empleado por Román Gubern, catedrático de comunicación audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor de Historia del cine de la University of Southern California y el California Institute of Technology de Pasadena, en *Historia del cine*, op.cit. Pág. 335.

la experimentación y la vanguardia aparecen en el pensamiento de casi todos sus jóvenes creadores. La anarquía cinematográfica de este movimiento se sublevará contra la sociedad de consumo y contra la guerra de Vietnam, siguiendo los postulados del sexo y la droga que, a su vez, les servirá como fuente de inspiración en sus realizaciones.

Personajes destacados de estas corrientes independientes norteamericanas y que participarían en la SICCA son Frank Perry, Peter Watkins, Denis Sanders, Michael Cacoyannis y Alain Gadney<sup>21</sup>.

Y para terminar con esta enumeración de las famosas «nuevas olas» cinematográficas de los sesenta señalar el Cinema nôvo brasileño que representaría a Sudamérica en este tipo de movimientos. Para la crítica europea, este nuevo cine brasileño se reducía a una moda pasajera en aquellos tiempos donde despuntaban la *nouvelle vague*, el *free cinema* y otras renovaciones que irrumpían en las pantallas. Pero para Brasil significaría una auténtica revolución cultural<sup>22</sup>, que estaría unida a la época de bossa nova en la música y de nacionalismo y populismo en el teatro. Se podría decir que fue un producto del movimiento estudiantil.<sup>23</sup>

Hasta 1962 no podemos hablar del florecimiento de un Cinema nôvo, que aparecería a partir de las realizaciones de un director llamado Glauber Rocha. Este director se convertiría en el portador del «grupo novo» que constituiría un movimiento notable en el ámbito tercermundista. Este cine llevó a las pantallas

<sup>21</sup> Estos directores participarían con los siguientes largometrajes: *Trilogy*, de Frank Perry, se trata de un film de episodios sobre tres relatos cortos del famoso escritor de Estados Unidos Truman Capote. La película ofrece el aliciente de poseer la voz en *Off* del propio Capote, que comenta algunos pasajes. Peter Watkins presenta *Punishment park* mostrándonos la puesta en vigor de la Ley McCarran de Seguridad Interna. Retrata una persecución inhumana por la conquista de la libertad. Esta marcha tortuosa deben sufrirla aquellos que son detenidos por provocar manifestaciones en desacuerdo al aumento de llamadas a filas por la Guerra de Indochina. *Soul to Soul*, de Denis Sanders, más que una película, es una experiencia cinematográfica en el sentido de que no se cuenta nada en especial y si se asiste a las quince horas de música soul que se programaron en el teatro Accra con motivo de celebrar uno de los aniversarios de la independencia de Ghana. *The Trojan Women* (Michael Cacoyannis) es una recreación sobre las consecuencias negativas sufridas por las mujeres de Troya tras la guerra con los griegos, lo destacable es la participación de grandes figuras del cine norteamericano (Katharine Hepburn, Vanessa Redgrave, Irene Papas). Alain Gadney presenta un cortometraje titulado *West Texas* (historia de la joven pionera Carrie Watson en la frontera India de Texas en 1870), estudio de la personalidad de Carrie Watson como niña y mujer madura, documental de tiempos y estilos tan diferentes como son los de 1870 y 1920. Este cortometraje se consideró como una obra interesante de la Tesis de Maestros en Arte del Departamento de Cine de la Universidad del Sur de California, Los Angeles.

<sup>22</sup> Comentario de Paulo Antonio Paranagua, periodista brasileño y crítico de cine de la revista francesa *Positif*, autor de "Cinema na América Latina", *Historia del cine, A-Z*, Madrid, 1987. Pág. 133.

<sup>23</sup> Antonio Paranagua, P. *Ibidem*.

el intento de borrar las fronteras entre la ficción y el documental. Todos estos esfuerzos tuvieron sus frutos con la aparición de una docena de largometrajes de notable calidad entre 1963 y 1969.

El Cinema nôvo azota a los espectadores con imágenes llenas de furia, con expresiones trágicas que nos muestran el subdesarrollo y el hambre de América Latina, es la denominada «estética de la violencia»<sup>24</sup>. Tanto el hambre y la alineación religiosa como la dominación de los monopolios norteamericanos y el caciquismo latifundista son las premisas que obedece el cine de la indignación y de la cólera.

Como hemos dicho anteriormente, el famoso Glauber Rocha será el máximo representante de esta tendencia, a este director se suman otros como Silvio Back y Carlos Neimeyer.

Varios motivos eran los que les suscitaban a los organizadores del festival de Benalmádena para apostar por este género cultural y artístico donde estaba integrado el denominado «cine de autor», y entre ellos la «casi» inexistencia, en aquella época, de verdaderas realizaciones de este tipo en España; y digo «casi» porque siempre quedaba un escasísimo número de películas independientes vinculadas en torno a directores como podían ser Alfonso Ungría, Luis Mamerto, Jesús Yagüe, Ricardo Franco, etc. A esto hay que sumarle la paupérrima y decadente industria cinematográfica de la que gozaba el país español.

Hay que destacar entre todos los festivales que se celebraban a finales de los sesenta a dos de ellos, el Festival de Cannes y el Festival de Venecia. En el primero existía un desarrollo aceptable de lo que era el cine industrial y el cine comercial. De todos los festivales sería el de Cannes el que se caracterizaba, desde sus primeros años, por su orientación a la gran industria. En contraposición a Cannes figura el Festival de Venecia; orientado al cine cultural e ideológico, sería un festival de izquierdas que, en un primer momento, quedaba marginado de los grandes eventos cinematográficos aunque, con el paso de los años, iría tomando mayor importancia. Prueba de ello sería la presencia, cada vez mayor, de grandes estrellas en este festival.

---

<sup>24</sup> Con esta expresión se intenta mostrar la cólera del "nuevo cine brasileño". Glauber Rocha utilizará este término para definir el cine que se realiza en la década de los sesenta en Brasil. Definiría la cultura de Latinoamérica como la "cultura del hambre", donde residiría la originalidad del Cinema nôvo en relación al cine mundial.

Prácticamente sólo existía Venecia como único festival en el mundo dedicado al cine artístico y de autor<sup>25</sup>, es por ello que en Benalmádena se apostara por este tipo de cine con unas miras y unas expectativas más o menos altas y que se hiciera sonar en todo el mundo. Esto coincidía con el inexistente mercado cinematográfico español, convirtiéndose los festivales de cine, tanto San Sebastián como Valladolid ó Benalmádena, la única válvula de escape para poder ver las películas que no llegaban a nuestro país. Actualmente se organizan muchísimos festivales por diversas razones que no eran las de antes, la mayoría obligados por ciertas instituciones en concreto, por entidades locales, o para convertirse en papeleta cultural de los partidos políticos que están en el gobierno.

A la SICA había que darle un motivo cultural que fuera interesante, incluyendo las películas que se pudieran proyectar. Había que darle una especialidad en concreto porque esta era obligatoria para que se llevara a cabo la autorización y con ello la consiguiente celebración del festival. Tanto el Director como el Presidente de la SICA se decantaron por el «cine de autor», y este no defraudó, consiguiendo una acogida internacional fantástica.<sup>26</sup>

La Semana de Benalmádena apuesta por el «cine de autor» para transmitir los aires del exterior al pueblo en general. Muchas veces se llegaba a proyectar una misma película hasta tres veces al día, lo que provocaba que las autoridades prohibieran, en más de una ocasión, dar más de un pase por película. Esta prohibición no era tomada en cuenta por los organizadores, con lo cual, no se cumplía y la película en cuestión seguía proyectándose para la mayoría de la gente.<sup>27</sup>

El empeño de los organizadores –y por lo que a ellos le tocaba se había conseguido plenamente– era acercar Málaga, la Costa del Sol, a una parcela del mayor interés y novedad dentro del cine; y que el público se convenciera de

<sup>25</sup> Señalar que Venecia era el festival de mayor importancia y el de mayor resonancia en cuanto se refiere al cine de autor. También existía el Festival de Bérgamo, pero, indudablemente, no tenía la misma repercusión que podía tener Venecia. Será el director de este festival, Nino Zuchelli, el que exponga sus puntos de vista en Benalmádena respecto a este cine en cuestión.

<sup>26</sup> Esta gran acogida se consiguió gracias a la invitación, por parte del sector turístico, de todos los directores de cine, por la entrega de premios y por la participación de las embajadas, las cuales, daban una trascendencia internacional considerable.

<sup>27</sup> Un ejemplo sería la película *Novecento*, proyectada en el año 70 en diferentes festivales de España, agotándose todas las entradas cada vez que se ponían a la venta. Es aquí donde los ciudadanos de a pie comenzaron a ver en los festivales un método perfecto para conocer lo que se hacía fuera de nuestras fronteras.

que era su festival, disfrutándolo con total libertad que, antaño, estaba totalmente restringida. Entre los actos de la I SICA encontramos la celebración de una mesa redonda con el profesor Nino Zuchelli, director del Festival de Bèrgamo, hablando sobre los problemas del «cine de autor». Este fue presentado por el director de la SICA, Luis Mamerto, y debería haber sido un momento insustituible para que los estudiosos se acercaran a tener información de primera mano en torno al cine que estamos definiendo en estas páginas. Nino Zuchelli tuvo intención de decirnos muchas cosas más de las que pudo pronunciar. En esta mesa redonda informó ampliamente a todos los oyentes sobre sus puntos de vista acerca de este tipo de cine. Habló ampliamente de los problemas de la cinematografía del momento, del por qué de la creación de un «cine de autor» y de la diferencia, a su modo de ver, de considerar bajo la misma balanza el valor artístico de un poema, una escultura o un cuadro que el de una película, con muchos valores a considerar y más complejo, que el ideal de autor de cine, en aquella persona que produce, escribe y realiza la obra. Por último, habló de los problemas y limitaciones de la censura, limitaciones que no las tenían las otras artes y que no había razón para perseguir tanto el cine. Al término de la charla y en el tiempo de preguntas sobre lo hablado por el director del Festival de Bèrgamo comenzaron los desacuerdos entre ciertos señores, cineastas, sumergidos en una discusión que nos llevaba a un callejón sin salida. Se discutió sobre si el cine es arte o no, sobre la figura de Buñuel, que si no debe juzgarse la calidad, etc; incluso, se mencionó, en algún que otro momento del debate, el cuadro de Guernica. Parece ser que quedó todo en enredos, hasta se llegaron a provocar enfados entre unos y otros asistentes.<sup>28</sup>

Tras la celebración de esta mesa redonda, Nino Zuchelli se dirigió en rueda de prensa a todos los medios de comunicación, haciendo mención al por qué de la suspensión de un festival de las mismas características que tenía Benalmádena, además de dar su modesta opinión sobre el transcurso de la SICA. Al parecer, el mencionado festival se suspendería a causa de la crisis política por la que Italia atravesaba, pero que esta suspensión, solamente, sería transitoria porque este profesional del cine tenía todas las intenciones de volver a ponerlo en funcionamiento. Respecto a Benalmádena, a su juicio, la I SICA se debió comenzar primero por cortometrajes, y después de haberse hecho notar como tal, iniciar la etapa de largometrajes. El futuro de este festival lo veía bastante abierto,

<sup>28</sup> EL SOL DE ESPAÑA, n° 783, 7 de Noviembre de 1969, Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.).

pensaba que quizás si hubiera sido en una ciudad más conocida, como Málaga, Madrid o Barcelona, las producciones se hubieran tomado mayor interés en participar, y así fomentar, con el paso del tiempo, el crecimiento del mismo. En cuanto a la calidad de las películas presentadas, Zuchelli la catalogó de aceptable y recomendaba que debían venir a Benalmádena películas totalmente inéditas, por dos razones: porque así atraía más a los críticos y productores; y porque no es de mucho interés para los distribuidores premiar una película ya premiada en otro festival. Concluía esta rueda de prensa con la gran satisfacción, por su parte, de la existencia de este festival y añadía que *«El mundo está hecho para todos y además me alegra que mi fórmula haya sido adoptada por otros.»*<sup>29</sup>

Lo que sí es cierto es que quizá en la zona turística en que se encontraba Benalmádena hubiera interesado más, no un cine comercial, pero sí un cine con presencia de estrellas. Lo que ocurrió en la I y II Semana fue que las «supuestas» estrellas eran reacias a venir Benalmádena que, en esos momentos, era un pueblo muy pequeño y de nada conocido, gestionado por un alcalde de 27 años y con un director de cine y de festival de la misma edad. Esto se podía leer en determinadas revistas especializadas del momento, *«Yendo por la autopista de Málaga a Marbella, si se tiene un poco de cuidado, se ve de pronto en la acera un discreto cartel que dice Benalmádena y la gran avenida de hoteles, cafeterías y boutiques continúa ininterrumpidamente. El letrero significa que Torremolinos ha terminado y se está en un trozo rectangular de terreno que va de los montes al mar que se llama Benalmádena. El ayuntamiento de este «pueblecito» ha acordado, conjuntamente con la Federación Nacional de Cine-Clubs, la celebración de un certamen cinematográfico que sirviese de promoción cultural a ambas entidades. Parece ser que, en su conjunto, ha salido bastante bien.»*<sup>30</sup> Sería en la III SICA cuando las grandes personalidades del mundo del cine le dieron por visitar Benalmádena.

Aun así, en los primeros años del Festival se dieron a conocer los nuevos estilos cinematográficos vinculados al «cine de autor». También sirvió para que directores de la talla de Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Silvio Back, Rocha y muchos más se presentaran al mundo y fueran catapultados a la fama, dándose a conocer, sobre todo, en toda Europa.

Finalmente, fueron los críticos, directores, periodistas, técnicos y actores

<sup>29</sup> Ramos, A. "Nino Zuchelli y la suspensión del Festival de Bérgamo". A.M.M.

<sup>30</sup> Llorente, A. "Benalmádena Show (El sol en el fotograma)". Cinestudio. A.M.M.

que participaron en la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena los que hicieron, mantuvieron y ayudaron a que se cumpliera la apuesta de este festival.

## 1.2 La puesta en marcha de la Semana

Decía el primer director de la SICA, Luis Mamerto, allá por el año de 1970, que nunca deberíamos caer en la necesidad de buscar con insistencia una justificación para explicar el porqué de la creación de un Festival de Cine de tal envergadura. El mencionado director haciendo un juego de palabras intentó plantear la justificación de una necesidad vital; esa necesidad era el hecho cinematográfico.

La SICA tenía dos objetivos muy diferentes. Uno de ellos no era —cómo pudiera pensarse dado su turístico patrocinio— el conseguir mayor atracción de acaudalados participantes al estilo de Cannes o Berlín, por lo menos, en ese momento concreto no era un objetivo prioritario; sí que era el conseguir a toda costa la difusión del nombre de Benalmádena a nivel mundial. Para ello se pensó que en un sentido cinematográfico se podría obtener tal resonancia en el acontecer del momento. Se puede decir que dicho objetivo de difusión se dio por cumplido. Sin embargo el tema que más preocupó, sobre todo a los directores del Festival, fue el estrictamente cinematográfico. Es por ello que el «cine de autor» de Benalmádena nazca como fruto de una necesidad vital e imperiosa.

A finales de los sesenta y analizando el panorama político y social que nos absorbía, llegamos a la conclusión de que no existía otro país donde pudiera justificarse tan a fondo dicha necesidad.

¿Qué medios tenían los interesados y los que vivían por el cine para luchar contra el Régimen dictatorial, contra la gran barrera de la industria cinematográfica existente en España, tan arcaica y convencional, que impedía sistemáticamente la entrada del mejor cine que se proyectaba en Europa? Sin dudar lo era Benalmádena. Benalmádena era uno de los medios de lucha y acción que lograba que al menos un diez por ciento de ese cine pudiera verse de forma fugaz en España, todo ello desvinculándose de los órganos oficiales.

La idea que exteriorizaba la Semana de Cine era el conseguir que el mayor número de personas sensibilizadas o no al arte cinematográfico tuviera el honor de contemplar las películas que de otro modo les sería muy difícil de ver. Eran muchísimos los gastos y los sacrificios que implicaba cada película, y más aún, el conseguir que participara en el Festival en estos primeros años. Con todos estos esfuerzos se intentó conducir con una serie de medidas a que estas películas no sólo fueran vistas por unos cuantos privilegiados sino por el mayor número de asistentes y por los ciudadanos de los pueblos limítrofes a Benalmádena.<sup>31</sup>

Al dar comienzo la Semana nos interesaría resaltar, en primer lugar, el empeño noble y decidido —más encomiable si se para la atención en los medios de los que disponía un ayuntamiento de un pueblo como era Benalmádena en esos años— de organizar, producir y poner en marcha todo un festival de cine. Este es el mérito de Benalmádena que con la creación de su trofeo, «La Niña de Benalmádena», hizo realidad algo por lo que Málaga suspiró mucho tiempo, tener su propio Festival de cine.

Y es de admiración que en un momento tan complicado en España como fue el año 69 hubieran sabido poner en marcha el mecanismo que, aunque no fuera perfecto, tenía el enorme mérito de ser, de existir y de funcionar desde ese instante.<sup>32</sup> ¿Cómo nace este Festival de Cine? El nacimiento fue debido a un hombre que estaba relacionado con el mundo cinematográfico español llamado Luis Mamerto López-Tapia, mencionado en anteriores ocasiones, que con el apoyo económico y moral de un joven alcalde como era Enrique Bolín, ambos pudieron llevar a cabo tan arriesgado proyecto. Pero ¿Quién es Luis Mamerto?<sup>33</sup> Hombre de festivales, comienza su atracción por el cine en septiembre de 1962 cuando va a examinarse de Tercer Curso de Derecho a Madrid. En este momento descubre que las dueñas de la pensión donde vive son la madre y la tía de un crítico de cine de Radio Nacional de España, Vicente Antonio

<sup>31</sup> Las proyecciones, en un primer momento, se efectuaban en un recinto concreto que sería el Hall de Congresos Alay. Posteriormente, se proyectarían, no sólo en este lugar sino en las salas de cine más cercanas a Benalmádena. Es por ello que las películas fueron exhibidas en lugares como Torremolinos, Arroyo de la Miel, Benalmádena Pueblo y Málaga.

<sup>32</sup> El primer festival fue meritorio si tenemos en cuenta el año en que se produjo su nacimiento. Estamos en el año 69 y las películas que se proyectaron en la SICA venían cargadas de nuevos pensamientos producto de los movimientos acaecidos en 1968. Gracias a Benalmádena estos pensamientos a los que nos referimos fueron exhibidos en nuestro país, algo impensable en la España franquista.

<sup>33</sup> Nos parece totalmente justo que demos a conocer, haciendo un repaso a su carrera profesional, al hombre que hizo que la SICA fuera un hecho y una realidad.

Pineda, y todos los días a la hora de comer, la familia escuchaba las crónicas de éste crítico desde el Festival de cine de Venecia.

En la primera entrevista con Vicente Pineda, los dos deciden organizar un Festival de cine en Málaga que se realiza en Marzo de 1963, en el Teatro de ARA de Ángeles Rubio Argüelles. El festival lleva el culto y pomposo nombre de «Jornadas Cinematográficas de la Costa del Sol».

Tras estas jornadas, Luis Mamerto acude invitado por Pineda a la Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid donde conectará con el que sería en 1971 el segundo director de la Semana de Benalmádena, José Luis Guarner y otros críticos de cine.

Pocos meses después comienza a escribir para la revista CINESTUDIO. Allí conoce a Antonio Giménez Rico que empieza su carrera de ayudante de Dirección, a Antonio Mercero que acaba de diplomarse en la Escuela Oficial de Cinematografía y a Fernando Moreno, que después sería Presidente de los cineclubs españoles. A esta revista se incorporarían dos años después Angel Llorente y José Luis Garci, futuro redactor jefe de la misma. Los componentes de CINESTUDIO acudirían durante un año a los más importantes festivales de cine en España.

Luis Mamerto se convertiría en Script y auxiliar de Dirección en películas de Giménez Rico y, finalmente, en Marzo de 1965, conseguiría, junto a Gonzalo Pizarro, una aportación económica de la Cooperativa de Promotores de la Costa del Sol para producir un documental turístico llamado «Crónica de Torremolinos 1965», que significaría su debut como guionista, productor y director cinematográfico.

Dos años después conseguiría un préstamo de un familiar adinerado, dueño de la empresa Trueba a la que le corresponde más de 30 cines, para que, junto a Giménez Rico y Angel Llorente, escribir el guión de una comedia sentimental juvenil ambientada en Torremolinos llamada «Días de viejo color», llamándose en un primer lugar «Biznaga». Para dicho proyecto se le garantizaba desde el Ministerio de Información y Turismo una subvención de interés especial que tenía una serie de requisitos a cumplir: el director debía ser titulado en la Escuela Oficial de Cinematografía y, además, debía tratarse de su primera obra. Giménez

Rico, el director que estaba propuesto para el proyecto, no cumplía estas condiciones, es por ello que Luis Mamerto se viera forzado a elegir a Pedro Olea.

La película tuvo un resultado artístico discreto pero económicamente resultó rentable y así Luis Mamerto pudo acometer otro proyecto en el que entró todo el equipo de la revista CINESTUDIO. El equipo era el siguiente: Luis Mamerto, Giménez Rico, Angel Llorente y José Luis Garci (guionistas); Luis Mamerto y Fernando Moreno (productores); Giménez Rico (director). El resultado sería *«El Cronicón»*, película adelantada a su tiempo y machacada por la censura. Tuvo que pasar tres prohibiciones al guión y después, con la película finalizada sufrió 15 cortes y hubo que doblar de nuevo a dos personajes. ¿Por qué este control tan férreo? Pues fue debido al intento de satirizar la historia del Descubrimiento y ridiculizar la figura de Colón, los Reyes Católicos y la Inquisición. Todo esto resultó totalmente ininteligible en un Régimen que mitificaba nuestra época imperial y «gloriosa».

Hoy en día, *«El Cronicón»*, es equiparada a las películas de Monty Phyton, y podemos ver cómo se programa con éxito, alguna que otra vez, por las pantallas españolas. Por razón de su fracaso económico, aquella unión de amigos de la revista CINESTUDIO no tuvo continuidad y cada uno de ellos comenzó su propio camino profesional con distinta suerte.

Pero su momento más álgido y de mayor éxito —contando con los dos años de dirección en la SICA— sería la realización de la problemática película titulada *«El Hombre oculto»*. Luis Mamerto, al conocer a Alfonso Ugría, se encandiló en este proyecto basado en la historia del Alcalde de Mijas apodado El Topo.<sup>34</sup> Rodada en 16 días en un sótano de un chalet de El Escorial, significó el debut absoluto de Ugría, Carmen Maura, Luis Ciges, Mario Gas y muchos otros técnicos y actores.

La película fue seleccionada en 1970 para el Festival de cine de Venecia, año en el que no hubo premios para las películas en concurso. Este hecho fue gracias

<sup>34</sup> Como hemos mencionado anteriormente, *El Hombre oculto* está basada en la historia del alcalde de Mijas que estuvo, durante el Régimen franquista, escondido en un pequeño sótano debido a su condición de rojo, es por ello que se denominase el apodo del "topo". Este no era el único que se encontraba en esta situación, durante el franquismo existió una cantidad considerable de dichos "topos". Actualmente, está en proceso de reedición la investigación de Manu Leguineche y Jesús Torbado referente a este tipo de casos.

a un artículo que escribió Fernando Lara en la revista «Triunfo», donde se hacía ciertas referencias a esta película, y que Luis Mamerto se apresuró a hacer llegar al mencionado festival. Tuvo unas críticas extraordinariamente elogiosas por parte de la prensa extranjera y algo más discretas por parte de la española, que, por si acaso, no publicó ni una sola línea hasta no ver las publicadas por sus colegas italianos y franceses. El motivo de la tardía publicación de las críticas a «*El Hombre oculto*» fue por la sencilla razón de que no habían entendido ni una sola palabra del film.

A la vuelta de Venecia, la película fue castigada por el Ministerio debido a las críticas antifranquistas que se habían provocado en el festival; es por ello que Sánchez Bella, por entonces Ministro de Información y Turismo, convocó a Luis Mamerto para negociar la autorización, la sanción y las posibles rectificaciones.

En esos días de septiembre, Luis Mamerto se hallaba en el Festival de Sorrento con Enrique Bolín buscando películas para la II SICA.<sup>35</sup> Como no podía abandonar el festival tuvo que realizar una complicada combinación para poder asistir a la cita con el Ministro y que, a continuación, aquí citamos: una lancha le llevó al amanecer, desde el hotel de la Isla de Sorrento hasta una plataforma de un helipuerto cercano donde un helicóptero lo llevó al aeropuerto de Nápoles. Después un avión de Nápoles a Roma, luego otro avión de Roma a Madrid hasta que, por fin, llegó al Ministerio. A las 22 horas de ese mismo día estaba de vuelta en Sorrento para ver películas después de repetir el mismo itinerario.<sup>36</sup>

Finalmente, «*El Hombre oculto*» fue autorizada sin cortes pero la protección oficial por haber asistido a Venecia se redujo arbitrariamente de dos millones a un solo millón. El Ministro dijo textualmente que no quería que Luis Mamerto y Alfonso Ungría realizaran más películas y como el coste que se había presentado era de 4 millones de pesetas, sólo se concedió un millón con el fin de arruinar a la productora. Es por ello que «*El Hombre oculto*» ostenta por méritos propios el récord de ser la película de largometraje más barata del cine español y la

---

<sup>35</sup> La búsqueda de películas para el festival sería una de las obligaciones que cumplían tanto el director como el presidente de la Semana.

<sup>36</sup> Me ha parecido interesante, y a su vez graciosa, anotar esta aventura que el propio Luis Mamerto me comentaría con gran énfasis.

que, en proporción, más éxito ha tenido. Su coste total no pasaría de 700.000 ptas.

En esa época Luis Mamerto se incorpora a la llamada «Escuela de Argüelles» de Madrid, apadrinada por el mismo desde la SICA. Críticos como Enrique Brasó y directores de cortos como el malogrado Ricardo Franco, Augusto Martínez Torres, Emilio Martínez Lázaro, Fernando Méndez Leite, Antonio Gasset, Luis Eduardo Aute, Ivan Zulueta, Jaime Chavarrí y, sobre todo, Alfonso Ungría, giran a su alrededor además de participar en persona en el Festival de Benalmádena.

En colaboración con la productora catalana Profilmes dirigida, entonces, por Ricardo Muñoz Suay, Luis Mamerto coproduce el segundo largometraje de Alfonso Ungría «*Tirarse al monte*». La película, de gran calidad artística, fue un fracaso económico, no se ha estrenado jamás y aunque acudió también seleccionada al Festival de cine de Venecia, esta vez el éxito no le acompaña. Eso fue en 1971, y coincidiendo con la III SICA, Luis se hace exhibidor y dirige el cine de arte y ensayo CINESTUDIO CALIFORNIA de Madrid, especializándose en el cine musical, «*El submarino amarillo*» es el gran éxito. Conseguirá que la fachada del cine se la decoren alternativamente Aute e Ivan Zulueta, convirtiéndose el California durante tres años en el lugar de culto y peregrinación de los cinéfilos y hippies madrileños a pesar de los continuos encontronazos con la policía, enviando al calabozo durante 72 horas a una veintena de espectadores por estar visionando películas de madrugada, práctica esta muy usual en sus dos años de dirección de la Semana de Benalmádena.<sup>37</sup> Finalmente, el problema se resolvió con una multa de 10.000 ptas por realizar proyecciones fuera de hora, aunque este episodio llegó hasta las páginas de los periódicos del momento, los cuales, se rasgaron las vestiduras. Sólo Pedro Costa que escribía infiltrado en el semanario sensacionalista «*El Caso*» rompió una lanza a favor del cine California. «*El Hombre oculto*» se estrenó, por esas fechas, en este cine, con lo que coincidían en una sola persona las condiciones de productor, distribuidor y exhibidor. A pesar de ello, perdió dinero, incluso se llegó a decir que se había comprado el cine California para poder, así, exhibir su inestrenable film.

Con la aportación sacada del cine California, Luis Mamerto consiguió producir y dirigir su primer cortometraje, escrito especialmente para Carmen

<sup>37</sup> Una de las grandes obsesiones del director del festival de Benalmádena sería la exhibición, a toda costa y sin tapujos, de las películas que no gozaban de la confianza del Régimen franquista.

Maura. «*Mantis*» se rodó en la Isla de Toja, Galicia, en julio de 1971. Los que fueron ayudantes de Luis Mamerto en aquel corto son, hoy en día, grandes profesionales del cine español. Jaime Chavarri hizo de ayudante de dirección, José Samano de jefe de producción y Antonio Gasset de actor.

En 1973 Luis produjo el primer corto de Augusto Martínez Torres titulado «*El espíritu del animal*» con el debut de Marisa Paredes. Este corto, de carácter experimental se ha exhibido en los más importantes festivales durante muchos años.

Entre 1971 y 1974 realizaría varios cortos con Carmen Maura y, finalmente, en el año 1975 conecta con Miguel Alcobendas al que ya había conocido en la I SICA. De esa conexión nace un primer corto, «*Málaga y Picasso*», dirigido por Miguel y coproducido por Luis Mamerto; es a partir de este momento donde este equipo llevará una relación que durará más de diez años. Para ese año 75 también habrá producido el primer corto del realizador malagueño José Luis López del Río titulado «*Amor la plata alta*» y también el primer corto de Leticia Alegre, «*La última aventura de Rip Kirby*». En ese mismo verano, Luis es llamado por José Luis Ruiz para colaborar en el I Festival de cine Iberoamericano de Huelva. Esta colaboración se mantendrá durante 14 años en los que Luis Mamerto realizará alternativamente las funciones de Secretario General, Director del Mercado del Film y Director de la revista del Festival, «*Festihuelva*», hasta el año 1988.

En los últimos años tenemos constancia de la creación, en 1990-91, del Festival Internacional de Cine de Comedia de Torremolinos y de dos importantes realizaciones como son «*Picasso, 8 historias de amor*» y «*Visiones de la Costa del Sol y Andalucía*». La primera es un largometraje escrito por Jesús Torbado y por el mismo, con el que conseguiría la medalla de oro en el World Film Festival Houston, es una película que comienza con el viaje de Pablo Picasso a París en 1904 y cuenta su vida hasta la muerte en su casa de la Costa Azul el 8 de abril de 1973. Con el hilo conductor de su relación con las mujeres a través de las ocho historias de amor más importantes de su larga vida y la influencia de ellas en sus cuadros. Tuvo una gran acogida entre los críticos cinematográficos.<sup>38</sup> En 1997 realizará un documental turístico sobre Andalucía y participará en el Festival Mundial de Vídeo Turístico de Dinamarca adjudicándose el Premio Ferie «*por la hermosa y bien compuesta presentación de Andalucía que incluye arquitectura*

y folclore con una buena música y agradables comentarios». (Estos eran los motivos del jurado por los cuales se llevaría el merecido premio). En la última época, Luis Mamerto, ha realizado numerosos documentales entre los que destaca el del Museo Arqueológico de Benalmádena y sus colecciones Precolombinas; además se ha editado por la Fílmoteca de Andalucía un libro, *Historias de Mino Films*, sobre la famosa productora de cortos que él mismo fundaría en 1976 y que consiguió en siete años más de 140 premios en festivales internacionales. Su último proyecto es la producción y dirección de un largometraje para cine; una comedia sentimental y amable ambientada en la Costa del Sol, en Benalmádena, con guión suyo y que llevará por título *Su actriz favorita*.

Pero, como decíamos en un primer momento, esta Semana de Cine de Autor se pudo llevar a cabo gracias a la conexión entre la genialidad de Luis Mamerto —que corrió de un lado para otro, y a veces parecía que se iba a desmayar, aunque llegó a resistirlo— y el apoyo y sacrificio de Enrique Bolín, sumándose a esto la amistad desde muy temprana edad que tenían ambos.

Enrique Bolín era, en el año 1969, alcalde de Benalmádena, y estaba caracterizado por ser una persona abierta a todas las ideas novedosas e interesantes. Era un joven de 29 años cuando decidió embarcarse en la aventura del festival donde hizo todo lo que pudo, pese a su gripe y treinta y ocho grados de fiebre, para que las cosas funcionasen lo mejor posible.

La proposición de Luis Mamerto de hacer un Festival de cine entusiasmo a Bolín y desde el primer momento lo tuvo bastante claro. Enrique al dar el visto bueno a dicho proyecto, se comprometió a la aportación económica del Festival y a la coordinación de los hoteles de la zona de Benalmádena para el reparto de habitaciones a los invitados. Luis, además de ser productor y crítico cinematográfico, era vocal de la Federación Nacional de Cineclubs de España y, gracias a él, dicha Federación quedó vinculada a la SICA. A partir de este momento, comenzaría a montarse la I Semana siendo organizada por la Federación Nacional de Cineclubs y patrocinada por el Ayuntamiento de Benalmádena,

<sup>38</sup> Entre las críticas más importantes encontramos la de Luis Laroche del Diario SUR que diría lo siguiente: "Sorprende por la originalidad de sus planteamientos, por la densidad e interés del material exhibido (más de 270 cuadros) y por el profuso trabajo de investigación". También Augusto M. Torres de El País señalaría: "La clave del conjunto reside en la habilidad con la que se han intercalado imágenes en París, la Costa Azul y diversos lugares de España con las tradicionales imágenes de archivo, múltiples reproducciones de sus cuadros y algunas tímidas, fugaces escenas de ficción, con un agradable sabor romántico que acaban de redondear la obra".

celebrándose los dos primeros años en el Hall de Congresos Alay, y el tercero en el Palacio de Congresos de Torremolinos.

Un día antes del comienzo de la SICA ya se daban en los medios de comunicación como ganadoras a dos películas: «Lucía» y «Trilogy», la primera es de nacionalidad cubana y narra tres momentos culminantes de la historia del pueblo cubano en tres historias separadas y ordenadas cronológicamente; la segunda es estadounidense y está dirigida por Frank Perry que lleva a la pantalla relatos de Truman Capote. Estas dos películas no conocerían el triunfo en la I SICA siendo esto una sorpresa para todos los asistentes.

Con la proyección de «*Il ne faut pas mourir pour ça*»<sup>39</sup>, - que, como anécdota, se proyectó con los dos rollos de que constaba esta película en sentido inverso, no enterándose nadie, ni siquiera los que sabían francés<sup>40</sup>-, película fuera de concurso e incluida en la reseña dedicada al cine nuevo canadiense, daría comienzo la I Semana. Representantes de la industria cinematográfica de distintas partes del mundo, de la prensa, directores y actores de cine se acercaron a la costa atraídos por este acontecimiento. Es posible que el fenómeno les hubiera cogido por sorpresa, que pecaran de novatos y que, de repente, se hubieran encontrado con todas las previsiones desbordadas, pero ahí estaba todo el equipo. Había unos que entendían más que otros de cómo se llevaba un festival de cine, pero todos luchaban por igual por la buena marcha del mismo, corrigiendo los fallos que iban surgiendo mientras se celebraba.

Además de las proyecciones, tanto películas de concurso como informativas, se montaron una serie de puestos dedicados a todo tipo de material cinematográfico dentro del mismo Hall de Congresos.

El público asistente a la SICA se diferenció desde las primeras proyecciones formando una serie de grupos homogéneos. Estos grupos eran definidos por la crítica especializada de la siguiente manera:

1) Un grupo local de periodistas y personas que observaron el desarrollo de la SICA, más como un fenómeno exótico que como participantes en ella.

<sup>39</sup> Esta fue la primera proyección del festival y pertenecía a la Reseña del cine nuevo canadiense. Este film no convenció a nadie, ni al público ni a la crítica. La película de Jean Pierre Lefevre estaba interpretada por Marcel Sabourin, Monique Champagne, Suzanne Grossmann y, aunque aquí en Benalmádena no gustó, en 1967 sería premiada en el 5º Festival de cine de Canadá.

<sup>40</sup> EL SOL DE ESPAÑA, 4 de noviembre de 1969, n.º 780.A.M.M.

Esto ocasionó un fuerte grado de despiste y la aparición de posturas extremadamente provincianas ante hechos que objetivamente carecían de importancia, pero que la opinión local recogió como desastres nacionales. Seguramente sus iras y desagrados se centraron en lo que podríamos llamar crítica especializada de Madrid y sus amigos.

2) Otro grupo de asistentes lo formaba un público intermedio del tipo de corresponsales de periódicos e informadores de otros lugares del país, más curtidos en broncas cinematográficas, que no se impresionaron gran cosa por los acontecimientos.

3) Un tercer grupo al que se le define como «exquisito» y lo formaban los de Barcelona, encabezado por Ricardo Muñoz Suay, Jacinto Esteva, algunos críticos más y tres preciosidades de mujeres como Romy, Marta Puig y Teresa Gimpera.

4) Por último, un cuarto grupo a los que le denominaron alborotadores del cine independiente. Eran críticos especializados y jóvenes promesas, que al parecer, patearon, gritaron, silbaron y fumaron desafiantes a los letreros de «no fumar». Físicamente ocuparon las dos primeras filas de la sala de proyección y eran la causa de la constante desesperación del resto del auditorio que estaba compuesto por personas que iban simplemente a ver cine.

En cuanto a las ruedas de prensa se celebraron varias siendo la más instructiva la comentada anteriormente de Nino Zuchelli. Eran de carácter coloquial más que de rueda de prensa propiamente dicha y en conjunto fueron bastante buenas. Muy animadas, sobre todo, por la dureza del diálogo, por ejemplo, en la de los mejicanos, a los que se le atacó duramente por parte de la delegación alemana, empeñada en explicarles que deberían hacer cine revolucionario. La de los checos resultó exótica por lo complicado de la traducción, pero en conjunto bastante interesante. Y la del director irlandés Peter Lennon porque dio un panorama de Irlanda asombrosamente diferente al de la propaganda oficial de su país en ese momento. Pero quizá la rueda de prensa más comentada fue la que no se celebró "correspondiente a los españoles" que debía presidir Francisco Regueiro, presentando a concurso su última película «*Me enveneno de azules*». Parece ser que después de retrasarla decidió no celebrarla, gesto que disgustó mucho al personal, ya que se decía en Benalmádena que si los coloquios con los extranjeros habían sido tan duros era injusto que el director español no diese la cara defendiendo su película, la cual, por cierto, no gustó nada y, además, tuvo una proyección muy agitada. A estas ruedas de prensa que

hemos señalado se le sumaban las de Ángeles Rubio Argüelles, Dusan Hanak, Teresa Gimpera, Arturo Ripstein, François Truffaut, Nagisa Oshima, Silvio Back, Enrique Bolín, Luis Mamerto López-Tapia entre otros.

La mayor parte del material cinematográfico era bastante interesante, lo que no es lo mismo que bueno. En la I SICA se proyectó dos lotes de material que, parece ser, resultaron muy interesantes como eran el «underground alemán» y la informativa de «cine africano». En la II edición del festival tuvo una gran aceptación la denominada «cueva Lumiere» además de películas como «*El desastre de Annual*» y «*Los amores de una rubia*»; la primera suscitaba una gran polémica tras entregar a su director, Ricardo Franco, el premio especial de la Federación Nacional de Cine-clubs italiana. «*Los amores de una rubia*» de Milos Forman también provocaría revuelos pero, estos, estaban basados en ciertos aspectos de moralidad. En el tercer año del festival habría que destacar los homenajes a Nagisa Oshima y Van Lewton como también la informativa del «cine sudamericano».

El festival estaba en marcha y el futuro de Benalmádena dependía de la buena aceptación o no de la I edición. La SICA comenzó bastante joven y sus posibilidades auguraban ser muy positivas como se pudo comprobar posteriormente. Este festival hizo que los inquietos acudieran en masa a la Costa del Sol a ver cine y a demostrar ostensiblemente sus opiniones. Esto era bueno, indicaba juventud y vitalidad, en contraste con los apolillados santuarios, al estilo de San Sebastián y otros, que ya los pobres estaban muy viejos y muy caducos. Esto se consiguió con el público y la gente de la costa siempre cosmopolita y acogedora.

### 1.3 Los procedimientos del Festival: Composición y Reglamento

La Semana de cine de Benalmádena seguía un esquema muy parecido a los festivales que predominaban en Europa de cine independiente y «de autor». Además de las películas en concurso, necesarias en todo festival cinematográfico, podíamos encontrar secciones informativas y culturales, secciones retrospectivas, reseñas, ciclos dedicados a un país en concreto, homenajes, tanto a directores como actores de renombre, y, sobre todo, la destacada importancia al cortometraje.

Como hemos dicho, hay que hacer una especial mención a uno de los

aspectos más relevantes del festival de Benalmádena, la enorme presencia del cortometraje español. En ese momento, el cine independiente de nuestro país con sus distintas tendencias, sobre todo estéticas, estaba volcado casi por forzamiento hacia el cortometraje. Lo que pudo comenzar a ser Bilbao a partir de 1968, cuando se pidió por el Jurado y Conversaciones una mayor dedicación al cine corto español, posteriormente, fue Benalmádena, consolidando este hecho. Este interés por el cortometraje es debido al continuado estancamiento oficial e industrial al que estaba sumido este apartado. Los autores y los productores con sus respectivos equipos que realizaban el cine corto tenían, como consecuencia, el fatalismo de las pérdidas económicas tras de sí y lo único que tenían para mostrar sus sacrificados trabajos eran los festivales como el celebrado en Benalmádena. Es decir, lo importante era que este cine se proyectara en la SICA pensando que en ellos podía estar el futuro. Es por ello que, desde este festival, se rindiera homenaje a este bloque de cortometrajes para que así se comentara que Benalmádena era el único festival de cortometrajistas.<sup>41</sup> Y parece ser cierto, porque en los tres primeros años de la SICA se exhiben 37 cortos, de los cuales 23 corresponden a España dirigidos por personajes como Francesc Bellmunt, Alfonso Ungría, Ricardo Franco, Julián Marcos, etc; en ese instante estos directores no tenían la popularidad de la que gozan actualmente. El resto suelen provenir de países americanos como Brasil, Argentina, Venezuela, Canadá y EEUU.

Pero no todo el festival era dedicado a la exhibición de cortometrajes; a estos habría que sumarle importantes y destacados apartados como eran las mencionadas secciones culturales y retrospectivas, además de los ciclos y los homenajes.

Todo lo señalado anteriormente estaba regido por un estricto reglamento interno. Este reglamento se dividía en cuatro apartados y en 18 artículos. Los cuatro apartados eran los siguientes:

- 1) Introducción
- 2) Sobre la exhibición competitiva de películas
- 3) Sobre la entrega de premios
- 4) Sobre las películas fuera de concurso

---

<sup>41</sup> Esta relación entre cortometraje y la SICA se señala, con claridad, en la reflexión de Luis Mamerto titulada "La justificación de una necesidad" incluida en el programa de la II Semana correspondiente al año de 1970.

El primer apartado, que corresponde a la introducción, estaba comprendido por los artículos 1º y 2º. Se basaba en la presentación del festival, patrocinado por el Ayuntamiento de Benalmádena y organizado por la Federación Nacional de Cine Clubs de España. Se convocaba a fin de dar a conocer los movimientos cinematográficos con personalidad creadora y, asimismo, contribuir al acercamiento cultural de los países a través del «cine de autor», analizando sus problemas principales. Seguidamente se nombra el lugar de celebración siendo éste el Hall de Congresos ALAY.<sup>42</sup> En este apartado introductorio se señalan de cuántas secciones consta el festival de Benalmádena siendo estas las siguientes: la Exhibición competitiva de películas (películas de concurso), las Muestras informativas, culturales y complementarias, y la Sección Retrospectiva.<sup>43</sup>

El segundo apartado corresponde a la exhibición competitiva de películas que comprende desde el artículo 3º al 10º, ambos inclusive, tratando el tema de admisión de las realizaciones. Aquí tenían cabida todos aquellos films que, evidentemente, mostraban una inquietud creadora artística y reflejaran de forma clara la personalidad de su autor (director o realizador), teniendo preferencia aquel tipo de films que aportaran un sentido original y renovador al arte cinematográfico. Las películas debían ser producidas durante el año anterior a la celebración del festival y podían ser presentadas en copias de 35 mm. ó 16 mm., en versión original y subtituladas en español, italiano, inglés o francés. En casos excepcionales y justificados, la dirección de la SICA podía aceptar títulos en versión original no subtitulados en otro idioma. Un requisito de importancia era que dichos títulos no podían ser exhibidos comercialmente en España (a excepción de los de nacionalidad española), teniendo preferencia los que no hubiesen concurrido con anterioridad a otra manifestación cinematográfica.<sup>44</sup> Esta exhibición era competitiva en sus dos secciones de largometrajes y cortometrajes totalmente diferenciadas entre sí.<sup>45</sup> En cuanto a largometraje se refiere el número de películas a concurso no podían exceder de 16<sup>46</sup> y eran designadas, entre las propuestas existentes, por el Comité Ejecutivo de la

<sup>42</sup> Artículo 1º del Reglamento Oficial de la Semana de cine de autor de Benalmádena. Señalar que el lugar de celebración corresponde a un complejo hotelero de gran relevancia en la Costa del Sol.

<sup>43</sup> Artículo 2º R. O. A estas secciones se les sumaba, en muchas ocasiones, homenajes y ciclos cinematográficos.

<sup>44</sup> Artículo 3º R. O. Aunque se hacía todo lo posible para que muchas de las películas que salían triunfantes de otros festivales europeos o españoles fueran exhibidas en este festival.

<sup>45</sup> Art. 4º R. O.

<sup>46</sup> Art. 5º R. O. En la II Semana correspondiente al año 70 el número de películas en concurso es de 17.

Semana<sup>47</sup> que estaba compuesto por el Presidente y el Director del Festival junto a tres miembros de la organización. Las copias de las películas que eran seleccionadas, así como la documentación correspondiente a la misma (tanto en ficha técnica y artística como sinopsis argumental amplia y fotografías) debían estar a disposición de la Semana para ser exhibidas según su criterio.<sup>48</sup>

Los envíos de las películas se realizarían por vía aérea y los gastos de seguro y transporte desde el país de origen hasta Madrid, así como los gastos de retorno, eran por cuenta de los participantes. Eso sí, la SICA se haría cargo del seguro contra incendio o destrucción de las copias pero, únicamente, durante el tiempo que permanezcan a disposición de la Semana, y no sería responsable de los daños que puedan ocurrir por el normal desgaste de las copias.<sup>49</sup>

El tercer apartado corresponde al procedimiento que se llevaba a cabo para efectuar la entrega de premios (artículos 11º y 12º). Los premios se otorgaban mediante sistema de votación en referéndum y existían tres jurados diferentes: un jurado compuesto por los críticos cinematográficos presentes en la SICA y que votarían para el Premio de la Crítica; un segundo jurado compuesto por el público espectador y el resto de los invitados que votarían para el Premio del Público; y un tercer jurado compuesto por todos los cineclubistas españoles asistentes a la SICA que votarían por el Premio Federación Española de Cine-clubs. Estos premios eran igualmente concedidos a los cortometrajes. Dichos premios estaban simbolizados con la denominada «Niña de Benalmádena».<sup>50</sup> En cuanto al premio otorgado por la Federación Nacional de Cine-clubs llevaba implícito la realización de gestiones para conseguir la distribución del film premiado en los cine-clubs españoles.

Y por último, el cuarto apartado se basaba en la creación de nuevas secciones que no tuvieran nada que ver con el concurso en sí (artículos del 13º al 18º, ambos inclusive). Paralelamente al mencionado concurso se organizaría una Muestra informativa, complementaria y cultural, que estaba destinada a la exhibición y al estudio de obras que hubieran representado páginas importantes

<sup>47</sup> Art. 6º R.O.

<sup>48</sup> Art. 9º R.O.

<sup>49</sup> Art. 10º R. O. Desde el momento de retirar las copias de la Aduana de Barajas hasta la devolución de la misma sería por cuenta de la Semana.

<sup>50</sup> Esta "Niña de Benalmádena" era entregada en oro y plata, puesto que sólo se entregaban los premios a las dos primeras películas con mayor número de votos.

en la historia del cine o que reflejaran un verdadero «cine de autor». También se destinaba dicha Muestra a obras pertenecientes a movimientos y a cinematografías nacionales que hayan realizado aportaciones realmente personales al desarrollo de la cultura y el arte cinematográfico.<sup>51</sup>

Ocurría lo mismo con la organización de la Sección Retrospectiva, que podía versar sobre un género concreto y sus autores, o sobre un autor, o bien sobre la cinematografía de un país. Esta sección tendría un carácter de revisión histórica, cronológicamente ordenada.<sup>52</sup>

En determinadas ocasiones los participantes en el festival enviaban, en abundancia, material gráfico, literario y publicitario sobre las películas presentadas, o sobre los países respectivos. Con ello se montaba una exposición para que todos los invitados pudieran conocer, antes de ver la película, algo sobre cualquier movimiento cinematográfico en cuestión. En la I Semana de Cine de Benalmádena correspondiente al año 69 se organizaron cuatro ciclos cinematográficos, además de una sección informativa compuesta por cuatro películas de diferentes nacionalidades como eran Túnez, Francia, Suecia y Yugoslavia. Los cuatro ciclos eran los siguientes: el cine canadiense, con la participación de J.P. Lefévre; un amplio tratamiento al denominado cine checo, con figuras tan importantes como Jan Nemec y Milos Forman; el desconocido cine africano, donde experimentaría un gran éxito *Cabascabo* película de Oumanu Ganda; y el cine underground alemán, que se centraría la atención sobre todo en la figura de Helmut Herbst.

En 1970, la II SICA estaría compuesta, aparte de su sección informativa, por un solo ciclo y una sección retrospectiva. En la sección informativa había siete películas de nacionalidades como Alemania, Argentina, Portugal, etc. Pero lo importante en esta sección sería la proyección de la polémica película de Milos Forman titulada *Los Amores de una rubia*, perseguida por el Régimen franquista por sus «excesos de moral». El único ciclo sería dedicado al cine danés, mientras que la retrospectiva se basaba en los primitivos americanos titulado por el festival con el sobrenombre de «Cueva Lumiere».

En 1971, la III SICA fue dedicada, en su mayor parte, a los homenajes. Estos fueron dirigidos a los directores Val Lewton, el genio del terror, y al destacado

<sup>51</sup> Art. 13º R.O.

<sup>52</sup> Art. 14º R.O.

Nagisa Oshima que, tras la celebración de este festival, se convirtió en uno de los directores más interesantes del mundo cinematográfico. La sección informativa de este año corresponde al cine sudamericano, donde tuvimos la presencia de Silvio Back que nos mostraría imágenes impactantes con su "A guerra dos pelados". Cabe añadir que este año se pudo proyectar, en los últimos momentos, la famosa y tan conocida película de Luchino Visconti "Muerte en Venecia".

Los procedimientos llevados a cabo por la SICA llegaron a funcionar, aunque no todos. Pero, en su conjunto, sí que resultaron nuevos, como por ejemplo, la mezcla de una serie de estilos en la concesión de los premios. Como hemos mencionado anteriormente, de una parte se hicieron votaciones democráticas de público y crítica y, de otra, se dieron premios otorgados por jurados. Algunos de estos, como el de la Federación Nacional de Cine-clubs se autoformaría. Esto es, se citó la hora de la deliberación y todos los cineclubistas presentes que lo desearan se nombraron jurado ellos mismos.

La película irlandesa *Rocky Road to Dublin*, de Peter Lennon, ganadora de la I SICA, se compró para su distribución en los cine-clubs españoles, por el mismo procedimiento de poner un pliego de firmas y dada la cantidad de ellas se decidiría su importación. A veces, estos procedimientos sumieron en la perplejidad a más de un crítico de la vieja ola, que leía los avisos en el tablón de anuncios rascándose, confuso y sin saber lo que ocurría, la coronilla.

Curiosamente, en esta I SICA, los filmes más votados por el público fueron dos excelentes películas, Antonio das Mortes de G. Rocha y *Het Compromiss*, un film holandés de Philo Bregstein; pero lo más chocante fue la reunión democrática de toda la crítica joven, que se convocó para discutir democráticamente y llegar a un acuerdo sobre lo que se iba a votar, también democráticamente. En definitiva, en esta reunión se formaron dos grupos, uno catalán y otro castellano, y se llegó al acuerdo de votar obras de reconocido valor, pero que no fuesen de autores consagrados dando así una oportunidad a nuevos directores o cinematografías.

Este acuerdo llevó que la votación a los Premios de la Crítica se le concedieran a "La manzana de la discordia" de Felipe Cazals, un joven mejicano, y a *Tropici* de Gianni Amico, un documental sobre Brasil. Por supuesto, este acuerdo, lleno de voluntad, se cargó el estricto sentido democrático de la

votación. En cortometrajes, la reunión dio lugar a los premios siguientes: "Gospel" de Ricardo Franco, cuya recogida, parece ser, organizó uno de los más grandes escándalos de la Semana, ante la olímpica actitud del director que enarbolaba su estatuilla orgullosísimo, aunque bastante colorado, según comentarios de los que estaban cerca de él<sup>53</sup>. El otro premio al corto se dio a *Cabascabo* de Oumanu Ganda, un joven de Níger representante del «cine africano».

En la II SICA, la noche anterior a la clausura del Festival, se realizó también la reunión citada, en la cual se decidieron los films que, colectivamente, se votarían. Un grupo pretendía premiar "El Desastre de Annual" de Ricardo Franco en largometrajes y "Los hábitos del Incendiario" de Antonio Gasset en cortos. Los componentes de este grupo exigieron que el acto fuera vinculante, es decir, que todos se comprometieran a votar las películas decididas en la reunión. Se aceptó el compromiso y de ahí la sorpresa de muchos cuando, antes de la sesión de clausura, resultaron elegidas "Cómo me convertí en negro" y "Quizás" de Roland Gall y Ramón Font, respectivamente. Y dado que la votación era pública, vieron que los mismos que habían exigido el voto vinculante estaban rompiendo el acuerdo y votaban las dos películas citadas anteriormente. De ahí la retirada en masa de once de los catorce cortometrajes españoles. Conviene señalar que, de los tres restantes, dos (entre ellos Antonio Gasset) se negaron a retirarlas y el autor del tercero no pudo ser localizado. Retirada que, contra lo afirmado en diversas publicaciones y lugares, tuvo lugar antes del cierre de admisión de votos.<sup>54</sup>

Sin embargo, al conocerse los resultados de la votación, se supo que, si bien *Los Hábitos del incendiario* había ganado en cortometrajes, en lo que respecta a largos, el film defendido a ultranza por los vinculantes, había quedado en tercera posición. Por lo cual, su autor, sabiendo perfectamente lo poco que se arriesgaba y pudiendo quizás reconquistar el prestigio perdido, una vez hecho públicos los resultados, retiró su película de concurso, «solidarizándose» con aquellos que, precisamente, no aceptaban su actitud.

Las irregularidades cometidas en la concesión de premios de la crítica era previsible. En el año anterior los objetivos eran más modestos y existía una cohesión entre los críticos presentes. Pero en el segundo año, había quedado muy claro que esta cohesión no existía, que un premio común no podía darse

<sup>53</sup> Llorente, A. "Benalmádena Show". Art. Cit.

<sup>54</sup> Llinás, F. "Benalmádena, año 2". Nuestro Cine. A.M.M.

cuando no existía una comunidad de intereses sino una total y absoluta disparidad. El problema no radicaba en la mejor o menor calidad de los films premiables sino en unas contradicciones más profundas, mucho más serias y que imposibilitaban una ilusoria unión ante el «enemigo» porque algunos de los que se unían formaban parte, solapada y quizás no conscientemente, de este último. No cabe escandalizarse ante la falta de formalidad de parte de la crítica española, el problema se había planteado antes de la ya famosa votación vinculante, aunque resulte cómodo referirse, no a conflictos reales, sino a pequeñas rencillas familiares que, a su vez, enmascaran el verdadero problema, una actitud definida ante el cine (y sus relaciones con una realidad histórica), a su vez relacionada con los intereses personales y económicos.<sup>55</sup>

Y Para finalizar este apartado reflejar que la SICA no negó una sola invitación a quién la solicitó, que los precios fueron disminuidos en un cincuenta por ciento en el transcurso del festival. Universitarios, estudiantes, cineclubistas y socios de ateneos disfrutaron del cincuenta por ciento de rebaja y cuando venían de otras provincias se les facilitaba la entrada gratuitamente. Esta SICA se extendería al núcleo urbano de Arroyo de la Miel, centro álgido laboral del municipio donde se realizaban las proyecciones de forma gratuita.

#### **1.4. Características y objetivos: transfondo político y turístico**

Con anterioridad dimos a conocer uno de los objetivos que, en mi modesta opinión, se podría catalogar como el más representativo de todos los que se querían cumplir en la SICA. Este no era otro que la consecución a toda costa de la difusión del nombre de Benalmádena a nivel internacional. Se pensó que un evento cinematográfico de tales características podría ayudar, al menos, que algunas personalidades pertenecientes al mundo del cine y de cierto renombre visitaran el pueblo de Benalmádena, y se podría dar la posibilidad de que éstos, a su misma vez, difundieran su nombre y sus recursos en sus lugares de origen. Hay que tener en cuenta que cuando se creó la Semana Internacional de Cine nos encontrábamos en el año 69, momento álgido del conocido «Boom» turístico de la Costa del Sol, y concretamente asistíamos al crecimiento vertiginoso que estaba experimentando Benalmádena, tanto en el aspecto demográfico como

---

<sup>55</sup> Llinás, F. *Ibidem*.

en el urbanístico. Sin duda, estábamos en el momento adecuado para organizar un festival de cine de tal envergadura.

Como decía el propio Presidente de la SICA, «*la idea prioritaria era darle la máxima promoción al municipio*»<sup>56</sup>; aunque este no sería el único objetivo a cumplir. También se intentó conseguir el objetivo estrictamente cinematográfico, más difícil y preocupante para todos los organizadores del festival. Podemos decir que el primero se consiguió, pero en el segundo encontramos gran diversidad de críticas y opiniones, positivas y negativas, las cuales nos hacen dudar a la hora de enjuiciar correctamente.

Este tipo de festivales cinematográficos tienden a orientarse hacia dos campos muy diferentes: los que se dedican y sirven principalmente a los monopolios comerciales y a los que tratan de promover el desarrollo cultural cinematográfico. Para poder controlarlos y catalogarlos de una forma eficiente se creó la asociación internacional llamada IFFPA (International Federation Of Film Productions Associations) que estaría vinculada a la MPAA (Motion Pictures American Association). Esta asociación es la encargada de reconocer a los festivales y hacer una división de los mismos en cuatro denominaciones: Los «principal competitive», los «competitive», los «noncompetitive» y los «specialized».

Algunos festivales luchan conscientemente por servir a la cultura. Son muy pocos porque no es fácil ni cómodo intentar combatir a los monopolios cinematográficos, los cuales, gozan de la complicidad de la mayor parte de los organismos oficiales, sobre todo, en los países desarrollados.

La conciencia de lucha y la coherencia de una línea a seguir son fundamentales en estos festivales, que pueden y deben jugar un papel importante contra los monopolios en el frente cultural. Es por ello que en este tipo de festival se debe conseguir una serie de objetivos como son:

- Favorecer los nuevos movimientos y tendencias cinematográficas, la búsqueda y la renovación.
- Apoyar la producción independiente.
- Difundir las cinematografías pertenecientes a países de difícil acceso al mercado internacional.

---

<sup>56</sup> Testimonio de Enrique Bolln.

- Defender la libre confrontación de ideas, de escuelas y de estilos.
- Combatir las diversas formas de censura.
- Ayudar a la expansión y descentralización de la cultura.

Este tipo de festivales constituyen un instrumento útil en la lucha por la libertad de expresión, por conseguir que el cine sea reconocido y que sea defendido como producto cultural.<sup>57</sup>

La SICA se esforzó en responder adecuadamente al modelo de festival que se ha descrito anteriormente y sus planteamientos como hecho cultural de ruptura frente al hábito, al conformismo y a los intereses del «establishment» ha provocado el que su existencia no haya resultado precisamente fácil.<sup>58</sup>

Las características del festival de Benalmádena le confieren un singular interés, muy superior al resto de sus homólogos españoles. Si bien podían ser discutibles muchos de sus aspectos –desde su misma ambigua denominación hasta la concreta selección de films– resulta evidente la importancia de una manifestación que rozaba continuamente el límite posible. También representaba algunas de las posibilidades que tenía el cine en esos momentos. Bajo el signo de un acercamiento al cine independiente, marginal o, simplemente, no dispuesto a plegarse a los condicionamientos económicos y políticos que imponía una industria dirigida por los cerebros americanos, la SICA tenía unas posibilidades, aunque limitadas, que posiblemente no hubieran sido exploradas a fondo, rigurosamente, pero que supo señalar y precisar con exactitud estos primeros años de existencia, los cuales avanzaron por un camino de supervivencia de una manifestación que pretendía servir a la cultura y no a la industria.

Hay una serie de datos que ponen de manifiesto las singulares características de Benalmádena:

- 1) Poca representación (en los tres primeros años) de cine americano y escasa presencia de films distribuidos por las grandes compañías americanas.
- 2) Facilidades ofrecidas a cualquiera que deseaba asistir.
- 3) Gran número de invitaciones que se otorgaban.
- 4) Entrada gratuita a los no residentes en Málaga.
- 5) Ninguna dificultad en conseguir documentación y abundante información

<sup>57</sup> Diamante, J. *Semana de cine de autor: Teoría y Práctica*. Málaga, A.M.M.

<sup>58</sup> Diamante, J. *Ibidem*.

sobre los films.

- 6) El bajísimo precio de las localidades.
- 7) Proyección gratuita de algunas películas en el Arroyo de la Miel.
- 8) Concesión de premios por votación democrática de público y crítica.
- 9) Escasa presencia (ya que por desgracia no ausencia) de censura.<sup>59</sup>

Todo esto nos muestra una serie de elementos que configuraban un festival que rozaba continuamente lo que no es posible realizar, de ahí su gran interés.<sup>60</sup>

El mismo director de la SICA, Luis Mamerto, tenía una visión muy concreta de lo que era en realidad el festival. Él lo definía como una especie de contubernio, podríamos llamarlo asociación contranatura, dirigido por una persona de una posición ideológica de centro-izquierda y patrocinado por una localidad turística con un alcalde de esas características y pagado por unos hoteleros que, en esos momentos, como normalmente ocurría en toda España, eran de ideología conservadora. Todo esto hacía que esta Semana se convirtiera en la asociación contranatura a la que nos referimos.

De hecho, algunos críticos de cine ya lo dijeron en su momento. La creación de la SICA era bastante atípica y opinaban que este festival no podría tener un futuro esperanzador, puesto que en cualquier momento de su existencia chocarían las dos posiciones, tanto por el tipo de público y de invitados que asistían normalmente a estos festivales como por las propias películas que se proyectaban, las cuales, no tenían absolutamente nada que ver con el ámbito convencional como era la industria turística, sin desmerecer a nadie.

*«A este festival se le daría una recomendación que en aquel momento sólo existía en el Festival de Cine de Bérgamo, de ahí el nombre de Semana Internacional de Cine de Autor. Se comenzó a buscar películas con arreglos a unos criterios de ideología de izquierdas, esto lo teníamos bastante claro.»<sup>61</sup>* Este comentario del Director y Fundador de la SICA nos muestra el por qué de esta asociación a la que nos estamos refiriendo.

José Luis Guarner, segundo director que tendrá la SICA y caracterizado

<sup>59</sup> Esta escasa presencia de censura permitió la exhibición de una serie de obras difícilmente proyectables en España.

<sup>60</sup> Llinás, F. "Benalmádena, año 2", op. cit.

<sup>61</sup> Testimonio de Luis Mamerto López-Tapia.

por ser más de «izquierdas» que Luis Mamerto, cogerá las riendas de la III Semana, pero su paso por este festival no será fácil, sobre todo por lo vigilado que estaba tanto la SICA como su propia persona. Esta estrecha vigilancia se llevaría a cabo tras los incidentes de índole político producidos en el año anterior, interviniendo, incluso, las fuerzas de seguridad y el Gobernador Civil. Si bien es cierto que estos sucesos fueron los que llevaron a Guarner a la dirección aunque con las manos totalmente atadas.

Años después de la muerte de Franco, el Partido Comunista (PCE) se hace cargo del funcionamiento del festival con la entrada de una persona (aunque esta lo dirigiera desde 1972) perteneciente al comité de este partido llamada Julio Diamante. Es en este momento cuando la Semana será utilizada como un mero instrumento del mencionado grupo político. Según Luis Mamerto, Julio Diamante no supo adaptarse al cambio que se había originado en España tras la muerte del dictador, y cuando se dice Julio Diamante se dice el Festival en completo. Con el paso del tiempo, los festivales de cine van cambiando, cosa que no ocurrió en Benalmádena. Festivales que eran centros de reductos de la «izquierda cultural» se han convertido en centros de reductos de la «izquierda cultural» pero consumibles. Un ejemplo de estos reductos culturales consumibles lo tenemos en el Festival de Cannes tras el movimiento del famoso mayo del 68, cuando gente como Godard y Saura se colgaron de las cortinas y rompieron la proyección como forma de protesta. Al año siguiente, el comité organizador estaría formado por estos, en su momento, hombres contestatarios. Es decir, el sistema termina por absorber a todo movimiento subversivo. Cuando hay alguna respuesta al sistema, en vez de erradicarlo o matarlo se hace todo lo contrario, se absorbe para que en un futuro estas protestas ya no sean noticia y sean parte del todo, o sea, del propio sistema. Lo que ha hecho siempre la democracia con todos estos movimientos ha sido integrarlos y neutralizarlos, es por ello que dicho sistema se tenga como el más adecuado y firme.

El que fue Presidente de la SICA durante los tres primeros años también declara que era obvio la existencia de connotaciones políticas en el festival, es más, afirma que hubo muchísimas. Ante todo resalta que la explosión de la politización se produciría en el segundo año de celebración de la Semana con los sucesos anteriormente citados que, con posterioridad, analizaremos con más detenimiento. En un principio los responsables del festival pensaron que sería muy difícil poder continuar con la Semana por todo lo que había acontecido

en ese año. A esto se le sumaba que la mayoría de los propios directores, actores y realizadores que asistieron a la edición de 1970 pertenecían a partidos de izquierdas, y todos ellos venían con el propósito de hacer efectivas sus protestas ostensibles y extensibles.

Tanto los fines cinematográficos como las reivindicaciones políticas se llevaban a cabo con un cierto paralelismo, aunque este hecho debemos admitirlo si queremos considerar al cine, y creo que lo hacemos, no sólo como un fenómeno meramente artístico sino también como un medio de expresión, y como tal, estos jóvenes contestatarios lo utilizaron para reivindicar sus propósitos ante las pantallas. Todas las protestas sociales de aquella época quedaban palpadadas, sobre todo, en las películas latinoamericanas sumándose a estas las películas que provenían de los países del bloque comunista, haciendo público su descontento con los regímenes que allí se ejercían.

Pero todo esto era la salsa, el aliciente y la vida del festival de cine de Benalmádena. Por parte de los dirigentes de la SICA, tanto el director como el presidente, se permitía total libertad a todas las protestas que allí se originaban, incluso les parecía loable que utilizaran este medio para llevar a cabo su cometido.

Como hemos podido comentar, la definición cultural que tenía esta Semana no mantenía una estrecha relación con la zona donde se ubicaba, al ser esta eminentemente turística. Aún así, existía relación entre festival y turismo, sobre todo, porque estaban obligados a entenderse. En ese momento era de gran importancia todo lo que era dar a conocer el nombre del municipio. Este sería el motivo primordial por el que dio luz verde a la celebración de tal evento el que fuera Presidente del festival y alcalde de Benalmádena en 1969. Esta extraña relación que había entre ambos era lo que calaba entre los países extranjeros, como si estuviéramos ante algo exótico, morboso, algo que a los curiosos no se les podía escapar.

Finalmente, se optó por el mes de noviembre para su celebración. Creemos que la SICA hubiera tenido mayor eco si se hubiera celebrado en uno de los meses de temporada estival, pero eso no era posible al no poder coincidir con otros festivales de España, ni siquiera cercano a sus correspondientes fechas.

Otro de los inconvenientes era el excesivo costo de la Semana, este era un tema enormemente caro para los organizadores, sobre todo los trámites que debían cumplir como la entrega de las películas a Madrid para su visionado por parte de la censura, el pago de todos los gastos al funcionario que venía a ver los films que llegaban a última hora, el intento de sacar a tiempo las que quedaban retenidas en la aduana, alojamiento y manutención de los directores, actores, invitados, etc. Se hacía frente a todo esto con ayuda de los hoteles y los diversos establecimientos de alquiler de coches de la zona, aportando habitaciones y coches gratis. En el aspecto económico existía una colaboración plena por parte del sector turístico y una colaboración social por parte del pueblo. Por ello se buscó un mes que correspondiera a la temporada baja, por el contrario, si se hubiera llevado a cabo en plena temporada estival, no se hubiera podido ubicar a todos los invitados por los llenos totales que estaban experimentando por esa época los hoteles de la costa, esto daría lugar a la no participación de este sector en el festival por estar atendiendo la demanda turística veraniega, lo que conlleva el no recibir aportación económica por parte de estos.

### **1.5. La censura: un enemigo cordial**

Como bien se indica, la censura fue uno de los aspectos que más problemas acarrió a la Semana de cine. Con la celebración de la I SICA en 1969 comenzaron, a su vez, los primeros encontronazos con la máquina censora; por entonces, los festivales en España eran los únicos coladeros donde se podían ofrecer películas que no se estrenaban nacionalmente. La censura propiamente dicha no tuvo gran repercusión en este festival, si bien es cierto que fue gracias a la lucha mantenida por los organizadores con la misma.

Se constatan diferentes tipos de censura como la «censura de mercado», consistiendo esta en la dificultad de producir la mercancía (film) y en poder difundirla (distribución y exhibición) para hacerla llegar al consumidor (espectador). Esto provoca la que podemos denominar «censura económica», sería la forma de censura más importante dentro del mundo occidental capitalista. También encontramos lo que se puede llamar «censura propiamente dicha», o sea, la «censura política» o «ideológica» siendo un abuso de las instituciones por parte de algunos cineastas que no pueden escapar fuera de los estrechos límites de lo recomendado para la pantalla.

La censura mutila la producción y la difusión, afectará a la sustancia del contenido y a los argumentos. Toda mutilación de un texto filmico y todo atentado contra la libertad de expresión de un cineasta significan también un atentado contra los derechos del espectador y una mutilación, a su vez, de éste.

Hablar de la libertad de expresión en cine significa referirse a aquella libertad concreta de que puede gozar un cineasta en una sociedad concreta. Ninguna otra manifestación de arte aparece condicionada por la sociedad, por su estructura, por su organización, de manera tan determinante como el cine.

No es extraño, pues, que el cineasta haya podido ser definido como «un hombre que para expresar las ideas propias, los sentimientos propios, tiene necesidad de medios que están en manos de otros»<sup>62</sup>, (estos otros se refiere a grupos de poder o al Estado) los cuales no están dispuestos a darlos sino en condiciones bien determinadas, y que, al mismo tiempo, debe tener presente las más o menos elásticas normas de censura.

El distinto nivel de censuras presupone que la libertad de expresión en cine deberá desarrollarse también en distintos niveles aunque estos estén interrelacionados.<sup>63</sup>

Los censores en cuestión tenían una serie de criterios para las películas que iban a estrenarse en cines convencionales, los cuales, no tenían nada que ver con las que se proyectaban en los festivales de cine. Los criterios utilizados en estos eran, por decirlo de alguna forma, un poco más abiertos que los comunes.

Como hemos mencionado anteriormente, la SICA era un festival de carácter solidario, con claro afán de difusión de la cultura de izquierdas. Lo que se pretendía es que una película procedente de un país considerablemente lejano (Ej: Australia) no la vieran los cincuenta invitados a la proyección, ni las típicas autoridades del festival, sino que pudiera ser vista por el mayor número posible de personas que pertenecieran o no al pueblo. Por ello, no solamente se llevaron a cabo las proyecciones en el recinto oficial de la SICA como era el Hall de Congresos Alay, sino también en lugares como Arroyo de la Miel, Benalmádena

<sup>62</sup> Diamante, J. *Semana de cine de autor: teoría y práctica*. Op. cit.

<sup>63</sup> Diamante, J. *Ibidem*.

pueblo, Palacio de Congresos de Torremolinos, Málaga, etc. Es decir, la mayor difusión de una película que, raramente, podía verse en cines convencionales.

En muchas de las ocasiones la película era demasiado conflictiva para los censores de la época y estos, cumpliendo la legislación reinante, presionaban con fuerza, obligando que las que fueran de mayor peligrosidad para el Régimen solamente se proyectaran una sola vez. En un primer momento esto se cumplía con rigor, sobre todo los primeros días, pero más adelante se volvía a la práctica habitual de proyectar los films en varias sesiones, ignorando la imposición del Estado.

La restricción del censor quedaba en papel mojado y una de las razones sería la inexistencia de un documento firmado, autorización o algo parecido que obligara al festival a la única proyección de determinadas películas. Todo lo acordado entre la autoridad censora y los responsables de la Semana, en este caso el director y el presidente, era de palabra.

Todas las películas que se exhibieron en la SICA pasaron por la censura, el censor que cumplió tales fines durante los tres primeros años era Sebastián Bautista de la Torre y solía venir a verlas a Benalmádena. El festival hacía todo lo posible para que los films no fueran al llamado Ministerio de Información y Turismo, hoy Cultura, porque éste era más riguroso cumpliendo tal cometido. A esto se le unía la negativa por parte de los productores extranjeros a que sus películas fueran proyectadas en un centro oficial franquista, ya que en dicho centro se encontraba una comisión que las evaluaba, y se corría el riesgo de que las películas desaparecieran o fueran secuestradas al pensar esta comisión que el contenido del film era pernicioso o contrario al Régimen de Franco. Por ello, se prefirió que el censor se desplazara directamente a Benalmádena para que, así, se pudiera persuadir de diferentes maneras.

Enrique Bolín era un alcalde nombrado, naturalmente, por el Régimen franquista, y como tal, se veía obligado a cumplir todos los mandatos del Jefe de Estado, pero, hay que especificar que en su persona entendía y no oponía resistencia a todo tipo de protestas políticas que allí se dieron. En el momento de la creación de la SICA, se caracterizó por su tolerancia en el ámbito ideológico y sobre todo a los nuevos conceptos que se exteriorizaban en esa época. Esta apertura y tolerancia eran aceptadas por el alcalde (presidente) dentro de un orden, y eso fue una virtud que habría que reconocerle.

Enrique Bolín y Luis Mamerto, como presidente y director de la SICA, le decían al censor que las películas del festival no llegaban a tiempo, aunque estas estuvieran unos veinte días esperando en la aduana. El censor, convencido, creía que los films habían llegado un día antes del comienzo, dejándolo sin tiempo para verlas, y así, conseguir que fueran aprobadas para sus respectivos países. Otro hecho que presionaba al censor era que la película se anunciaba y se programaba con anterioridad a la correspondiente revisión de censura, obligándolo a no prohibirla por la mala imagen que mostraría España a los restantes países que allí se citaban y a sus medios de comunicación, que daban fe de todo lo que acontecía en el festival.

Se llevaba a cabo una serie de trucos, incluso fisiológicos, que le aplicaban al censor. La organización de la SICA le hacía ver la película después de una suculenta comida, invitado, claro está, por las autoridades municipales en uno de los mejores restaurantes de Benalmádena. Pero, ¿por qué? Es muy sencillo. Los organizadores de la Semana habían observado que, tras estos menesteres culinarios de gran calidad, el censor solía quedarse dormido en plena proyección, sin mostrarle atención a casi toda la película.

Al director y al presidente de la SICA hay que atribuirles sus propios trucos que utilizaban, en su momento, para hacer frente a la censura. Los dos tenían la obligación de ver la película antes de proyectarla en el festival, y gracias a este visionado conocían con certeza cuáles iban a ser las escenas comprometedoras y conflictivas que le traerían problemas. En el momento de la revisión del censor, llegadas estas escenas, se dedicaban a distraerle y hablarle para que perdiera la atención de lo que estaba viendo en pantalla. En la mayoría de las ocasiones este método de distracción surtía efecto.

Finalmente, Bautista de la Torre, secretario de la Junta de Censura, acabaría como cordial amigo de todos los organizadores del festival, prohibiéndose en los tres primeros años una sola película, correspondiente a 1969, y otra en la que se vio obligado el festival a cortar una escena, negándose los responsables de la SICA a proyectar esta película cortada por la censura.

## 2

### EL MATERIAL CINEMATOGRAFICO

#### 2.1 - 1.ª y 2.ª Semana (1969-1970)

Dentro de la desorganización que se produjo en el festival por ser principiantes en dicho tema debemos señalar que el material expuesto en estos dos años se le puede calificar de aceptable. Los problemas que se originaron con la llegada al país de muchas de las películas y los conflictos con la propia censura hicieron que en los inicios de estas celebraciones se cambiara dos o tres veces de programación. Es cierto que comenzó a crearse una semilla más española que del extranjero, sobre todo de la gente joven de «izquierdas» que apoyó en todo momento el festival, y concretamente el colectivo vinculado al cortometraje; con esto, no quiero desmerecer el eco internacional, que lo tuvo, y mucho.

El presidente y el director de la SICA comenzaban un año antes a preparar el festival buscando por toda Europa, sobre todo Italia y Francia, las películas que quisieran participar y que tuvieran una cierta relación con la denominación cultural («de autor») que tenía la Semana. La recopilación de films se conseguía con la asistencia por parte de estos dirigentes a los festivales cinematográficos más importantes del continente. En esos momentos era de suma importancia que participara Enrique Bolín en la elección de películas, sobre todo como alcalde, de cara al Ministerio de Información y Turismo. Su intervención provocaba que la vigilancia del ministerio no fuera tan rigurosa. Éste pensaba que con la figura del alcalde se iba a garantizar una adecuada selección y que el festival no llegaría a politizarse, hecho que ocurrió en la II Semana.

La Federación española de Cine Clubs tenía una gran influencia en la elección de las películas teniendo en cuenta que Luis Mamerto era miembro de la misma. En las dos primeras Semanas se proyectaron ciclos de países como Dinamarca, la antigua checoslovaquia, Canadá y Alemania, también de lugares como África, desconocida en el aspecto cinematográfico. En el caso particular del cine africano hay que decir que la Federación española de Cine Clubs tenía una estrecha relación con la sabia nueva proveniente de ese continente. Esta nueva ola estaba

compuesta, en su mayoría, por jóvenes de Senegal, Malí y Nigeria, que habían estudiado en Francia. En esos momentos este tipo de cine transmitía mucho mensaje, además de ser películas que no había posibilidad de verlas en cines convencionales.

• **Secciones y ciclos cinematográficos.**

En las dos primeras celebraciones de la Semana se proyectaron cinco ciclos dedicados a las escuelas cinematográficas de diferentes países y lugares (Canadá, Checoslovaquia, África, Alemania y Dinamarca); dos secciones compuestas por películas de diversa procedencia como Túnez, Argentina, Portugal, etc; y una retrospectiva de primitivos americanos denominada «Cueva Lumiere». A todo este material se sumaba las correspondientes películas que entraban en concurso, muchas de ellas de extraordinaria calidad. A partir de ahora hablaremos de estos ciclos haciendo un seguimiento histórico de cada uno de ellos y, posteriormente, señalaremos cuales fueron las críticas que se formularon en su momento.

Cine canadiense. La industria cinematográfica canadiense, incipiente y débil, sería controlada en un primer momento por los británicos pasando, posteriormente, a manos de las compañías americanas tanto su distribución como su exhibición. John Grierson, gran maestro del cine documentalista británico, creará en mayo de 1939 la National Film Board (NFB), convirtiéndose esta compañía el motor impulsor de la potente escuela documentalista y experimental que, bajo su amparo, comienza a desarrollarse con fuerza a partir de los años 50. En 1941 llega a Canadá la figura de Norman McLaren, cuya tarea en el terreno del cine de animación y documental terminaría adquiriendo una justa y extensa influencia entre no pocos movimientos de la vanguardia cinematográfica.

Existe una preocupación en el ámbito cinematográfico de salvaguardar una identidad cultural verdaderamente nacional, esta lucha es bastante dura, y llegará un momento donde los cineastas canadienses parecen condenados a emigrar a Hollywood o a trabajar permanentemente para la NFB. Desde Quebec se potenciará una producción comercial que llega a alcanzar la cifra de 15 largometrajes en 1944 y 1953, la mayoría basados en novelas radiofónicas o en vidas de personajes históricos.

Se formará la denominada «escuela quebecquois» coincidiendo con la

instalación de la NFB en Montreal y con el auge del nacionalismo francófono como necesidad de afirmar su condición de pueblo independiente, con una cultura propia frente al resto del país. A esto se le suma la Fundación de la cinemateca canadiense y con la creación en 1960 del Festival Internacional de Montreal.

Los directores canadienses se caracterizan por su compromiso sociopolítico del país y por el talante inquieto y vanguardista. En la década de los ochenta el cine canadiense ha sido engullido, materialmente, por el cine de habla inglesa, desapareciendo así, el compromiso anteriormente citado. Ha llegado hasta tal punto que en 1980 no se llegó a producir ni una sola película de estas características, invadido estructuralmente por la potente industria vecina. Aunque las cosas tampoco fueron bien para la producción francófona.

El cine canadiense con sólida tradición en la animación y el documental, defiende su identidad en dos lenguas, siempre acechado por Hollywood, que absorbe a sus cineastas. Quebec se convertirá en el centro impulsor de un cine nacional y en el núcleo fundamental de la producción audiovisual en Canadá. En esta Semana aparecen los directores que pertenecen a la órbita de Quebec, como J.P. Lefebvre y Jacques Leduc. El primero dirigirá 16 largos entre 1965 y 1980 y es unánimemente reconocido como el autor con personalidad más definida de esta segunda generación.

Este tipo de cine parece permanentemente escindido por la frontera de idiomas. Y si la producción de habla francesa emerge como la portadora de reivindicaciones nacionalistas cercana, a su vez, a los problemas sociales y políticos; los directores de lengua inglesa aparecen como epígonos de la industria americana.<sup>64</sup>

En la I SICA J.P. Lefebvre presentará dos películas «*Il ne faut pas mourir pour ça*»<sup>65</sup> y «*Jusqu'au coeur*»; Leduc con su «*Chantal in vac*» hace acto de presencia aunque será más conocido por «*un est loir du solere*» (1971) o «*Tendresse ordinaire*» (1973). «*Il ne faut pas mourir pour ça*» trata la vida en un día de un joven, Abel, al cual sacan de sus costumbres, sueños, amores pasados y futuros, una cadena

<sup>64</sup> Fernández Heredero, C. "Canadá entre dos idiomas". Fascículo n° 7, Tomo I. Historia del cine, A-Z, 1987.

<sup>65</sup> Esta película fue la que fue proyectada con el rollo cambiado y que no convenció a ninguno de los asistentes, ni público ni crítica.

de casualidades, dramas pequeños, raros, inesperados, pero finalmente trágicos. Esta película conseguiría el Gran Premio en conjunto con otra titulada «*Warrendale*» en el 5º Festival de Cine de Canadá, en Montreal, y el Premio de la Crítica de Cine en el año 1967. «*Jusque'au coeur*», segunda película de Lefebvre en este festival, nos muestra a un hombre, Garou, que debe aceptar el sentido de la guerra. Nos ofrece al espectador una segunda moraleja, la guerra real es la agresión que la sociedad, por medio de la publicidad en las calles, hogares y en general en todo el país, efectúa sobre el individuo. Hace a todo el mundo creer pensar, mientras todas sus acciones están condicionadas. Existen tres cortas escenas al principio del film que advierten al espectador que el sistema publicitario le amenaza con destrucción mediante su agresión física y psíquica. El Hombre, signo del individuo total, libre y múltiple, rehusa la guerra bajo todas sus formas. La sociedad se apodera entonces de él; no puede aceptar en sus filas la presencia de seres que dudan. Lo aprisionan. Lo debilita a golpes de publicidad. Llega al extremo de operar su cerebro con el fin de dotarle de la facultad de la guerra. Le da lecciones de asesinato. Lo arrastra por la fuerza en el lujo de sus apariencias, de sus juegos, de sus colores.

Pero esta sociedad por poderosa que sea, no logra privarle de su corazón. No puede destruir el misterio de la existencia misma, ni el de las vidas paralelas entre hombres y mujeres, vidas que, humilde, trágicamente, con lágrimas y alegrías, conducen a lo que a veces recibe el nombre de amor<sup>66</sup>.

Jean Pierre Lefebvre participará en la II Semana, pero esta vez con una película en concurso llamada *Mon ami Pierrette*. La película fue rodada de forma experimental para la televisión explorando en ella las posibilidades de diálogo y de tiempo. El espectador verá vivir gente que podrían ser sus vecinos, reteniendo una frase, un gesto revelador de una cierta mentalidad «quebecoise», todavía por desmitificar.

Como podemos ver, los contenidos de estas películas se auguraban bastante prometedores, pero la realidad fue que este ciclo pasó sin pena ni gloria por el festival, ni convenció ni gusto, sobre todo a la crítica que vieron las películas con una gran indiferencia.

---

<sup>66</sup> Estos argumentos están incluidos en el Programa oficial de la Semana de cine de Autor de 1969.

Cine checoslovaco. Este cine resurgía de un prolongado letargo que duró hasta 1948 y pasaba a convertirse en una de las primerísimas cinematografías europeas. En este año el cine checo fue objeto de una planificación, enmarcada en el primer plan quinquenal de la nueva república socialista, pero su renacimiento fue laborioso y no se produjo hasta los primeros años de la década de los sesenta. Antes de que esto ocurriera, el cine checo de animación había comenzado a mostrar una original vitalidad, que se agruparía en torno a Praga y a Gottwaldov. Su primera figura fue Jiri Trnka, especialista en animar marionetas articuladas y que fueron utilizadas en las películas *Bajaja (El príncipe Bayaya, 1950)*, *Stare provesti ceske (Viejas leyendas checas, 1953)*, *Sen noci sevatojanské (El sueño de una noche de verano, 1959)*, *Kybernetyča babicka (La abuela cibernética, 1962)* y *Ruka (La mano, 1965)*. También su compatriota Karel Zeman inició su carrera en el campo de la animación de muñecos, pero a partir de *Vynales zkazy (Una invención diabólica, 1958)* introdujo actores reales, metidos en un mundo de total fantasía, por su uso del color, de decorados planos y de toda clase de trucajes, técnica que brilló a gran altura en *Baron Prasil (El barón fantástico, 1961)* basada en las aventuras del barón Munchhausen.

Cuando la escuela checa se había ya prestigiado en todo el mundo por su quehacer en el cine de animación, a partir de 1960 se produjo una deslumbrante eclosión que en 1966 se demostraría con los 26 premios obtenidos por sus películas en los festivales internacionales, y 41 por sus cortometrajes. Examinando atentamente lo mejor de la producción checa de los últimos años, pueden señalarse dos tendencias fundamentales en su seno. Una de ellas, de corte realista, ofrece imágenes veraces de la vida cotidiana, aunque con un matiz crítico, que reviste por lo general la forma de ironía al presentar los personajes y las situaciones. A este criticismo sonriente, intimista y sin tapujos, con imágenes que tienen la autenticidad de un documental, pueden adscribirse las excelentes realizaciones de Milos Forman *Cerny Petr (Pedro el negro, 1964)*, *Lasky Jedne Plavovlasky (Los amores de una rubia, 1965)* y *Hori ma panenka (El baile de los bomberos, 1967)*, así como *Intimni osvetleni (Iluminación íntima, 1965)* de Ivan Passer y *Ostre sledovane vlaky (Trenes estrechamente vigilados, 1966)* de Jiri Menzel. Los acontecimientos políticos de 1968 determinaron la diáspora de algunos de estos autores y Milos Forman prosiguió su carrera en los EEUU con *Juventud sin esperanza (1971)*, divertido examen crítico de la actitud de los padres ante las formas de conducta de las nuevas generaciones. También en Nueva York rodó Ivan Passer su incisivo *Scraping bottom (1971)*.

La otra tendencia se nutre en el universo absurdo del gran escritor checo Franz Kafka, cuya aceptación en las democracias populares se ha operado con cierta resistencia. A este cine opresivo y angustioso pertenecen obras tan notables como *Postavak Podpiriani* (1963) de Pavel Juracek y Jan Schmidt y *Demanty Noci* (*Los diamantes de la noche*, 1964) de Jan Nemeč, odisea de dos fugitivos de un tren alemán de prisioneros, narrada en tiempo condicional y que se ha beneficiado de las investigaciones lingüísticas de El año pasado en Marienbad. El mismo Nemeč, que representa el punto más avanzado de la nueva vanguardia checa, demostró su sólida madurez con *O slavnosti a hostech* (*La fiesta y sus invitados*, 1966), film basado en una situación simple, pero que admite una muy compleja y sugestiva lectura. Naturalmente, este esquema no agota todo el registro del cine checo, y de él escapa una obra tan original y divertida como *Sedmi Krasky* (*Las margaritas*, 1966), de la realizadora Vera Chytilova, que nos hace asistir a los disparates y desmanes de dos candorosas y destructivas jovencitas en el mundo opulento de la sociedad de consumo.<sup>67</sup>

En el ciclo de cine checo que se proyectó en la Semana encontramos a estos y a muchos otros directores de igual calibre que no se han mencionado anteriormente, entre ellos a Otakar Vávra con *Nema Barricada* (*Barricada muda*, 1949), Edval Schorm con *Kazoy den odvahu* (*Coraje cotidiano*) y *Navrat stracenehosyna* (*El regreso del hijo pródigo*, 1967), Zbynek Brynych y su película *Transporte al paraíso* (1963), Juraj Jakubinsko con *Kristove roky* (*La edad de Cristo*, 1967), y Ulci jama (*La guarida del lobo*, 1957) de Jiri Weis. A todas ellas se le suma la anteriormente citada *O slavnosti a hostech* (*Sobre la fiesta y los invitados*, 1966) de Jan Nemeč, *Konkurs* (*Concurso*) de Milos Forman, y *O Necem jinem* (*Dos vidas*, 1963) de Vera Chytilova.

*O slavnosti a hostech* (*Sobre la fiesta y los invitados*, 1966) fue una de las películas checas que tuvieron más eco en la SICCA. Su director, Jan Nemeč, venía de haber conseguido más de un premio en diferentes festivales cinematográficos. Era un hombre que en 1961 terminó su carrera en la Facultad de Altos Estudios Cinematográficos de la Academia de Artes Dramáticas en Praga. Obtuvo el título con el cortometraje de ficción *El Bocado*. Esta película fue premiada con la Rosa de Plata en el Festival de Cine Estudiantil en Amsterdam, y obtuvo uno de los seis principales premios en Los Días del Cortometraje en Obershausen

<sup>67</sup> Gubern, R. *Historia del cine*. Op. cit. Pág. 387-389.

(en la antigua Alemania Federal), así como el premio principal de jurado en la revista de los films para la juventud en Cannes. Después del documental de montaje *Memoria de nuestros días* rodó su primer largometraje de ficción titulado *Los diamantes de la noche*. Ese documento consiguió el Gran Premio en el FIF, de Manheim; El gran Premio en el Festival del Cine Libre de París y una mención especial del jurado de los jóvenes en el FIF de Locarno, todos ellos conseguidos en 1964. Le otorgarían el primer Premio de la crítica de cine en el Festival del Nuevo Film, de Pesaro, en 1965. También en ese año, rodó uno de los sketches de la película *Perlas en el fondo del agua*, film que fue premiado en el FIF de Locarno en 1965 con el premio de «la Fipresci».

*Sobre la fiesta y los invitados* trata de un grupo que está reunido en un picnic en medio de la naturaleza magnífica, en un ambiente de buen humor y amistad. Aquí se conocen a José, Francisco, Carlos, Eva, Marta, etc. Sin embargo, la llegada de Rodolfo y de sus compañeros rompe ese ambiente de alegría serena. Coge a Carlos del brazo y le conduce lejos. Lo mismo pasa con los demás del grupo que están alejados. Todo pasa de repente e inesperadamente. Nadie se resiste. Pero Carlos protesta al ver la docilidad de sus amigos en espera de los acontecimientos, sin ni siquiera oponer resistencia. Por eso, él pregunta qué quieren estos desconocidos y quiénes son. Al oírle, las demás personas reaccionan con pánico. Incluso, le reprochan a Carlos de haber formulado esta pregunta. Están decididas a seguir el camino de menos resistencia y a escuchar ciegamente las órdenes de Rodolfo y de sus compañeros que los tienen aterrorizados y actúan como seres sin derechos, como prisioneros.

Carlos decide romper el encanto del cual él y sus amigos son víctimas y que paraliza su voluntad. Una discusión surge entre él y Rodolfo, y desafortunadamente, Carlos falla.

Por fin, el anfitrión vuelve al lugar de la reunión y se descubre entonces que no era más que una broma. Fue Rodolfo, hijo adoptivo del anfitrión, quien imaginó esta comedia para distraerse él y sus compañeros. Y como si no hubiera pasado nada, todos se sientan en la mesa, y sigue la diversión. El problema de la persecución, de la humillación, de los pecados y de la justicia, ya no interesa a nadie. Qué agradable es respirar, libre de toda preocupación. Sólo el marido reacciona frente a la grosería de la broma y la actitud del grupo que come con abundancia, y va hasta aguantar la maldad y a dejarse impresionar por el terror.

Decide irse para manifestar su desacuerdo por su ausencia. Esa manifestación amenaza las fuerzas activas del grupo hasta tal punto que prefieren interrumpir su descanso para ir en busca de él. Aquel antagonista ha de ser encontrado y llevado de nuevo a la mesa común que ha sido, es y será para él un lugar sagrado. No es la inconsciencia lo que le da ánimo a esta gente. Y no importa si se trata del tal o cual profesión o posiciones sociales. Su comportamiento constituye en cualquier sociedad y en cualquier época un gran peligro para la realización de todos los principios sociales de la existencia humana.<sup>68</sup>

El propio Jan Némec diría de esta película «*Es muy agradable tomar parte en todas las fiestas de la vida. Sentarse en una mesa bien puesta, dejar aparte las preocupaciones, olvidar los acontecimientos que de todas formas uno no puede evitar; vivir y más que nada sobrevivir, todo eso es el afán de las personas y de los grandes grupos sociales, afán que aunque no haya sido proclamado, no deja de realizarse.*»<sup>69</sup>

Otakar Vávra, director de *Nema Barricada (Barricada muda)*, será el componente más veterano del grupo checo. Nacido en 1911, estudia arquitectura y luego se convierte en director de cortometrajes. En cine de ficción empezó con la *Historia de los filósofos* (1937). Entre sus obras posteriores podemos mencionar: *La virginidad* (1937); *La corporación de las vírgenes de Kutna Hora* (1938); *Krakatit* (1948); *La barricada muda* (1949); *Jean Hus, Jean Zizka, Contra todos* (1955-57, trilogía); *El primer equipo* (1959, Medalla de plata); *Un domingo de agosto* (1960); y *La peineta de oro* (1965, Gran Premio Concha de oro en el FIF de San Sebastián).

Con el paso del tiempo Milos Forman se ha convertido en el director checo con mayor proyección internacional. En la carrera de Forman hay dos periodos diferenciados nítidamente. En Checoslovaquia fue el hombre principal de una «una nueva ola» de jóvenes directores que hacían cine tomando historias de su experiencia personal e inmediata. En EEUU se ha convertido en el profesional más seguro de una industria basada en superproducciones de espectáculos de audiencia universal. Forman nació bajo el signo de acuario, el que combina las comprensiones racional y sentimental, en 1932, se formó en las escuelas de Arte Dramático y Cinematográfico de Praga, se casó y se divorció dos veces, fue revelación nacional e internacional con la película *Pedro el negro*, premio de la crítica checa en 1963. Luego *Los amores de una rubia* y *El baile de los bomberos*,

<sup>68</sup> Programa Oficial de la I Semana de Cine de Autor, 1969.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

tras la que recibiría el Premio Nacional de cine de Checoslovaquia. Se encontraba en París cuando se produjo la intervención soviética en su país y Forman, muy representativo de lo que se conoció como la «La primavera de Praga», no regresó a Checoslovaquia. Tras su exilio a los EEUU, declaró que no podía hacer cine «de autor» tal como se concebía en Europa, pero demostró que tenía todo el talento profesional que exigía la industria de Hollywood. Comenzará una nueva carrera donde algunas de sus películas se verán favorecidas por el apoyo económico de multinacionales norteamericanas, como *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975) con la estrella Jack Nicholson, consiguiendo el Oscar entre otros muchos premios. Después vino *Hair* (1979) y *Ragtime* (1981)<sup>70</sup>. Por último, la famosa *Amadeus* (1984), consiguiendo ocho Oscar, entre ellos a la mejor película, de once candidaturas. Se rodó en Praga, un paraíso para Forman porque podía girar la cámara 360 grados sin encontrar nada moderno. Forman será uno de los componentes del ciclo checo proyectado en la I Semana con su ópera prima *Konkurs* (Concurso), y también participará en la Sección Informativa del festival de 1970 con una película más comprometedora que la primera como es *Los amores de una rubia*.

*Konkurs* es un mediodmetraje documental de cincuenta minutos, sobre la actuación de un conjunto musical en un club de juventud. Se trata de la primera obra filmica de Milos Forman, uno de los realizadores más famoso actualmente del grupo de los siete de Praga. El film es un auténtico antecedente de lo que serían sus dos obras más conseguidas hasta 1969 *Dell as de pick* y *Los amores de una rubia*. Otro largometraje de Forman *Al fuego bomberos* refleja al igual que muchos otros films checos de los años 60, una extraña melancolía y tristeza hacia su propio pueblo, a la vez que fustiga con el humor de una sana crítica, las situaciones más ridículas<sup>71</sup>. En *Los amores de una rubia* se propone familiarizar al espectador con la vida de unas muchachas que viven en un internado y trabajan en una fábrica de calzados. La vida parece demasiado monótona y cada una de ellas querría escapar de una manera o de otra, de las banalidades cotidianas. Así es el caso de Andula que acaba de conocer a un joven músico de Praga. ¿Debe tomar en serio sus proposiciones? ¿Solucionará su vida o no será todo parte de una ilusión?<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Marinero, F. "Un checo en América". Artículo incluido en fascículo nº 12, Historia del cine, A-Z, Tomo I. Pág. 192.

<sup>71</sup> Programa Oficial de la I Semana Internacional de Cine de Autor, 1969.

<sup>72</sup> Programa Oficial de la II Semana Internacional de Cine de Autor, 1970.

Edval Schorm presenta en este ciclo dos películas, *Kazoy den odvahu* (*Coraje cotidiano*) y *Navrat stracnehosyna* (*El Regreso del hijo pródigo*) siendo la primera la que más atención produjo entre los asistentes del festival, relatando la historia triste y desilusionada de un joven funcionario que comienza a dejar de confiar en su país. Es un claro reflejo de la vida y de los problemas que sufren la nueva generación checoslovaca.

Verá Chytilová, autora de *Las margaritas*, nació el 2 de febrero de 1929 en Ostrava. Estudia de 1948 a 1950 en la Facultad de Arquitectura, para dedicarse posteriormente a maniquí, entre 1950 y 1954. Se interesa por el cine y se convierte primero en «script-girl» y luego en ayudante de Milos Makovec. Ingresa en la Escuela de Cine, rama de realización, en 1957, diplomándose en 1962 con *El techo*. Rueda un sketch de Perlicky Nadne *Las perlas en el fondo*, film colectivo sobre temas de Bohumil Hrabal. Los otros episodios están realizados por Jiri Menzel, Jan Némec, Edval Schorm y Jaromil Jires. Sus films son *Strop* (*El techo*, 1962); *Pythel blech* (*Un saco de pulgas*, 1962); *O necem jinem* (*Dos vidas*, 1963); *Automat svet* (*Bar automático El Mundo*, 1965); y *Sedmirrasky* (*Las margaritas*, 1966)<sup>73</sup>.

Chytilová nos muestra en este ciclo la película *Dos vidas* donde describe la historia de la gimnasta checoslovaca, campeona de los juegos olímpicos Eva Bosáková, galardonada por sus sobresalientes performances deportivos con numerosísimos laureles. La película capta los duros ejercicios y entrenamientos de Bosáková, que vive la cima de su carrera deportiva prácticamente en la época cuando empieza a pensar en dejar de participar en las competiciones deportivas y dedicarse a la educación de las gimnastas jóvenes. Para alcanzar performances de nivel mundial, la heroína de la película *Dos vidas* tiene que superar durante su duro entrenamiento la sensación de miedo, tiene que luchar contra él, especialmente cuando se da cuenta de haber alcanzado ya la cumbre de su carrera deportiva y que hay que contar con abandonarla para ceder su lugar<sup>74</sup>.

Otro de los directores que aporta los conocimientos cinematográficos checos al festival será Zbynek Brynych con su película *Transporte al paraíso*. Nacido en 1927, empezó como ayudante del director Jiri Weiss. Su primer film fue *La novela de los suburbios* (1958) donde siguen las realizaciones *Cinco entre*

<sup>73</sup> Programa Oficial de la I SICA, 1969. Op.cit.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

*un millón* (1959, episodio *La tela de araña*); *El hombre de las dos caras* (1960); *Transporte al paraíso* (1963) que se proyectó en la SIC; *El quinto jinete es el miedo* (1964), y *La constelación de la virgen* (1965).<sup>75</sup>

Juraj Jakubinsko nació el 30 de abril de 1938 en Kojsova. Estudió realización cinematográfica en la Escuela de Cinematografía de la Academia de Artes Musicales de Praga. Se tituló en 1964 con el film *Esperando a Godot*. Durante sus estudios realizó los cortometrajes *Cada día tiene su nombre* y *El silencio*. En 1965 se dedicó a la realización de dos cortometrajes de ficción destacando entre ellos *La lluvia*. *La edad de Cristo* (1967) es su primer largometraje y el que presenta en esta Semana. Esta película sería galardonada con el Premio «Sternberg», Premio «Fipresci» y Premio de las Escuelas Superiores Populares de la Antigua Alemania Federal, en el Festival de Manheim (1967).

*La edad de Cristo* es la historia de los años críticos del protagonista del film, Juraj, perteneciente a la generación que actualmente se encuentra en las fronteras de la juventud con la madurez, hacia los 33 años (años en que Cristo fue crucificado). La película nos habla de dos hermanos, uno pintor y otro piloto: Juraj y Andrej. Juraj ha terminado sus estudios en la Academia de Bellas Artes y está lleno de incertidumbre. La duda invade su alma. No ve claramente el sentido del arte, del amor, de la vida en general. Conoce a Jana, una muchacha que pronto llega a ser para él, el símbolo de la vida pura y libre. Pero antes de que surja entre ellos una relación más íntima viene a interponerse Andrej. Andrej es piloto militar. Hasta ese día, es a los ojos de Juraj un joven de voluntad firme, que sabe lo que quiere en la vida, sin atormentarse por duda alguna. Sin embargo, llega a encontrarse en una situación análoga a la de Juraj. También él pierde la fe en la necesidad histórica de su profesión. Intenta aclarar las consecuencias del desacuerdo que enturbia su matrimonio. Jana se enamora del fuerte y viril Andrej y este primer amor verdadero, transforma a la jovencita en mujer. Este amor es tan frágil como inestable, porque cuando Andrej tiene que marcharse, Juraj y Jana vuelven a unirse. Sin embargo, en el momento en que todo parece acabar bien, la inútil muerte del desgraciado Andrej levanta entre ellos un obstáculo infranqueable.

La muerte de Andrej representa igualmente el sacrificio de Juraj, precio que debe pagar para conocer el verdadero sentido de la vida y del amor. La vida

<sup>75</sup> *Ibidem*.

y el amor, aparecen en el film confrontados desde distintos ángulos que van determinando los distintos aspectos de esa etapa de la vida en la que se siente un alejamiento de los primeros ideales de la juventud y progresivamente se va cambiando en el transcurso de los años. La etapa comienza hacia los 30 y 33 años, justamente a la «edad de Cristo»<sup>76</sup>.

El director checo Dusan Hanak intervendría en la SICA de 1969 con la película 322. Esta no estaría incluida en el citado ciclo cinematográfico pero sí que participaría en la sección de concurso de ese mismo año. Por ello, ya que hablamos del cine checoslovaco, creemos oportuno hacer referencia no sólo de este autor sino también de Jiri Menzel, director que, en 1970, participaba en concurso con *Verano caprichoso*.

322 es el símbolo usado por los médicos para el diagnóstico de cáncer. El film cuenta la historia de un caso de cáncer efectivo y real, pero también de un cáncer moral. Son seis personajes inclasificables. Seis personajes a la busca de la propia de la propia felicidad: Lauko, su ex mujer Marta, Peter el médico, Cilka y Vladko. Lauko es un fatalista convencido de tener el cáncer porque en su juventud cometió alguna cosa que hoy es imposible juzgar ya que todas las huellas han sido borradas. Lauko en aquella época había liquidado ancianos que eran rechazados en el tiempo de la colectivización, cuando se adjudicaba el estado de la tierra de la que ellos vivían. Entonces Lauko se pregunta si hizo todo eso por auténtica fe en lo que hacía o por obediencia ciega a las órdenes. Lauko es un héroe pasivo que no se encuentra en estado de abatimiento, tiene la sensación que si se purificase se liberaría de la enfermedad. Y en el mismo tiempo Herzog, de cara al problema de la muerte, y de otros aspectos insolubles de la condición humana, pronuncia la frase: No puedo justificarme. Lauko, inútil para el trabajo, va en busca de sus coetáneos, comprobando su propio estancamiento. Encuentra a la gente e intenta comprenderla. Al fin de la película no está solo. Le queda la esperanza.<sup>77</sup>

La película 322 es un compendio de cosas buenas y otras que no lo son tanto. Tiene a su favor el hecho de ser un empeño importante y también de ser una película de larga duración. Esto provoca el mantener el tipo durante largo rato, y el film, parece ser, que lo hace con mucha discreción. El resultado de la

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

misma es saber jugar con el entrecruzamiento de distintos personajes cuyas historias son, en realidad, distantes y distintas. Hay una parte aprovechable de la historia y es, en definitiva, la búsqueda de la felicidad, la cual, cada uno pone en algo muy diferente, que puede ser una persona, una ocasión ya pasada o algo indefinible que no llega a detectarse con suficiente claridad. Hay destellos brillantes que van apareciendo a medida que el film avanza, a medida que nos lleva a su culminación dramática, que será el momento en que el personaje supera su propio trauma.<sup>78</sup>

*Verano caprichoso* es una película que se proyectó en la Semana con subtítulos en castellano, lo que no dejó de ser un gran alivio para los asistentes. La dificultad de la película, según declara el propio director citado, estriba en plasmar en cine y traducir en imágenes un diálogo literario que se produce en un balneario rústico, entre el dueño, los amigos de este y dos jóvenes saltimbanquis equilibristas que atrae a los demás con sus genialidades, especialmente a la mujer del dueño del balneario.

*Cine africano.* El desarrollo de la industria cinematográfica exige como condición económica previa cierto grado de desarrollo industrial. Producir una película significa disponer de laboratorios cinematográficos, de tecnología adecuada para su rodaje y de competentes técnicos especialistas. No ha de extrañar, por lo tanto, que los países que van en vanguardia de la producción mundial sean precisamente los países industrialmente desarrollados. A esto se le añade que estos países ejercen un monopolio de hecho sobre los circuitos de distribución internacional de sus películas. Este colonialismo ejercido por las grandes potencias en el plano cinematográfico amplía el drama social del Tercer Mundo al drama de su expresión cultural en el campo de la comunicación de masas a través de la imagen.

En los últimos tiempos, las cinematografías africanas modestas, como las de Túnez, Argelia o Senegal, han hecho llegar a los países industriales algunos pocos testimonios cinematográficos del drama histórico del subdesarrollo.

Como observación general, el eje de las preocupaciones de estos cineastas fue la servidumbre de sus países al fenómeno neocolonial de dependencia de

---

<sup>78</sup> DIARIO SUR, 8 de noviembre de 1969, pág. 12, Archivo Diario Sur (A.D.S.).

los grandes monopolios extranjeros, con la alianza de las grandes clases burguesas y de los caciques latifundistas en las regiones agrarias. Cine de protesta, en el más riguroso sentido de la palabra y cuando el término «protesta» se había trivializado en la sociedad de consumo, fue el ofrecido en las mejores y más significativas producciones del Tercer Mundo.<sup>79</sup>

*Noches de fuego* de Costa de Marfil, realizada por Nicole Echard; *Cabascabo* de Nigeria, de Oumarou Ganda; y *Concerto per un exil* (Concierto para un exiliado) también de Costa de Marfil y de Desiré Ecare fueron las películas proyectadas en la I SICA, siendo tres muestras muy interesantes y sugeridoras de ideas en el sentido de cuánto bueno puede haber en aquello de lo que no se tiene noticia. Lo cierto es que las películas gustaron por su forma, por su realización y en definitiva porque se trata de cine de buena ley. Fue un acierto, sin duda, contar con estas películas que no constitúan el concurso en sí, pero que lo animaban y le daban ambiente cinematográfico al propio certamen.

Sin duda el más interesante de estos films sería *Cabascabo*, primera película de Oumarou Ganda, que aparece como una prueba muy simpática. Es solamente un principio, claro y prometedor, tanto en el plano de la inspiración como en nivel de la realización. Se habla de un fusilero que vuelve de una guerra colonial en Indochina «francesa». El director propone claramente que *Cabascabo* ya ha tomado conciencia de esto, después de un combate difícil contra los patriotas vietnamitas. Volverá a su pueblo con los bolsillos llenos de dinero, festejándolo por todo lo grande pensando que la vida le sonreiría a partir de ese momento, pero le ocurre todo lo contrario, todas las puertas existentes se le cierran, buscando, sin dinero, un destino misterioso.

Su estilo es enormemente rudimentario, pero su contenido de problemática absolutamente africana le convierte en un hecho cinematográfico importante. El personaje, *Cabascabo*, que salió de su aldea para ser llevado a la guerra de Indochina y que al comenzar el film vuelve a su pueblo, va presentando la mezcla de culturas, la europea y la africana, en que se ve envuelto, hasta que, arruinado, decide marcharse de su pueblo hacia la selva, sin que sepamos qué va hacer después. *Cabascabo* es un africano que los europeos utilizaron y que seguramente tendrá que olvidar lo que le enseñaron para volver a ser un hombre nuevo.

<sup>79</sup> Román Gubern, op. cit. Pág. 445-446.

Todo lo que esta historia tiene de implicaciones políticas y éticas es del mayor interés, y así fue reconocido por la crítica internacional.<sup>80</sup> En la SICA esta película no saldría mal parada y consiguió el Premio de la Federación Nacional de Cine Clubs y el Premio del Jurado de la Crítica en cortometraje junto a *Gospel* de Ricardo Franco.

Otro de los films africanos fue *Concierto para un exiliado* de Desire Ecaré, un documental sobre otra problemática, la de los africanos en París, sus problemas, sus actitudes, sus amores, etc... Es una obra más europeísta, quizá con un cierto regusto blanco que la hace más sofisticada.

Por último, *Bodas de fuego*, documental sobre la fabricación del hierro por métodos primitivos que aún, hoy, utilizan algunas tribus de Costa de Marfil.<sup>81</sup>

*Cine «underground» alemán.* Procedentes de la antigua República Federal alemana. Era un grupo de cineastas de Hamburgo que estaban formados por diversas tendencias, siendo lo más importante los reportajes sobre los acontecimientos revolucionarios del año 68 en diferentes ciudades alemanas, mostrándonos las numerosas manifestaciones y mítines allí acaecidos. La película más destacada sería *Deutschland dada* del director Helmut Herbst.

Este ciclo correspondía a un cine informativo que fue pedido por los propios asistentes al festival, los cuales tuvieron ocasión de presenciarlo con anterioridad. Este acto se trató de una buena iniciativa por parte de los responsables del festival que observaron como lo bueno les llegaba según transcurría la Semana.

*Cine danés.* Este ciclo se proyectó en la II SICA (1970). Entre los años 60 y 70 cabría destacar de esta cinematografía la madura aportación de Henning Carlsen, autor de la adaptación de *Hunger (Hambre)* (1966), la novela de Knut Hamsun y de *Klabautermanden (Todos somos demonios)* (1969), y sobre todo la personalísima y marginal figura de Carl Th. Dreyer, que fallece en 1968 sin haber podido llevar a la pantalla su viejo y querido proyecto sobre la Pasión de Cristo. No obstante, en 1955 rodó *Ordet (La palabra)*, que es también una película teológica, caracterizándose Dreyer como un creyente atormentado por el problema de la fe. En esta ocasión plantea un problema muy polémico para el protestantismo danés, que no admite más milagros que los que se atribuyen a

<sup>80</sup> Llorente, A. Benalmádena show. Art. Cit.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

Jesús. Dreyer expone en su película un caso de resurrección milagrosa en una aldea danesa, con la misma convicción con que expuso en su anterior *Dies Irae* un caso real de brujería. Con todas las reservas que pueda merecer un asunto de esta naturaleza, resulta indiscutible que Dreyer ha sido el único realizador de toda la historia del cine que ha abordado los temas medulares de la religión, desde una perspectiva cristiana, con auténtico atrevimiento y espíritu crítico. Su siguiente *Gerturd* (1964), que adapta una pieza teatral de H. Söderberg, es una obra de senectud, una madura reflexión sobre el tema del amor plasmada en un virtuoso y austerísimo rigor plástico, que fue recibida por la crítica con una acentuada división de opiniones, pero que la muerte de su autor ha elevado, en cierta manera, a la categoría de testamento artístico de un maestro cuya obra ha discurrido al margen de las modas y de las oscilaciones del gusto.<sup>82</sup>

El mencionado Henning Carlsen es otro de los directores emblemáticos del cine danés en los años 60. Concretamente en la II Semana se pudo apreciar dos de sus grandes películas como son *Hunger* (*Hambre*) y *Todos somos demonios*. *Hunger* está ambientada en Christiania, antiguo nombre de la capital de Noruega y que el propio Carlsen la definiría como «*Esa ciudad extraña, que no se puede dejar sin llevarse la huella indeleble*»,<sup>83</sup> y narra el relato conmovedor del episodio de la vida de un joven escritor de talento. No llegando a vender lo que escribe es reducido a la miseria más abyecta y soporta los sufrimientos más insostenibles, físicos y morales, víctima de los horrores del Hambre. Haría falta un gran escritor para describir los accesos de locura, el sentimiento de frustración y de miseria, los deseos carnales, la ternura y el odio, los sueños y alucinaciones que se amparan en torno a una persona que, el hambre lo lleva al borde de la locura.

Solo Knut Hamsun fue capaz, en lo más profundo de la abyección y desesperación de demostrar tal sentido del humor, tal compasión, tal precisión, también en la descripción de lo que puede, alguna vez, tener de absurdo la conducta de un ser donde el estómago grita de hambre y que busca en vano por romper su soledad pero, que a pesar de todo, soporta con dignidad las vicisitudes de su triste situación. Este genio fue Knut Hamsun, autor de una novela sin equivalente en la literatura mundial; novela en la que está basado este film; el retrato de un hombre hambriento, trazado con una gran veracidad

<sup>82</sup> Román Gubern. Historia del cine. Op. Cit. Págs. 403-404.

<sup>83</sup> Programa Oficial de la II Semana de Cine de Autor de Benalmádena, 1970.

psicológica.<sup>84</sup> *Hunger* es el cuarto largometraje realizado por Henning Carlsen, los tres anteriores eran *Dilema*, primer premio en Mannheim 1962, *Hvad med os*, premio a la mejor interpretación femenina en San Francisco 1964, y *Kattorna*, premio a la mejor actriz sueca del año, concedido a Eva Dahlbeck por el Instituto Sueco de Cinematografía 1965. Henning Carlsen a realizado también 38 documentales que han logrado numerosos premios en Festivales internacionales.

Hunger tiene por autor a Knut Hamsun (1859-1952). Hamsun conoció la miseria en su juventud, que pasó en Christiania (hoy Oslo). En 1890 se hizo un nombre al publicar *Hunger*, considerada como la obra más relevante de la literatura escandinava. Knut Hamsun recibió el Premio Nobel en 1920. *Hunger* ha sido traducida en 37 lenguas.<sup>85</sup>

También participaron en este ciclo los directores Tom Hedegaard, con la película *Let's play hide-and seek* (*Juguemos al escondite*), y Lene y Sven Gronlykke, con *La balada de Carl Henning*. En *Let's play hide-and seek* se retrata a un grupo de jóvenes y sus juegos de verano, son personas que siendo de naturalezas y ambientes muy distintos, pronto se familiarizan unos con otros. Se establece una especie de igualdad. No revelan su verdadera personalidad, consideran un juego el fingir, desenmascararse, tomar otras actitudes; en resumen, juegan al escondite unos con otros. Uno de ellos acaba terriblemente herido en su sensibilidad. Otro, se ve obligado a abandonar la farsa de hoy por la realidad del mañana. Es una comedia poética-erótica, en la cual el sujeto es tratado con mucho tacto y gran comprensión humana.

Los daneses, Tom Hedegaard y Palle Kjaerulff-Schmidt, han basado su escenario en la novela *Jenny y el pavo real* de Johan Borgen. La película está rodada en Noruega.<sup>86</sup>

*Primitivos americanos: «La cueva Lumiere»*. La idea de proyectar la retrospectiva de primitivos americanos en el festival, después de las sesiones nocturnas, fue, para todos los asistentes, una idea genial. Definido como lo mejor en el aspecto de innovaciones que caracterizó a la II edición de la Semana. Se produjo una combinación de bar y cine, y una espontaneidad en los espectadores por el

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem.



enorme interés que despertó estos films, constituyendo un resultado agradable de verdadero éxito.

Se pudieron ver producciones antológicas, con un reparto de directores y actores excepcional. Esta retrospectiva se dedicó, sobre todo, a las hermanas Lillian y Dorothy Gish; a los directores David Wark Griffith, Fairbanks, Cecil B. De Mille; a los actores Rodolfo Valentino, Harold Lloyd, Harry Langdon y un largo etcétera.

El director de mayor renombre en esta «cueva cinematográfica» sería David Wark Griffith (1875-1948). El primer contacto de Griffith con el cine se produjo en calidad de guionista cuando, en 1907, ofreció sin éxito a Porter un guión basado en el drama *Tosca*, de Sardou. Pero la entrevista con Porter no fue inútil, pues éste, que no tuvo confianza en el talento creador de Griffith, lo contrató por veinte dólares para un papel en su película *El nido del águila*. Griffith intentó vender su adaptación de *Tosca* y fue a ofrecerla a la Biograph. Allí tampoco la quisieron, pero volvieron a contratarle como actor. Lo curioso es que Griffith, autor de más de 400 películas y respetado patriarca del cine americano, no haya conseguido jamás llevar su *Tosca* a la pantalla. En 1908 debutó como realizador en la Biograph con un salario de cincuenta dólares semanales y un ritmo de producción de una o dos películas por semana. Los temas abordados son de gran variedad y su experiencia como actor le llevó a descubrir a numerosas estrellas de primera magnitud del cine mudo americano, la más importante fue la canadiense Gladys Mary Smith, inmortalizada con el nombre artístico de Mary Pickford.<sup>87</sup> También descubrió Griffith a las hermanas Lillian y Dorothy Gish, que acudieron a la Biograph recomendadas por Mary Pickford. Estas actrices representaban a un personaje femenino, creado por Hollywood, caracterizado por la ingenuidad, cuya función primordial era la de servir de premio que el guionista entregaba al chico, al final de la película, para recompensar su valerosa actuación.

El más ambicioso proyecto de Griffith sería *El nacimiento de una nación* (1915), producido por la empresa independiente Epoch Producing Corporation.

<sup>87</sup> A esta actriz se le dedicó un homenaje que se celebró en la IV Semana Internacional de Cine de autor, donde sería la primera vez que sus recuerdos personales, trajes, objetos, fotografías de sus películas, salen de los Estados Unidos. Charles "Buddy" Rogers, marido de Mary Pickford, hizo acto de presencia en este homenaje, al igual que Matty Kemp, realizador del documental *Nacimiento de una leyenda*, que recoge los momentos estelares de la carrera cinematográfica de Mary Pickford y Douglas Fairbanks.

Griffith basó su guión en la novela de *The Clansman*, del reverendo Thomas Dixon, que narra con acento heroico el nacimiento y actuación de la organización racista KU KLUX-KLAN, al acabar la guerra de Secesión. No hay que olvidar que Griffith era, igual que el reverendo Dixon, hijo de un coronel sudista arruinado por la guerra civil. Este se hallaba profundamente arraigado, desde los lejanos días de la infancia, al desprecio hacia la raza negra, considerada como inferior. El estreno de la película tuvo lugar en Los Angeles, bajo la protección de la policía. Los medios liberales e intelectuales del país criticaron abiertamente aquella película que mostraba a los negros como seres villanos y degenerados, y los pocos negros «buenos» que aparecían eran, inevitablemente, esclavos bobalicones y estúpidos. En 1963, la revista *Variety* colocaba *El nacimiento de una nación* a la cabeza de los grandes éxitos de taquilla del mercado norteamericano, con una cifra estimada de unos 50 millones de dólares y seguida, lo que resulta bien significativo, de otra película racista de parecido corte, *Lo que el viento se llevó* (1939) con 41 millones de dólares.

Griffith se asociará con Fairbanks, Mary Pickford y Charles Chaplin para fundar la productora United Artists (1919), sociedad que distribuiría directamente sus propias películas y que jugará un papel importante en el desarrollo del cine americano. Pero al poco tiempo, el lenguaje inventado por Griffith ya no puede dar más de sí, convertido en patrimonio del cine universal. Sus obras quedan reducidas al melodrama puro, sin el soporte de la novedad técnica. Esto resultará evidente en una de las películas que se proyectaría en el festival, y de las más importantes, llamada *Las dos huérfanas* (1922), con las hermanas Gish perdidas en el caos de la Revolución Francesa; y más penoso sería cuando el creador de la sintaxis cinematográfica se copia a sí mismo, tratando inútilmente de rehacer páginas de historia que le hicieron célebre, como ocurre en *América* (1924), segunda película de Griffith proyectada en la SICA.

Otro de los directores emblemáticos sería Douglas Fairbanks. Vino al mundo en Denver (1883) y murió en Santa Mónica (1939). Se convirtió en un paladín de las causas justas, arquetipo idealizado del americano sano, deportivo y sonriente. Primero, con temas actuales de la vida americana, teñidos de cierta ironía; luego, mitificado como superhombre universal, en marcos exóticos o épocas pretéritas, para alcanzar con su impacto al público internacional. Aunque sus películas están llenas de saltos, cabriolas y acrobacias, los de Hollywood afirman que Fairbanks no podía subir más alto que una silla porque le entraba

vértigo, y que Richard Talmadge le doblaba en sus fabulosos saltos. Pero el público creía en lo que veía y aplaudió a Fairbanks desde su primera película *El Cordero* (1914), de Christy Cabanne y con guión de Griffith y sobre todo en su segunda etapa con *La marca del Zorro* (1920), *Los tres mosqueteros* (1921), y *El ladrón de Bagdad* (1924), estas dos últimas proyectadas en la II Semana de cine. Buena parte del rápido éxito del optimista y atlético Fairbanks se debió a sus hábiles guiones, escritos por una jovencita llamada Anita Loos y por su marido John Emerson.

Griffith, Fairbanks y, no hay que olvidarse del prolífico Cecil B. De Mille (1881-1959). Estudió en la Academia Militar de Pennsylvania y se presentó como voluntario para luchar contra España en la guerra hispano-yanqui, pero no fue admitido a causa de su edad (1898). Estudió entonces arte drámatico en Nueva York y actuó en Broadway. Su acercamiento al cine fue casual. Un buen día los productores Jesse Lasky y Samuel Goldwyn propusieron a su hermano William De Mille, director escénico, que trabajase para ellos. William despreciaba el cine y designó a su hermano menor para sustituirle. Lasky tenía sus esperanzas puestas en la pieza teatral *The squaw man*, de Edwyn Royle, que triunfaba en Broadway. Gastó casi todo el capital en comprar los derechos de la obra y contratar a su intérprete, pero recibió 43.000 de adelanto de los distribuidores, según fórmula que no tardaría en generalizarse. Toda la fortuna de la productora fue confiada al inexperto De Mille. La película se rodó en una granja de Hollywood transformada en estudio, pero una vez concluida resultó que no se podía proyectar. La perforación de la película era incorrecta y la impericia de De Mille y de su operador había hecho pasar inadvertido este detalle. Lasky, Goldwyn y De Mille se creyeron arruinados. Como solución desesperada fueron a consultar a un reputado técnico de Filadelfia, empleado de Lubin, que consiguió salvar la película, copiándola sobre otra correctamente perforada. Con el éxito de *The squaw man* (1913) se inició la prosperidad de sus productores y la afortunada carrera de De Mille, que realizaría nuevas versiones de esta película en 1918 y 1931.

De Mille fue un peón capital en la industrialización del cine norteamericano. La obra que cimentó la fama de De Mille y prestigió definitivamente al cine norteamericano en Europa fue *La marca de fuego* (1915). Las masas parecieron confirmar el juicio de los críticos e intelectuales que halagaban esta película, y se agolpaban en las entradas de los cines en que se proyectaba *La marca de*

fuego. En París batió todas las marcas al permanecer diez meses consecutivos programada.

Este director trató de bucear en un nuevo campo de acción, el de los sentimientos y de las motivaciones internas. Recurrirá al uso reiterado de primeros planos de los rostros, cuya sobriedad interpretativa elogió la crítica de la época. Utilizaba los efectos de iluminación angulada, siluetas, sombra inquietantes y simbólicas. Todo ello pudo comprobarse en *Road to yesterday*, proyectada en este festival.

En cuanto a actores que aparecen en esta retrospectiva cabe destacar, como hemos mencionado anteriormente, a Harry Langdon y a Harold Lloyd en la parte dedicada a los primitivos americanos cómicos. Muy diverso es el caso del tímido Harry Langdon, que dio sus primeros pasos en la pantalla en 1926, a las órdenes del también debutante Frank Capra: *El Hombre Cañón* (1926), *Sus primeros pantalones* (1927). Con su aire de bebé soñoliento, que recuerda el rostro lunar de Pierrot, Langdon jugó al equívoco de la inocencia hasta sus límites, tan temeroso ante las mujeres que en una película asesinaba a su esposa en la noche de bodas para no tener que afrontar sus obligaciones conyugales. Su comicidad masoquista abre las válvulas del público, que se regocija cruelmente con las desventuras de la timidez. Fue un personaje poco apreciado por el gran público, siendo mejor comprendido por las minorías intelectuales.

El caso de Harold Lloyd fue diferente, logró sobrevivir a la implantación del cine sonoro. Comenzó su carrera para Hal Roach con el seudónimo de Lonesome Luke, formando pareja con la atractiva Bebe Daniels. Adoptó el sombrero de paja y las gafas redondas, creando un personaje obstinado, caricatura del americano medio. Basó su comicidad en recursos mecanicistas, cuyos límites alcanzó en el inestable equilibrio de su cuerpo suspendido en el vacío, en la famosa escena de la fachada del rascacielos de *El Hombre mosca* (1923). Harold Lloyd llegó a ser el más popular de los cómicos de su país, lo que puede medirse por su extensa filmografía, rodando 160 cortometrajes, es decir más que Chaplin, Keaton, Laurel y Langdon juntos.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Toda la información referente a la denominada "Cueva Lumiere" ha sido recogida de las siguientes fuentes bibliográficas: Roman Gubern, *Historia del cine*. Barcelona, 1989; *Historia del cine A-Z*. Madrid, 1986-87. Fascículos coleccionables incluidos en el Semanal del Diario 16; Programación Oficial de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, 1970. Fuentes impresas periódicas: EL SUR, 29 de noviembre de 1970. (A.M.M.).

Como se puede observar, no hay desperdicio en esta retrospectiva de primitivos americanos o, mejor dicho, en la acertada denominación de esta «Cueva Lumiere» proyectada en la segunda edición de esta Semana de cine. Prueba palpable de dicho éxito fue la masiva asistencia de todos los concurrentes en la sala de proyecciones del Hall de Congresos Alay.

### Películas en concurso

Estas películas fueron las que suscitaron mayor atención, suponían la «salsa» del festival y una de las razones de su existencia. El apartado de concurso, caracterizado por la extensa variedad de estilos y géneros, produjo un gran interés, ya que se pudo tomar contacto con cinematografías prácticamente desconocidas en España y con películas que habían obtenido premios y causado sensación en los más importantes festivales mundiales.

En las dos primeras ediciones del festival se presentaron 32 películas, 15 en 1969 y 17 en 1970, todas ellas de diversa nacionalidad. En este apartado comentaremos las más importantes y las que tuvieron mayor eco tanto en los propios asistentes de la Semana como en la crítica cinematográfica del momento.

*I Semana (1969).* Si hay que destacar una película entre todas las que participaron en este año esa es *Rocky Road to Dublin*. Este film irlandés aglutinó muchos de los premios concedidos en esta edición. Se le hizo entrega, tanto de la placa de oro como la de plata, del Premio Federación Nacional de Cine Clubs, sin olvidar que este era uno de los premios más relevantes del festival. Peter Lennon, director de la película, comentó sobre la misma «*Hemos intentado mostrar los problemas del pueblo de una isla que después de haber sobrevivido a la dominación inglesa durante setecientos años, casi se hundió bajo el peso de sus propios héroes y de su clero.*»<sup>89</sup>

Peter Lennon es el director y guionista de este su primer largo, como bien dijo al finalizar la proyección, aclarando que en Irlanda tan sólo se producían cortos. Esta película es realmente cine de autenticidad porque lo que vemos en imágenes es lo que podríamos ver si nos asomáramos a Irlanda, de cuyas costumbres se nos hace una descripción minuciosa; de la calle, de escenas comunitarias, de momentos escolares, de reuniones de café, de charlas universitarias, de encuentros de juventud... Hay también un deseo y una intención

<sup>89</sup> Este comentario está incluido en el Programa Oficial de la I Semana de Cine de Autor, 1969.

crítica en la película que es manifiesto y que nos hace ver al irlandés bajo dos puntos coincidentes y opresivos: el Estado y la Iglesia. Contra ambos poderes se alza el film, no por lo que tengan de poderes, sino por lo que supone de dañinos para las libertades humanas, por las que el film rompe una lanza decididamente. Hace un repaso de aquellos encuadres desde el que puede echarse una mirada sobre el pueblo irlandés, y sobre las diversas formas en las que el poder se manifiesta, y esto lo hace al modo periodístico —su verdadera profesión— a través de ciertas entrevistas que nos permiten ver los abandonos a los que está sometido este pueblo. Esto da al film un aire documental, que en ocasiones se hace lento y reiterado, como corresponde a un film de exposición en el que falta la anécdota que pueda interesarnos en personajes mejor que en ideas. Es, pues, un film muy denso, parecido a una tesis, lo que le resta distracción. Esta desaparecería totalmente si no se contara con la cámara ágil de Raul Coutard, que hace verdaderos equilibrios expositivos, que se detiene con morosidad en escenas de un gran interés humano y que es el que presta sabor de autenticidad, de realismo de calle a la película. Hay escenas donde se acreditan ambos, cámara y realizador. Se trata de aquellas en las que se nos presenta una taberna en la que varios parroquianos muestran sus habilidades ante el conjunto. La canción sabe enlazar los desplazamientos de la cámara y cautivar al espectador hasta hacerle creerse público de la taberna; otra será cuando un señor muestra sus habilidades tambolireando con dos cucharas. Nos llega tanto la sugestión de la forma que nos hace olvidar que, en ese momento, no nos cuesta nada el film que simplemente distrae y se recrea en una pintura costumbrista. La película plantea temas tabúes para el irlandés como la educación sexual, aunque todo dentro de unos cánones muy delimitados. Marcando los tintes irónicos, si es preciso, pero sin llegar a lo descarnado. Es un gran film y se demostró al recibir sus merecidas compensaciones.<sup>90</sup>

Esta película tuvo un eco internacional considerable; revistas como *LIFE*, *CAHIERS DU CINEMA*, *VARIETY*, y periódicos de tirada mundial como *INTERNACIONAL HERALD TRIBUNE* o *NEW YORK TIMES* caracterizaron a *Rocky road to Dublin* como un bello ejemplo documental de Irlanda. *LIFE*, en una reportaje publicado el 22 de julio de 1969, destacó el entusiasmo que había producido la película a los estudiantes de la Sorbona durante su última revolución. Lo mismo ocurriría con el *INTERNACIONAL HERALD TRIBUNE* donde señala la

<sup>90</sup> EL SUR, 5 de noviembre de 1969. Archivo Diario Sur. (A.D.S.)

conmoción de estos estudiantes por este film revolucionario. *VARIETY* habla sobre su director, Peter Lennon, y su habilidad al captar el ambiente de su país. También deja constancia de la improbabilidad que esta película jamás pudiera ser proyectada en Irlanda. En el *NEWYORKTIMES* se señala que después de ver esta película resultaría imposible para los extranjeros imaginarse a este país solamente a través de los clichés convencionales que existían sobre el mismo. *THE GUARDIAN* y *DAILY TELEGRAPH* hacen una crítica más cinematográfica; el primero refleja que la música, la fotografía y la manera de construir la película demuestra una falta de espíritu de engaño, algo extraño en este tipo de films; mientras que el segundo señala que la película es, en todos sus ámbitos, polémica, y se muestra una visión profundamente personal de las cosas. Por último, *CAHIERS DU CINEMA* será rotundo en su crítica «*La película de Peter Lennon (magnífica fotografía de Raoul Coutard), es uno de los tres o cuatro más bellos documentos que nos ha dado el cine.*»<sup>91</sup>

En este primer año se descubrió el nuevo cine latinoamericano cuando se presentó a dos directores que, actualmente, son los más importantes de México como son Felipe Cazals y Arturo Ripstein. *La manzana de la discordia* y *La hora de los niños* fueron premiadas en 1969 y esto les sirvió para catapultarlos y darlos a conocer en toda Europa. La película *La manzana de la discordia* de Felipe Cazals relata los delitos de tres embrutecidos embriagados que no tienen un rumbo fijo y que se dedican a toda clase de fechorías. Nos muestra como beben hasta perder el sentido; como se refugian en un asilo para ancianos, con quienes comparten el pan común; y como llevan a cabo actos de sadismo cuando, por equivocación, caen sobre una pareja que viaja en un volkswagen, torturando y acosando tanto al conductor como a su acompañante. El film aborda un tema brusco y fuerte, los personajes son especiales para el argumento, teniendo esta la virtud de ser más que sincero. Es cine sin concesiones, con aires de espontaneidad, de lo que hasta cierto punto podríamos llamar normal en la anormalidad, para hacer un cine bastante retorcido, donde toda crueldad innecesaria y desproporcionada tuviera el derecho a su momento en la película. El crimen, sádico e inútil del conductor del coche que por equivocación de su presa han asaltado, horroriza y son escenas que sobrecogen aunque no se deja ver en ellas una fuerza y una atracción. En conjunto, la película es sólida y premiosa, y por tanto hace pensar si merece la pena o es necesaria seguirla con interés.

<sup>91</sup> Las reacciones y las opiniones de los periódicos y revistas internacionales de *Rocky Road to Dublin* se encuentran incluidas en el Programa Oficial de la Semana Internacional de Cine de Autor de 1969.

La interpretación es adecuada y la cámara se preocupa más por la descripción de lo anecdótico que por la fotografía.<sup>92</sup> Lo que sí podemos constatar con certeza es que esta película fue bastante aplaudida y esto se ratificó concediéndole la placa de oro del Premio Jurado de la Crítica.

La segunda película mejicana que se presentó en este festival fue *La hora de los niños* de Arturo Ripstein, estrenándose mundialmente en Benalmádena. Este director tiene en su haber otras películas de gran interés como *Tiempo de morir* (1965), *Juegos peligrosos* (1966) y *Los recuerdos del porvenir* (1968), aunque, dicho por él mismo en una rueda de prensa celebrada en la Semana, esta sería hasta ese momento su mejor realización.<sup>93</sup>

El argumento es simple. La contratación, por parte de una familia, de un payaso para contarle cuentos a un niño. Este acabará furioso al no verse gratificado cuando acaba su tarea de divertimento. Puede que sea un cine experimental, un cine introvertido, es decir, un cine para el interior del director. Puede ser un «cine de autor» propiamente dicho, que casi roza el documentalismo y donde prima la expresión personal. Concretamente la crítica del momento definió *La hora de los niños* como un cine estático, como la antítesis de un cine de acción contado en imágenes, faltando dicha acción que por tanto estatifica la mencionada imagen, privándonos de ver algo, comparándolo con una foto, donde hay momentos en que la cámara se detiene hasta cuatro y cinco minutos sobre un objeto inanimado. Otras veces es el personaje animado el que parece mueble o cuadro, porque hay largos momentos en que se espera que alguien haga algo y esto no sucede.<sup>94</sup>

Después del turno de los mejicanos es de reseña obligada comentar la película holandesa de Philo Bregstein titulada *Het compromiss*, sobre todo, como demostración de un cine con personalidad. Trata de una historia de juventud e inquietud intelectual estudiantil, además de una historia de amor y desilusiones. Un joven matrimonio vive de forma europea en total independencia y libertad. Ella es modelo fotográfica y maniquí. Él pertenece a un grupo intelectual. A lo largo de su historia vamos viendo la sucesiva evolución de los dos protagonistas en sus contactos con diversos personajes en encuentros de los que destaca

<sup>92</sup> EL SUR, 7 de noviembre de 1969. Archivo Diario Sur. (A.D.S.)

<sup>93</sup> EL SOL DE ESPAÑA, 11 de noviembre de 1969, nº 786, Pág. 4.A.M.M.

<sup>94</sup> EL SUR, 6 de noviembre de 1969. Archivo Diario Sur. (A.D.S.)

como más interesante el que tiene lugar Juitn Beck del Living Theatre. La renuncia final al compromiso político con la situación actual en la juventud holandesa pone el broche final de desilusión en una historia que refleja de un modo curiosamente verídico la vibración polémica de esta nueva juventud.<sup>95</sup>

El director recrea varios ambientes en los que destaca la originalidad, adaptándola a las exigencias del guión que está perfectamente elaborado y desarrollado. Los personajes dejan de ser entes de ficción porque responden a una identidad fácilmente existente en la Europa del momento. Su mérito es introducir a estos personajes en un sector de la sociedad perfectamente evolucionada y al día, como era la holandesa. Nos presenta escenas en las que la protagonista es fotografiada en gran cantidad de formas distintas, como parte de su trabajo de modelo. Los encuadres que se consiguen son magníficos. Otro buen ejemplo son los primeros planos que consigue de la hija de una amiga de la protagonista.

En cuanto a la interpretación masculina hay que decir que son buenos actores y lo demuestran en la escena de la discusión que tiene el matrimonio. Hasta las escenas íntimas están recogidas con certeza.

También podemos caracterizarlo como un verídico reportaje, vital y anímicamente visto, el que nos ofrece del Living Theatre de Juitn Beck. Este es un experimento escénico serio, y lo que nos ofrece en la película es prueba de ello.<sup>96</sup>

La trama aunque no sea más que la relación chico y chica tiene la suficiente carga humana como para hacer interesante este film. Y así se hizo patente a la hora de las votaciones y de la elección de los premios otorgando dos de ellos a esta película, la placa de plata en el Premio de la Votación Popular y la placa de bronce en el Premio Jurado de la Crítica.

Otra de las películas premiadas en este festival sería la italiana *Tropici*, de Gianni Amico, galardonada con la placa de plata en el Premio de Jurado de la Crítica. Film donde se denuncian algunos problemas sociales en Brasil, aunque, al parecer, el director no está muy afortunado en el momento de exponer los citados problemas lo que restó interés al espectador y al asistente pero no a la crítica profesional.

---

<sup>95</sup> Programa Oficial de la Semana Internacional de Cine de Autor, 1969.

<sup>96</sup> EL SUR, 7 de noviembre de 1969. Archivo Diario Sur. (A.D.S.)

Aunque no fue premiada, la película *Domingo* de Lordan Zafranovic gustó mucho. Se habla de la duración, el tiempo y sus consecuencias. El film es un mosaico por los problemas que aborda, e intenta captar y analizar el carácter específico del hombre frente a los elementos como el mar, la piedra y la duración. Está compuesto de diez partes independientes que constituyen un análisis del clima, de la atmósfera y de los hombres, siendo unidas al mismo tiempo por un tema muy simple. Cinco jóvenes se van de paseo un domingo por las calles y los barrios de un pueblo típico del Adriático, metiéndose en unas situaciones extrañas y reales a la vez, de las cuales salen rebelándose. Esta rebelión se manifiesta finalmente en el robo de un autobús. En una carrera tratan de matar al mundo estable, caracterizado por sus repeticiones, sus costumbres y su duración. Aquella impotencia para cambiar lo establecido se muestra en una solución abstracta, se traduce en un suicidio, se hunden y desaparecen en el fondo del mar, representando este la fuente de la vida y un elemento de belleza que existe desde siempre. Es un film muy realista, donde se analizan y se descubren el carácter de los conflictos de estos jóvenes.<sup>97</sup> Está muy bien contada, abundando en momentos eróticos que son necesarios para el desarrollo argumental de la película, inmersa en muchos simbolismos de los que el más reiterativo es el deseo de estos jóvenes por aniquilar el mundo en el que se encuentran.

*Calcuta*, del realizador francés Louis Malle, fue definida en el festival como una gran proyección, pero lo cierto es que no recibió ningún galardón como ocurrió con *Domingo*. Esta se caracteriza por ser un reportaje donde se suceden imágenes bien enlazadas y perfectamente narradas de esta exótica ciudad, en las que el hombre se anula ante la multitud. Se muestran las costumbres, los ritos y la idiosincracia del pueblo indio. Es un análisis del exterior donde se nos da una visión concreta y general de la ciudad y de la nación.<sup>98</sup>

Por último, y para dejar constancia de alguna película española, comentaremos la presentada por Francisco Regueiro, *Me enveneno de azules*, e interpretada por el famoso cantante Junior, Antonio Casas, Charo López y María Asquerino. Al comenzar, el público empezó a reír incidencias, cosas chocantes y escenas, donde, seguidamente, se dio paso al escándalo. En un momento dado se paró la proyección y se pensó que el productor iba a interrumpirla; pero no fue así.

<sup>97</sup> Crítica incluida en el Programa Oficial de la SICCA, 1969.

<sup>98</sup> EL SUR, 7 de noviembre de 1969. A.D.S.

Simplemente se trataba de cambiar un rollo por otro, y se siguió hasta el final, con varios intercambios de frases, aplausos, silbidos y carcajadas. Al final, más pronunciadas muestras de desagrado. Y es que la película no gustó a los asistentes y menos a la crítica que la tachaba de falsa, sin armazón real, sino sólo torcido y renqueante erotismo, hecha sin ningún tipo de convencionalismos. Aún más, se señaló que había falta de consistencia, personajes de cartón, con exageraciones y monstruosidades tales como el parricidio o como el suicidio de la chacha vieja. Parece ser que, en la España del momento, estos actos atentaban contra la noble y prestigiada institución familiar española.<sup>99</sup>

*II Semana (1970).* En este año las películas destacadas en el festival fueron dos: *Escenas de caza en la Baja Baviera* y *El desastre de Annual*. Tomarían protagonismo por motivos diferentes; mientras que la primera fue por su calidad cinematográfica, la segunda lo sería por la polémica y el altercado de índole político que produjo al finalizar la Semana, hasta tal extremo que hicieron acto de presencia las fuerzas de seguridad, llevando a cabo los habituales arrestos que se efectuaban en el Régimen franquista por expresar ideas y conceptos contrarios al mismo.

Pero comencemos por la participación de *Escenas de caza en la Baja Baviera*, película alemana dirigida por Peter Fleischman que relata la historia de un joven llamado Abraham. Este regresa a su pueblo natal tras haber pasado una temporada en la cárcel. Su integración entre las gentes de ese pueblo resulta difícil. Los oscuros motivos de su delito, relacionados con instintos homosexuales, son interpretados de forma extremista por los habitantes del pueblo que le rechazan sospechando de él. Este concepto ni siquiera disminuye al enterarse el pueblo de que el joven es padre del hijo ilegítimo de la bella muchacha del lugar, y por poseer los favores de esta, aparecerá la envidia en los hombres que habitan allí. La tensión aumenta y ante la amenaza de hacerle detener por la policía de nuevo, el joven trata de salir del pueblo impidiéndoselo la muchedumbre, hasta que logra llegar al bosque. La bella mujer, para no perderlo, le intenta detener, y este, asustado por la proximidad de sus perseguidores, termina estrangulándola. Comienza entonces la caza del hombre por los bosques a cargo de todo el pueblo.<sup>100</sup>

Este film tuvo un completo éxito. Se caracteriza por estar adecuadamente

<sup>99</sup> EL SUR, 8 de noviembre de 1969. A.D.S.

<sup>100</sup> Sinopsis incluida en el Programa Oficial de la SICA, 1970.

enlazada y bien dirigida, además de tener el calor suficiente para llegar a interesar al espectador, que supo gustar de ella y aplaudirla. Es especialmente buena la fotografía la cámara es ágil, tiene una especial eficacia en contar lo anecdótico, que no es imprescindible para la historia pero que está muy cogido al relato. Las escenas de persecución del final de la película son de gran realismo e impregnadas de todo el contexto cinematográfico del film.<sup>101</sup>

Todo lo expuesto anteriormente se correspondería con la concesión de las placas de oro del Premio de la Crítica y del Premio Federación Nacional de Cine Clubs.

La polémica película de Ricardo Franco no gustó mucho. *El desastre de Annual* relata la vida interna de los habitantes de una casa. Allí se hayan encerrados cuatro jóvenes y una viejísima señora. Sólo uno de los mencionados jóvenes sale al exterior a comprar algunos alimentos para la familia. Nada les impide salir al exterior, excepto que nada existe fuera que les invite a salir. Su mundo es la gran casa donde se mortifican unos a otros y se pelean continuamente con ferocidad. No obstante poseen un mundo de esplendorosa plenitud en su decadencia. La llegada de una santa y de su protector cambia el tono de los acontecimientos y todo se inmerge e una terrible monotonía. Al final la casa se destruye de un modo tan artificial como los gestos, aspavientos y actitudes de sus habitantes.

Esta película pretende sugerir un mundo, una historia general de una decadencia nacional que está muy ligada a una decadencia de una clase, protagonista de un muy antiguo esplendor político-económico-cultural. Una clase que para desaparecer necesita tomar conciencia de sus tareas como tal e intervenir de un modo activo en su destrucción. La creación de un orden nuevo puede depender en gran parte de esta clase por poseer en sus manos sino el poder económico de un viejo orden, si una fuerza cultural e intelectual para luchar contra sí misma.<sup>102</sup> Es una historia cinematográfica que significaba un considerable intento por conseguir una expresividad especial. Había que considerar la gran voluntad de conseguir estos caminos nuevos que, en esos momentos, el cine español y el de todos los países estaban intentando encontrar.

---

<sup>101</sup> EL SUR, 22 de noviembre de 1970.A.D.S.

<sup>102</sup> Tanto el argumento como la crítica posterior podemos encontrarla incluida en el Programa Oficial de la SICA, 1970.

Esta búsqueda a la que nos referimos es uno de los valores principales de esta película.

Este film recibiría dos premios; premios que fueron creados sobre la marcha del festival. El primero sería el Premio especial «fructuoso Gelabert» Cine-clubs y Crítica catalana, y el segundo produciría la polémica que señalábamos antes. Todo comenzaría cuando un periodista italiano, concretamente de Nápoles, en nombre de la crítica cinematográfica de su país quería hacer entrega de un premio a una película española. Este periodista se dirigió al director del festival, Luis Mamerto, para que le aconsejara sobre su elección. El director, sin más, optó para dicho premio por *El Desastre de Annual*, pensando que había sido una película bien acogida por el público. Se procedió, entonces, a la concesión del Premio de Cine Club de Nápoles a este film. Pero en el momento de su recogida, Ricardo Franco levantó el puño derecho en señal de saludo, mientras Fernando Méndez-Leite padre, su madre y su tía, como un bloque, se ponían en pie, levantaban el brazo derecho y comenzaban a cantar el «Cara el Sol». La entrega de premios se convirtió en una batalla campal que acabó con el encierro de gran parte de los asistentes en la Sala de proyecciones y la detención de, entre otros, Víctor Erice, Ricardo Franco, Vicente Molina-Foix y Alfonso Ungria.<sup>103</sup>

Como hemos comentado anteriormente, estas dos películas, *Escenas de caza en la Baja Baviera* y *El desastre de Annual*, fueron las más relevantes de este año, pero no las únicas, que recibieron condecoraciones. También hubo un film que fue recibido con aplausos aun antes de que rodaran los primeros metros útiles, aunque se despediría de la misma forma, con continuas muestras de satisfacción por parte de los asistentes que vieron en ella una película muy completa y que además venía precedida de una gran fama. El director es Jerzy Skolimowski, nacido en Lodz (Polonia) en 1938. Se diplomó en 1959 en literatura e historia por la Universidad de Varsovia. Ha publicado dos volúmenes de poesía. Apoyado por Andrew Wajda entró en la escuela de cinematografía, terminando su carrera con un primer cortometraje en 1962 sobre el mundo del boxeo. Dos años después realiza su primer largometraje titulado *Rysopis*, luego le siguen *Walkover* (1965) y *Barrera* (1966). En 1967 realiza en Bélgica *Le depart* que vence en el Festival de Cine de Berlín y hace que Jerzy Skolimowski se de a conocer

<sup>103</sup> Este acontecimiento se ha podido constatar gracias al propio testimonio del que fuera Director de la SICA en 1970, Luis Mamerto López-Tapia, en entrevista realizada en junio de 1998, y completada con el artículo "Luis Mamerto López-Tapia y yo" del crítico cinematográfico Augusto M. Torres.

en todo el mundo. Tras este éxito dirigirá *Hands up* y *Las aventuras de Gerard* en 1969. El propio Skolimowski señalaría sobre su película *Deep End* (Fin profundo) «Cualquier noticia sacada de una página de un periódico; un joven mata a una chica en un parque público. Es demasiado escueto para imaginar cómo haya podido ocurrir. Pero podrías estar tu también abocado al asesinato; o la pequeña nota en la página de sucesos del periódico puede esperar a tu asesinato».<sup>104</sup> El film narra la historia de las relaciones entre Mike y Susan, dos jóvenes empleados de unos baños públicos de Londres. La situación irá cambiando cuando los celos de Mike aumentan al observar cómo Susan coquetea y toma el pelo a un joven de familia burguesa, quien presenta como su novio, al mismo tiempo que mantiene un «affaire» amoroso con el antiguo profesor de Mike, que va con regularidad a los baños. Mike sigue a Susan y a sus admiradores continuamente, descubriendo que esta se casará pronto, con lo que el enfado de Mike seguirá creciendo con el transcurso de la película llegando a tener un final trágico y cruel. La película es de una forma externa profundamente sensual lo que le presta una cierta estridencia a su lenguaje cinematográfico. La naturalidad con la que pasa de momentos chispeantes a los puramente dramáticos hizo que los asistentes mostraran gran admiración hacia Skolimowski. Posiblemente fue uno de los films que más público llevó al Alay en el segundo año de vida del festival,<sup>105</sup> y esto se demostró con la entrega a *Deep End* de la placa de oro del Premio Votación Popular.

Masahiro Shinoda se perfilaba previamente como uno de los directores favoritos de este festival. Shinoda pertenecía a la compañía Shochiku, después de haberse graduado en la Universidad de Waseda en 1953. Debutó como director con *One way Ticket of Love* en 1960. Adquirió fama como uno de los más prometedores artistas de la nueva ola. Se hizo independiente en 1969 y organizó la Compañía independiente de cine Hyogensha. *The Double Suicide at Ten no Amijima* fue su primer film como director-productor, convirtiéndose en uno de los éxitos mayores de taquilla en la historia del cine artístico japonés. La película casi monopolizó los premios de los films nacionales en 1969 y fue muy aclamada fuera del país obteniendo resultados muy favorables en el festival de Venecia. En Benalmádena presentaría *Las escandalosas aventuras de Buraikan* diciéndonos de ella lo siguiente «La gente del pueblo siempre ha sido víctima de las autoridades. En el Japón feudal por ejemplo, los actores fueron siempre tratados

<sup>104</sup> Programa Oficial de la II SICA, 1970.

<sup>105</sup> EL SUR, 22 de noviembre de 1970.A.D.S.

como animales. La combinación de estos hechos, es lo que ha servido para realizar la labor teatral de Kabuki. Era inevitable que esta forma concentrada de expresar el «mal» en los seres humanos, fuese una de las razones del éxito de Kabuki. BURAIKAN se ha filmado con la idea de unir la tradición de Kabuki con la película media moderna, que creo, expresan el sentimiento latente del pueblo japonés». <sup>106</sup> La fuerza de esta película estriba en la maestría interpretativa. La voz de uno de los intérpretes toma registros que convencen al espectador. En esto está la clave del film que narra muy primariamente una revuelta llevada en alas de la intransigencia para con el arte y las costumbres. La plasticidad de algunas escenas, la picardía que apunta en otras nos hacen entrever un mundo de sugerencias en el arte escénico japonés, y en esto puede estar la salvedad, que más nos parece teatro tradicional que cine, un teatro con toda la gama de lo oriental.<sup>107</sup> Hay que señalar que tras la celebración del festival esta película quedaría muy potenciada aunque no se le otorgara ninguno de los premios.

Por último, y para acabar lo que dio de sí el material cinematográfico y las películas de concurso en la I y II Semana, dar constancia del paso por el festival de *Los escondites*, film español cuyo director es Jesús Yagüe. En ella hay seres atormentados, alambicados y casi milagrosos donde la fuerza de la imaginación creadora se quiere llevar a unas consecuencias que pueden ser lícitas cinematográficamente hablando, siempre que se les sirva una adecuada ambientación. La película provocó diversas protestas, y contraprotestas, donde al final sonaron aplausos enigmáticos.<sup>108</sup> Para su director significaba el encuentro con una forma de expresión, temática y estética, que buscaba a lo largo de su dedicación al cine. Intenta indagar en un mundo melancólico, enfermizo, alucinante, fantástico y triste a la vez, siendo esta su meta en esta historia terrible de la entrada de un niño en el mundo de los mayores. Para hacer la película pensó en Lewis Carroll, en Bradbury, en Sturgeon, en Henry James, y en historias extrañas de niños solitarios, perversos, con inteligencias que no podemos comprender porque se desarrollan en otro mundo, miles de kilómetros. Según Jesús Yagüe «Hay otras cosas en el film: los mayores, una guerra pasada que ha dejado su amarga sombra(...) el ambiente de una casa sombría, casi desnuda(...) y el Más allá. La muerte, el mundo de los seres que ya no pueden volver, cuyas sombras gravitan sobre las cabezas de los personajes. Luego están las vivencias (...) Mis años de niño en los años

<sup>106</sup> Comentarios del director incluidos en el Programa Oficial de la II SICA, 1970.

<sup>107</sup> EL SUR, 21 de noviembre de 1970.A.D.S.

<sup>108</sup> Ibidem.A.D.S.

*cuarenta. Situaciones y personajes que he conocido, frustraciones, sentimientos ocultos (...) Es una película cerrada; con una atmósfera oprimente, cargada, que estalla en las escenas oníricas donde juegan la fantasía y la imaginación. Oposición de dos mundos. Un film realista envuelto en un cierto clima de ciencia-ficción».*<sup>109</sup>

## 2.2. III Semana (1971)

Esta Semana se caracteriza por ser completamente diferente a las dos ediciones anteriores. Tras los acontecimientos producidos por la entrega de premios del año anterior –en los cuales profundizaremos en el siguiente epígrafe dedicado a los sucesos y anécdotas que deparó este festival– tanto la Delegación de Cultura como la Asociación Hotelera que participaba en la celebración de la Semana, le comunicaron a Enrique Bolín, como director de este evento, que si se quería seguir celebrando dicho festival de cine debería, obligatoriamente, sustituir al director existente del mismo. Todo hay que decir que en ese momento no se le comunicó al director las razones y el por qué de su sustitución, hasta bien pasados unos años cuando el propio presidente le expresaría que fue debida a una imposición por parte de los de arriba, entre ellos los colectivos mencionados anteriormente y el Gobernador Civil. A partir de aquí, Enrique Bolín contrataría a Carlos Pumares, famoso por su programa «Polvo de Estrellas», y al malogrado José Luis Guarner, excelente crítico cinematográfico y hombre de ideología aún más de «izquierdas» que el anterior director de la Semana Luis Mamerto.

Es por ello que el año 71 se caracterice por el año donde mayor y más acérrimo control haya podido existir en la Semana Internacional de Cine de Autor. Los organizadores y los asistentes apenas podían mover un dedo. Esto asustó al nuevo director que al acabar esta tercera edición no tuvo mucho interés en continuar; al sentirse como una persona presionada y delimitada en la capacidad tanto de gestión como de organización. Este cambio de imagen del festival tuvo una gran repercusión en los medios de comunicación hasta tal punto que se referían a ella como una «crónica llena de lamentaciones acerca de una Semana de Cine de Autor que, de tal, no mucho».<sup>110</sup>

<sup>109</sup> El propio director de *Los escondites*, Jesús Yagüe, nos cuenta el por qué se decidió a realizar esta película a través de esta reflexión argumental de la misma, incluida en el Programa Oficial de la II SICA, 1970.

<sup>110</sup> Feito, A. "O la sutil ceremonia de una recuperación", artículo incluido en la revista *Cinestudio* de 1971.

Alvaro Feito señalaría en la revista *Cinestudio*, en 1971, que esta Semana había nacido con la intención de salirse un poco de la pauta de los certámenes convencionales y oficializados; y que en este año había visto como sus inquietudes habían sido seriamente recortadas por gracia del restablecimiento de la «ley y el orden». Añadía que en la recepción del festival, a los medios de comunicación se les advirtió, por parte de las autoridades pertinentes encarnadas en la persona del representante del Gobierno Civil, que Benalmádena sería en adelante un festival serio y alejado de las vicisitudes que escaso prestigio le habían dado, de cara a sus intereses promocionistas en las anteriores ediciones. Una manifestación que se realiza con tanto esfuerzo, y con la colaboración de importantes entidades oficiales, y sobre todo, del ramo hotelero –base y sostén de todo el asunto– no podía verse perturbado, ni por una politización del festival, ni siquiera por la mística inconcreta de un certamen pretendidamente joven y hasta cierto punto contestatario. La contradicción evidente con que nació Benalmádena –películas avanzadas y críticas, como suelen ser las de «autor», en el marco de una organización basada en rasgos conservadores como los de la Costa del Sol– se solventó como pudo durante dos años, pero no podía permanecer por más tiempo en la cuerda floja de esa dialéctica y la cuerda se rompió.<sup>111</sup>

En definitiva, un festival de cine que, por cambiar, cambiaría hasta el lugar de celebración, pasando del Hall de Congresos Alay al Palacio de Congresos de Torremolinos.

Otro de los aspectos controvertidos sería la entrega de premios que quedarían reducidos a los del Público, sin otorgarse los correspondientes al Jurado de la Crítica por oponerse a ello parte de los críticos acreditados en el certamen, que votaron en sus papeletas declarándolos desiertos. Previamente habían pasado un manifiesto con varios puntos de crítica al festival, por selección de películas, fallos en la programación, baja calidad de los films presentados, y la ausencia de algunos críticos acreditados en la II edición. En principio, fueron veinte los críticos que se pronunciaron así, y veintidós los que emitieron votos. Estos dieron como resultado los premios primero y segundo de largometraje para las películas *Mathias Kneissl* y *Per gratia ricevuta*. Los mismos que había elegido el público. Para cortos se otorgaron los premios a *Evolution*, del canadiense

---

<sup>111</sup> *Ibidem*.

Mike Mills, y *Loco por Machín*, del español José Luis García Sánchez. Pero ni uno ni otro recogieron estos premios, porque la presidencia de la Semana acordó tomar en consideración la postura de los críticos disidentes, a los que posteriormente se sumaron algunos más, y no conceder los Premios de la Crítica.

### Secciones y Homenajes

Esta Semana no fue muy prolifera en cuanto a secciones cinematográficas se refiere; solamente se pudo disfrutar de una sección dedicada al cine sudamericano y esta, tan solo, estaba compuesta por tres películas. Representando a este ciclo hicieron acto de presencia Silvio Back, director brasileño, autor de *A guerra dos pelados*, y Raul Kamffer, director mejicano y, al mismo tiempo, una personalidad en el mundo de la arqueología, muy interesado por los temas etnológicos. La película que presenta en el festival titulada *Mictlán* es una muestra de las aficiones de este director.

Este mismo año se contó también con la presencia del director japonés Nagisa Oshima, al que se le rindió un homenaje basado en la proyección de sus películas dirigidas hasta el momento. Le acompañaron dos críticos cinematográficos japoneses que dieron noticia del festival de Benalmádena en su país, aunque, en realidad, se ocuparon principalmente del homenaje a su compatriota. Además del ya citado homenaje, se rendiría otro al productor norteamericano Val Lewton, proyectándose tres películas de las nueve que realizó y con las que se especializó en cine de terror. Lewton se llegó a considerar como precursor de las tendencias actuales en este género de la cinematografía mundial.

Resumiendo, un ciclo de cine sudamericano y dos homenajes fue lo que nos deparó este festival, sumándose las correspondientes películas de concurso y la sorpresiva aparición en la SICA de la película *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti, que quedó excluida del concurso y se aprobó su proyección a última hora.

Cine sudamericano. El despertar cinematográfico del Tercer Mundo se observa con particular vitalidad en las repúblicas latinoamericanas, consolidándose en México y la Argentina los dos focos más desarrollados del continente, a pesar de la poderosa tutela de las grandes compañías de Hollywood, que procuran mantener un colonialismo cinematográfico sobre las pantallas de Iberoamérica.

En Brasil era el capital y la banca privada quienes financiaban al llamado Cinema nôvo, que pese a su furia anticapitalista y antiimperialista se reveló como una buena mercancía en los circuitos cultos del Arte y Ensayo, capaz de devengar buenos dividendos. Glauber Rocha, apóstol de la «estética de la violencia», ofreció el ejemplo más llamativo y celebrado de subversión artística financiada por el capital brasileño.

Silvio Back fue el representante más destacado del cine brasileño en nuestro festival. Él, personalmente, no se incluye en el denominado Cinema nôvo porque comenzaría a hacer cine en 1968, época en la que el mencionado cine se extinguía, aunque, al igual que Rocha, en sus películas se hace tratamiento de la conflictividad y de la guerra. El propio Silvio añade que Rocha es el padre del nuevo cine brasileño, y que crea una nueva mentalidad que se desliga de los compromisos reales. Lo definirá como una persona confusa políticamente y un conservador revolucionario.<sup>112</sup>

Su película, *A guerra dos pelados*, difiere de los hechos de los centros urbanos del norte, hechos que trata Rocha, y relata una guerra civil ocurrida dentro de los Estados de Parana y Santa Catalina, concretamente basada en una lucha contra los terratenientes. Será una adaptación de la novela *Geracao de Deserto*, de Guido Wilmar Sassi, que muestra como una fuerte compañía de ferrocarriles a la que le han concedido un territorio, previa expropiación de sus habitantes, se enfrenta en una lucha sangrienta a un grupo de fanáticos que defienden el territorio usurpado. Tras la muerte de uno de los defensores de la tierra, los jefes de los expropiados se reorganizan, afirmándose como «gentes de paz y devoción». Pero la presencia de estos asusta a los terratenientes, que deciden provocar a «los pelados» para destruirlos. Hombres, mujeres y niños inician una retirada heroica, para poder volver a la lucha en otra parte.<sup>113</sup>

Dentro de este ciclo y en atención a los aficionados al fútbol, los organizadores del festival programaron una proyección especial titulada *Brasil bom de bola* dirigida por Carlos Niemeyer. Es un auténtico reportaje sobre el balompié realizado en uno de los países que es potencia mundial en el mismo. Tenía, además, el aliciente de la presencia de los jugadores del Málaga y del Atlético

<sup>112</sup> Entrevista realizada por el Diario Sur al director de *A guerra Dos Pelados*, Silvio Back, titulada "Silvio Back, novísimo cine brasileño." Publicada el 28 de noviembre de 1971. A.D.S.

<sup>113</sup> EL SUR, 28 noviembre de 1971. A.D.S.

de Madrid, al coincidir esta proyección con la jornada de liga que enfrentaría un día después a estos dos equipos. Este documental recoge la historia del fútbol brasileño, sus principales selecciones nacionales y sus conquistas, en especial la Copa del Mundo 1970, última que se había celebrado hasta el momento. Se pudo ver en este reportaje jugadores de la talla de Pelé, Jairzinho, Rivelino, etcétera.

Por último, la película mejicana *Mictlan* es una clara muestra del arte cinematográfico mejicano del momento, su atractivo es la perfecta estructuración y elaboración del relato, plenamente inmerso en un simbolismo que nos hace ponernos en contacto con la mitología ambiental, propia de las poblaciones aborígenes. Es un estudio del enfrentamiento de mundos donde se dan una serie de experiencias filmicas, las cuales, nos llevan a entender su simbología mítica. Todo esto está bien llevado a la pantalla gracias a una director que es especialista en las cuestiones etnológicas. La representación de las costumbres de estos pueblos le da a la película tintes de reportaje documentalista. El film gustó, y como compensación, fue aplaudido por todos los asistentes que se dieron cita en el festival.

Homenaje a Nagisa Oshima. El mercado cinematográfico del Japón, país altamente tecnificado, acusó como los países occidentales el impacto competitivo de la televisión. A pesar de la actividad de nuevas promociones de realizadores dotados, como Shuji Terayama, algunos maestros veteranos se vieron reducidos a un silencio injusto, como fue el caso de Kurosawa, donde las dificultades en su carrera le provocaron una depresión y un intento de suicidio en 1971. Es a partir de aquí cuando surgen nuevos realizadores, y entre ellos se encontraba Nagisa Oshima, la figura más creativa del moderno cine japonés. Comenzó a trabajar en 1954 para la productora Schochiku y en 1959 inició su carrera de realizador, aunque su obra no fue descubierta por la crítica occidental hasta 1968. Entre sus mejores obras, siempre regidas por una aplastante lógica, destacan *Shinju Nippon no Natsu (El diario de un ladrón de Shinjuku, 1968)*, *Koshikei (Muerte por ahorroamiento o Ejecución, 1968)*, *Shonen (El muchacho, 1969)*, y *Gishiki (La ceremonia, 1971)*.<sup>114</sup> Es un cineasta riguroso en la construcción de sus películas y en su puesta en escena, quien tras una quincena de largometrajes recibió reconocimiento internacional merced al escándalo suscitado por la coproducción

<sup>114</sup> Román Gubern, *Historia del cine*. Op. Cit. Pág. 405.

franconipona *El imperio de los Sentidos (Ai no corrida, 1976)*, historia verídica de una crispada pasión sexual con culminación sadiana, que motivó el procesamiento de su autor y se exhibió en Japón en versión mutilada. Tras este éxito mundial, Oshima efectuó una incursión en el mundo fantasmático de un delirio de culpabilidad, en el *Imperio de la pasión (Ai no borei, 1978)*, con resonancias líricas y sus raíces hundidas en las leyendas poéticas niponas. El prestigio de Oshima le lanzó hacia una carrera internacional, aportando *Feliz navidad, Mr Lawrence (1983)*, adaptación de la novela de Sir Laurens Van der Post, que vino a ser la otra cara de *El puente sobre el río Kwai*, y *Max, mon amour (1986)*, que expuso la relación afectiva entre una mujer y un mono. Con directores como Oshima se demostraba que el cine no podía seguir considerándose como un arte occidental y, menos todavía, como una exclusiva en manos de la potente Hollywood.<sup>115</sup>

En esta III Semana, y con motivo de su homenaje, Oshima presentaría su obra realizada hasta ese año. Se proyectaron, entre todas ellas, *Shiiku, Koshikei, Gishiki, Shonen* y *Shinjuku dorobo nikki*. *Shiiku (La domesticación)* nos sitúa en Nagano, en el verano de 1945, poco antes de la capitulación de Japón. Relata la historia de cómo un pequeño pueblo japonés se hace cargo de un prisionero, un aviador negro americano. Las cuatro familias principales del lugar se encargan de su cuidado y alimentación. Pero con el paso del tiempo, la presencia de este prisionero será causa de muchos conflictos entre las gentes del lugar, hasta que el principal terrateniente del pueblo lo matará. La ceremonia del entierro es interrumpida por la noticia de que la guerra ha terminado con la rendición incondicional del Emperador. A partir de aquí, la película reflejará un estado de remordimiento y autojustificación, los cuales, empezarán a atormentar a los habitantes del lugar. *Koshikei (La ejecución)* cuenta la historia de un joven coreano que es condenado a morir en la horca por violencia carnal y homicidio. Asistirán a esa ejecución el director de la cárcel y los miembros del Ministerio Público. Ejecutada la sentencia, al comprobar la ejecución se descubre con sorpresa que el condenado sigue vivo. La ejecución no puede volver a repetirse en cuanto la ley prescribe que el condenado sea consciente de su delito; de lo contrario no sería un castigo, sino una venganza. Pero el joven no recuerda nada. Los presentes tratan de convencerle que es un condenado y se sirven de la fórmula del piscodrama. Esta representación evoca los crímenes del condenado, su medio

<sup>115</sup> *Ibidem*. Págs. 483-484.

social, las circunstancias de su vida, etc. Finalmente el joven se reconoce como tal y acepta ser ajusticiado nuevamente en nombre de todos los condenados como él.

El director del film ha sabido romper con los moldes anticuados y arcaicos de la cinematografía de su país con una película de violencia, terreno donde Oshima se desenvuelve con soltura, presentándonos un estudio de lo que supone romper un ritmo ya previsto, para la mentalidad de los funcionarios que quieren ajustarse a la letra de la ley. Es un final extraño pero que deja conformes a las conciencias que habían visto como les dominaba un caso insólito.<sup>116</sup>

La tercera película incluida en el homenaje sería *Gishiki (La ceremonia)*, que refleja la evocación de todas las ceremonias de matrimonios y funerales habidas en una familia japonesa. En cierto modo se podría entender este film como una recopilación de costumbres japonesas en los momentos de celebración. Está contado con un sentido musical y artístico que nos hace interesarnos por las imágenes, convirtiéndose en una especie de reportaje sobre la vida en este país. La trama argumental está dejada de lado y no interesa más que como soporte de lo que se va a presentar de las citadas costumbres. En ocasiones los actores muestran expresiones un tanto rígidas, aunque en la mayoría de las tomas sobresale su capacidad interpretativa, capacidad muy diferente a los métodos usuales en occidente.

Por último, dos películas, *Shonen* y *Shinjuku dorobo nikki*, realizaciones que destacan por su complejidad y donde el protagonismo recae sobre dos etapas de la vida, la niñez y la juventud. En *Shonen* vemos como un niño se ve envuelto en una trama inventada por los padres basada en un ficticio accidente, provocado por estos, para poder cobrar una fuerte indemnización. Hasta que un día, esta vez sin querer, el niño provoca un accidente en el que resulta muerto, coincidiendo este con el descubrimiento de sus padres por parte de la policía. La película nos muestra a un niño en continuo interrogatorio sobre sí mismo en el que se pregunta si su vida estará comenzando o acabando. *Shinjuku dorobo nikki* relata la historia sobre las curiosas experiencias de dos jóvenes, Torio y Umeko; la relación de ambos comienza cuando Torio está robando libros en una tienda y es descubierto por la dependienta, Umeko. A partir de aquí, sus vidas quedan

<sup>116</sup> EL SUR, 27 de noviembre de 1971. A.D.S.

entrelazadas y el film será un compendio de aventuras que terminaran por equilibrar las relaciones de ambos jóvenes.

Todas las películas señaladas son, sencillamente, otra forma de entender la interpretación, bien recibida en este festival, ante la buena factura cinematográfica que acreditan al director Nagisa Oshima, viendo en él un hombre de recursos capaz de presentarnos estilos y temas muy diversos, por lo que creo que estuvo plenamente justificado la celebración de dicho homenaje por parte de la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena.

Homenaje a Val Lewton. Como hemos dicho anteriormente, este productor fue considerado como precursor de muchas facetas actuales de este género cinematográfico. En este homenaje se proyectarían tres películas que estarían dirigidas por Jacques Tourner y Robert Wise tituladas *Cat people* (1942), *The Body Snatches* (1943) y *Walked with a zombie*. En este apartado resumiremos los dos primeros films que fueron catalogados por el festival como los de mayor importancia. *Cat people* (*La mujer pantera*) está dirigida por Tourner y relata la historia de una chica de ascendencia balcánica, que llega a Nueva York y contrae matrimonio con un joven ingeniero. A causa de temores oscuros, motivados por ritos de su tierra natal que convierte en peligrosos gatos a sus mujeres, hacen fracasar el matrimonio, llegando a una situación límite que acaba con la muerte de la chica. A pesar del tiempo que tiene esta realización todavía es capaz de mantener la atención del espectador, los logros formales abundan y las últimas tomas supieron mantener en vilo a todos los asistentes del festival. *The body snatches* es un film dirigido por Robert Wise, y nos muestra a un médico que roba cadáveres de un cementerio, con la ayuda de un cochero de aspecto amenazador, para utilizarlos en sus clases de anatomía. Los detalles están muy cuidados y la cámara se mueve con bastante agilidad, consiguiendo planos de sombras muy interesantes. La forma con que se narra mantiene al espectador en un continuo estado de expectación.

Este homenaje resultó ser muy ameno porque, además de la correspondiente intriga que transmitieron ambas películas, los asistentes se tomaron las proyecciones con un tono humorístico. En definitiva, sendos films fueron aplaudidos por un gran sector del público que allí se congregaba.

### Películas en concurso

Concurrieron a concurso 13 películas, de las cuales, las más interesantes y de mayor calidad fueron las que presentó el director británico Barney Platts-Mills junto a las únicas premiadas por el público, *Mathias Kneissl*, del director alemán Reinhard Hauff, y *Per grazia ricevuta*, del italiano Nino Manfredi. Del resto habría que destacar dos, la primera un documental musical dirigido por Denis Sanders, titulado *Soul to soul*, que nos muestra el concierto que se llevó a cabo con motivo del decimocuarto aniversario de la Independencia de Ghana, participando en el mismo artistas de la talla de Santana, Ike and Tina Turner o Wilson Pickett; la segunda la película norteamericana *Punishment Park* de Peter Watkins, que, sorprendentemente, tuvo bastante aceptación por todos los asistentes de este festival. De todas ellas hablaremos en este apartado.

En primer lugar, el director inglés Barney Platts-Mills presentó a concurso dos películas, *Bronco Bullfrog* y *Private Road*. En ellas se ocupa de temas relacionados con la adolescencia y la juventud, tratando la problemática generacional de comienzos de los años 70. *Bronco Bullfrog* responde a un tipo de film que mezcla la delincuencia juvenil con las desventuras de una pareja que deciden desquitarse de la tutela de sus padres para vivir su propia aventura. Se trata el tema de la juventud del momento con intrascendencia, como si se tratara de un juego de niños, pero que presiona con fuerza sobre el espectador. Hay, por otra parte, un estudio de una clase en particular de la sociedad inglesa, una clase social que se ve retratada en los barrios humildes de Londres donde la juventud busca la evasión cometiendo pequeños hurtos. En este film Mills analiza a fondo los caracteres de los personajes, hecho que subraya la crítica del momento.<sup>117</sup>

*Private road* narra la historia de unos adolescentes que viven intensamente su primera aventura en común, son las andanzas de una pareja de la que él es aspirante a escritor y ella empleada en una empresa editora. La chica queda embarazada y el joven decide trabajar en una empresa de publicidad para sacar adelante su hogar que se ha formado con la oposición de los padres de la joven. Como podemos ver, el director inglés vuelve a mostrarnos la polémica generacional entre padres e hijos, arrastrando al festival hacia el cine de problemática candente, buscando con ello nuevos valores y motivaciones artísticas. Según el propio

<sup>117</sup> EL SUR, 24 de noviembre de 1971. A.D.S.

director de la III Semana José Luis Guarner «*Con Platts-Mills, sin duda, está empezando una parte muy sustanciosa de esta experiencia cinematográfica que nos ofrece Benalmádena*». <sup>118</sup>

*Mathias Kneissl* y *Per gracia ricevuta* fueron las películas que más convencieron al público del festival y, como compensación, les concedieron las correspondientes placas de oro y plata de esta edición. La primera nos retrotrae a 1900, en una comarca alemana, donde nos encontramos a la familia Kneissl, que no goza de la confianza de sus vecinos ni de la policía por dedicarse a la caza furtiva. Estos caerán en desgracia con la muerte del cabeza de familia y el ingreso en prisión de los hermanos Alois y Mathias Kneissl. Al salir de la cárcel, Mathias no encuentra trabajo y se ve obligado a continuar su vida azarosa de criminal. El primer robo que comete le llevará directamente al patíbulo, convirtiéndose en un héroe ante los humildes por su gran espíritu de rebelión. En la película interesa de forma especial el clima y el ritmo de la narración, existiendo una gran facilidad y sencillez en conjugar las imágenes con el tono del relato. La idea que quiere poner en juego el director a lo largo de la película es el acoso del entorno social hacia el protagonista, hasta que éste, no tiene más remedio que trazarse un camino irreversible del que no encontrará más que una salida dolorosa.

*Per gracia ricevuta* nos presenta a un hombre, Benedetto Parisi, que busca a Dios desesperadamente. Herido de gravedad al tirarse por un talud, es operado sin muchas esperanzas de salvarse. Toda la película transcurre mientras Benedetto, bajo los efectos de la anestesia, está siendo operado, y mediante la técnica «flash back» rememora algunos momentos importantes de su vida. Al comienzo del film el protagonista muestra un apego absoluto a la simbología eclesiástica, estando dominado por temores ancestrales, hasta tal punto que cree estar confiado a un santo. El amor hacia Giovanna, hija de un farmacéutico ateo, parece liberar a Benedetto de estos temores, pero la muerte del padre de ésta lo sumerge de nuevo en una gran confusión que provocará su intento de suicidio.

Tras las películas premiadas nos queda citar, como realizaciones más representativas, el documental musical *Soul to soul* y la película norteamericana

<sup>118</sup> Estas palabras de José Luis Guarner están incluidas en el Programa Oficial de la III SICA (1971). Cuando habla de "experiencia cinematográfica" se refiere a la denominación de "cine de autor".

*Punishment Park*. En *Soul to soul* se recoge especialmente, dentro de un grueso programa de viajes y exposiciones el histórico concierto de música, durante 15 horas ininterrumpidas, que tuvo lugar en el Black Star Square de Accra, en el que tomaron parte los más destacados intérpretes norteamericanos de Soul para celebrar el aniversario de la Independencia de Ghana. Los conjuntos que actúan lo hacen con unos registros y unos sonidos ambientales que van ganando en intensidad con el transcurso de la película. Hay, sin duda, una gama cultural y primitiva dentro de este montaje folklórico que, al mismo tiempo, se mezcla con retazos de vida africana. En resumen, el resultado de esta experiencia fue bastante positivo y se demostró con la gran afluencia de público que se congregó en la sala, que se tomó la proyección de esta cinta como si se tratara de un verdadero concierto en directo.

Por último, señalar la película norteamericana *Punishment Park* que hace un tratamiento de un tema bastante candente de la época como es la puesta en vigor de la Ley McCarran de Seguridad Interna. Esta se basa en la persecución por el desierto, sin alimentos ni agua, de una serie de condenados que resultan ser, en su mayoría, pacifistas. El film nos revela la escasa libertad que llega a tener el hombre y esto se muestra en una serie de escenas muy significativas como son las manos y los pies esposados de los condenados, la agresividad de los perseguidores, la histeria general en el juicio por parte de los jueces y la contingencia, rematada por el pataleo, por parte de los condenados. El remordimiento de algunos de los policías jóvenes hace que el film sea más moral dentro de la falta de ética en el que se desenvuelve la autoridad. *Punishment Park* se remonta a la guerra de Indochina y da testimonio claro de cómo los inconformistas son perseguidos, inclusive en un país, como son los Estados Unidos, que se tacha de libre.

### **Muerte en Venecia**

Fuera de concurso se proyectó la película *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti, basada en un relato de Thomas Mann. Es una obra creada desde la serenidad y desde la lucidez. Visconti moriría cinco años después de realizarla, de quedar «agotado» por la elaboración de una película en la que dio todo de sí mismo. Profundiza en un momento de crisis, la que sufre el protagonista Von Aschenbach al sentirse fascinado por un adolescente, atracción que quiebra los esquemas en que había basado su existencia. Defensor de un rígido control

sobre el comportamiento personal y la creación artística, Von Aschenbach es un racionalista convencido, que ha utilizado la inteligencia como coraza; de poco le vale cuando el joven Tadzio se cruza en su camino, porque en él se encuentra la belleza deseada e inalcanzable.<sup>119</sup> Existe una extrema minuciosidad y un perfeccionismo en la narración, habituales en Visconti, que no permite que ni el más mínimo detalle no correspondiese a la época reconstruida, 1911 en este caso. Hay una evidencia de cine de gran calidad artística. Su obra es la perfección, el cuidado en la preparación y el estudio masivo y total. El resultado no puede ser otro que una obra perfecta, acabada, en la que se perciben claramente los postulados estéticos que animan el relato. La película descansa en la calidad interpretativa de Dirk Bogarde, que presenta una gama inacabable de expresiones, encarnadas todas por la expresividad de su rostro. Al joven Björn Andresen se le pide que ponga su figura al servicio de la idea estética del realizador. El mérito de Visconti es hacer de un tiempo y de una sociedad carcomida por la putrefacción interior un bello espectáculo.<sup>120</sup> En definitiva, todo el film denota una sensibilidad y una potencia creadora extraordinaria, lo que la convierte en una obra de madurez, en una obra maestra.

El estreno mundial de esta película se celebró el 23 de mayo de 1971 en el Festival de Cannes donde obtuvo el Premio Especial XXV Aniversario. Es preciso referirse a los problemas que *Muerte en Venecia* tuvo con la censura española. Después de su estreno mundial, durante más de un año, concretamente 16 meses, cuando la película ya gozaba del máximo prestigio en todo el mundo, los encargados de velar por la «salud moral» del país no autorizaron su estreno comercial ya que la consideraban una «apología de la homosexualidad». Sólo entendiendo de una manera grosera la película de Visconti puede hallarse en ella incitación a tal homosexualidad. Tras estos 16 meses, la censura española autorizó su difusión pero, únicamente, en «salas exclusivamente especiales»; la excepción sería el festival de Benalmádena que a los seis meses de su estreno mundial consideró apropiado proyectarla, haciendo caso omiso al Estado y enfrentándose a la absurda demora por parte de este a dicha autorización. Lo que sí es cierto es que hace poco menos de 30 años nos impedían ver el mejor cine que se hacía en el mundo.

<sup>119</sup> Lara, F. "Muerte en Venecia. La cumbre de Visconti". Tomo II, Fascículo nº 34 de Historia del cine A-Z. Págs. 462-464.

<sup>120</sup> Alcover, N. Pérez Gómez, Angel A. Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los 70. Pág. 278.



Presentación de la I Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena. En la foto Florentino Soria, Enrique Bolín, Luis Mamerto López-Tapia y José M.ª García Escudero (1969).



Comida de los Patrocinadores y Organizadores del Festival, podemos ver a Luis Mamerto y Enrique Bolin padre e hijo entre otros.



Cocktail ofrecido por Aloha, celebrándose en los salones Alay en el que estuvieron presentes con el alcalde de Benalmádena y Presidente de la SICCA, Enrique Bolin, Angel Carazo, Fermin Aguirre, Jesús Montesinos y Luis Mamerto; así como un gran número de presentadores de películas criticos y profesionales de la Hostelería. En la foto, brindis entre algunas personalidades del festival.



Luis Mamerto conversa con dos estrellas invitadas al Festival, Teresa Gimpera y Rommy.



El delegado provincial de Información y Turismo, José Antonio Ferreiro Piñeiro, que clausuró el Certamen en nombre del Ministro del Departamento; con Luis Mamerto y Enrique Bolin, director y presidente de la SICA.



López-Tapia entre el cine mejicano: Arturo Ripstein y Felipe Cazals, premiados en la I Semana.



Arturo Ripstein y Luis Mamerto López-Tapia 30 años después en la presentación de la película "El coronel no tiene quien le escriba" en el Festival de Cine de Málaga.



Presentación del Trofeo "Niña de Benalmádena", obra original del artista Jaime Pimentel.



Trofeos "Niña de Benalmádena"



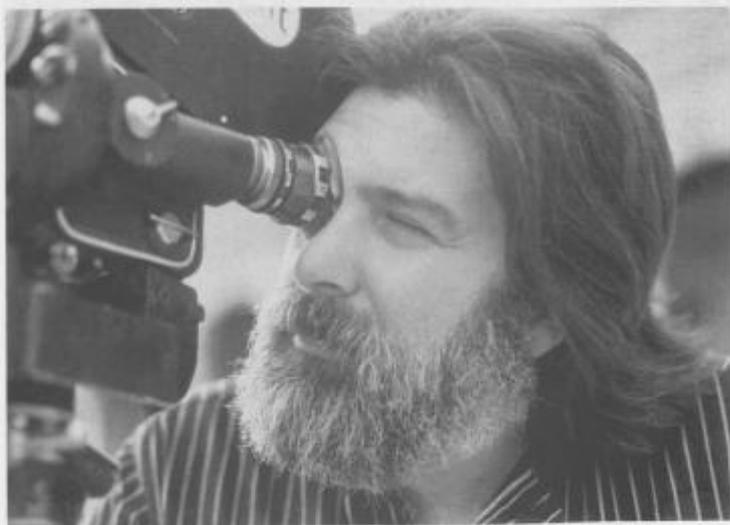
Entrega de Premios por Luis Mamerto y Enrique Bolin.



Las estrellas invitadas de la Semana, Teresa Gimpera y Romy mostrando sus respectivos premios.



De izquierda a derecha, Felipe Cazals, director de "La manzana de la discordia",  
Teresa Gimpera, Romy y el productor de "Cabascabo".



Luis Mamerto López-Tapias en pleno rodaje



Regueiro y Junior, Director e intérprete de la película "Me enveneno de azules", con Luis Mamerto López-Tapias y Manu Leguineche (Jefe de Prensa del director de la Semana). (1970)



Presidencia de la rueda de prensa para dar a conocer el programa de la III Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena. En la foto, de izquierda a derecha, Marivi Duque, Enrique Bolín y José Luis Guamer. (1971)



José Luis Guarner, director de la III Semana, atendiendo a los medios de comunicación.



Cena ofrecida a las personalidades del festival de 1971. En la foto vemos a Nagisa Oshima, José Luis Guarner, Enrique Bolln y Mikaela entre otros.



Enrique Bolín entrega a Mikaela la "Niña de Benalmádena" con placa de plata.  
La había obtenido el film italiano "Per gratia ricevuta". (1971)



Nagisa Oshima recibe de manos de José Luis Guarner la "Niña de Benalmádena" honorífica. (1971)



El presidente de la Semana, Enrique Bolin, con los premiados Mikaela y Nagisa Oshima. (1971)



En la foto Alfonso Sánchez, Padre Figueroa, Enrique Bolin y Antolin de Santiago Guarez.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

6

### 3 HISTORIAS DE LA SEMANA

#### 1969 "ALBOROTO POR UN PEDAZO DE HISTORIA"

Se convertiría en una de las anécdotas más sonadas de este año y, sobre todo, fue gracias a la difusión que hizo de ella la prensa local. Consistió en que la Señora Condesa de Berlanga presentó a concurso un cortometraje titulado *Un pedazo de Historia* que se trataba de una crónica de la evolución de la Costa del Sol. Parece ser que éste no agradó mucho a los asistentes del festival y menos aún a los denominados «jóvenes airados» de las primeras filas —estos también tienen su historia particular— que empezaron a silbar, patear e incluso pusieron sillas ante el proyector para interrumpir su proyección, y lo mejor de todo es que todo ello ocurrió antes de que se proyectara el corto. Así se trató el escándalo en los periódicos de la provincia: «Un grupo de jóvenes disconformes se negó a permitir la exhibición de cierta película en cuanto apareció el nombre de su autor en la pantalla. Gritos, protestas, sillas en alto para ocultar la pantalla, todo ello se produjo para impedir la proyección de un documental, que, según la crítica, era bastante malo y no hacía falta aquel alarde agresivo para protestar puesto que este corto-documental se habría eliminado por sí solo.» (Hoja del lunes, 10 noviembre 1969. A.M.M.). «Alteración, alboroto y protesta que ha originado la proyección de un documental que presentaba al concurso de cortometrajes Doña Ángeles Rubio Argüelles. La protesta fue creciendo y en ciertos momentos parecía que se iba a suspender la proyección de *Un pedazo de Historia* (se puso una silla delante del proyector que tapó interrumpidamente la proyección). Y sin ir más lejos, se pudo escuchar una frase durante el alboroto que decía: si fuera yugoslava no protestarían.» (El Sur, 7 noviembre 1969. A.D.S.). «Parece ser que en el momento en que se proyectaba la película presentada por Ángeles Rubio Argüelles, titulada *Un Pedazo de Historia*, el público que llenaba la sala se dedicó a patear el film.» (El Sol de España, 7 noviembre 1969. A.M.M.).

Como podemos ver el escándalo fue constante y la Condesa, que estaba allí presente con un grupo de amigos, retiró la película del festival, cosa que anunció públicamente. Ante los medios de comunicación, la autora del corto manifestó su disgusto definiendo la protesta como brutal. Ella interpretó que

la mencionada protesta no era dirigida hacia el documental sino que fue hacia su propia persona. Luego, minutos más tarde, se contradijo al declarar de nuevo públicamente que reaccionó ante este suceso con una sonrisa.

#### «LOS ROLLOS CANADIENSES»

Otro hecho que tuvo mucha gracia fue el cambio del segundo rollo de la película canadiense *Il ne faut pas mourir pour ça* del director Lefebvre, el cambio del rollo se hizo al revés y todos los asistentes se quedaron sin entender nada. Alguno que otro se empeñó en decir que los rollos estaban bien proyectados. (*El Sol de España*, 5 noviembre 1969.A.M.M.).

#### «LOS MEJICANOS»

El director del festival estaba en su despacho, creado expresamente para el mismo, atendiendo cuantas sugerencias le hacían. En ese momento se presentan allí tres representantes de las películas mejicanas quejándose de la hora de las proyecciones. Los tres mejicanos seguidos y al mismo tiempo. ¡Qué coincidencia! (*El Sol de España*, 5 noviembre 1969.A.M.M.).

#### «EL CHECOSLOVACO»

En la I SICA se celebró el ciclo dedicado al cine checoslovaco, este ciclo atrajo a muchas personalidades de la antigua Checoslovaquia, y como había tantos, la organización del festival buscaba sin cesar una secretaria que hablara dicho idioma. Hecho que resultó más que difícil. El método que se llevó a cabo para hablar con algunos de ellos fue hacer un juego de idioma, es decir, traducir de checoslovaco a un pésimo alemán, de éste se pasaba al inglés, y ya, por fin, del inglés al español. ¡Y eso que estamos en la Costa del Sol! (*El Sol de España*, 7 noviembre 1969.A.M.M.).

#### «EL FESTIVAL DE MARCHA»

Tras las sesiones cinematográficas, tanto críticos como actores e informadores y el resto de asistentes a la Semana vivían unas particulares y alegres sesiones nocturnas en las salas de fiestas que estaban de moda en Torremolinos, sobre todo en «Tiffany's», donde se podía ver un nutrido grupo en el que se encontraban Teresa Gimpera, Romy y otras personalidades. ¡La verdad es que hacían muy bien! (*El Sol de España*, 8 noviembre 1969.A.M.M.).

#### «ME ENVENENO DE AZULES»

Junior y Regueiro, intérprete y director de esta película, salieron muy disgustados

tras su proyección por la mala acogida que el público le dedicó a la misma. Parece ser que los que más protestaban eran los de la primera fila y estos eran los invitados de los cine-clubs de España. Los medios de comunicación del momento llegaron a denominarles «jóvenes airados» y «constestatarios ruidosos». (José Luis Navas. 9 noviembre 1969.A.M.M.).

#### «LOS CÓCTELES DEL FESTIVAL»

Todos los días había uno, se bebía y se hablaba. En ellos se pudo ver de todo, los comentarios hacia la mala calidad de algunas películas; el enfrentamiento entre Luis Revenga y el director del festival de Bérgamo, Nino Zuchelli; los comentarios que se produjeron sobre Teresa Gimpera y sus noches en Tiffany's; etc... y es que, incluso, se llegó a llamar «el festival de los cócteles», porque muchos de los asistentes más que a ver cine parece que vinieron a probar los canapés. (El Sol, 9 noviembre 1969.A.M.M.).

#### «ESOS BARBUDOS Y MELENUDOS»

A lo largo de la celebración del festival de este año pudimos ver en algunos periódicos locales reportajes y críticas francamente duras contra un determinado sector del público allí reunido. El motivo de estas críticas fue por todo lo sucedido después de la proyección de la película *Me enveneno de azules* y por los altercados que se produjeron con la interrupción del corto *Un pedazo de Historia*. Ambos momentos estuvieron protagonizados por este mencionado grupo que la prensa definió como «jóvenes airados y constestatarios», ejemplo claro de todo lo dicho es el artículo de A. Ramos publicado en *El Sol de España* el 9 de noviembre de ese mismo año que expone lo siguiente: «Nuevo alboroto en la Semana de Cine de Autor se acaba de producir con la presentación de la película de Francisco Regueiro «Me enveneno de azules». No vamos a juzgar la película sino la actitud de un determinado público de la sala, culpables de todos los incidentes que hasta ahora se han producido. Si mal no vemos en el programa leemos: Patrocina Ayto. de Benalmádena y organiza la Federación Nacional de Cine-Clubs. Quiere esto decir que la Federación ha sido quien ha escogido las películas, ha debido seleccionarlas y presentarnos algo de relieve, y resulta que miembros de esta Federación, según hemos comprobado en varias ocasiones, son los culpables de cuantos actos desagradables se están produciendo y que pueden por uno u otro conducto destruir esta buena iniciativa. Muchos de estos miembros nos parecen personas conscientes, responsables y dignas, y han venido fieles a una idea de ofrecer cine. Pero otros nunca debieron venir. Se les ha dado de comer y de dormir gratis en hoteles de lujo y categoría, se

les han ofrecido cócteles en los que tampoco hicieron buen papel, y encima no dejan ver las proyecciones. Nos preguntamos ¿No son ellos quiénes han debido seleccionar las películas y ofrecernos un digno espectáculo? Ofrecer algo a la gente que entra pagando, porque ellos sí que entran gratis. Incluso este no era de la Federación, sino un cineasta, que en proyección de un compañero se dedicó a disparar con una pistolita de juguete hacia la pantalla, vergonzoso... Si esto es tener derecho a manifestarse, en la Costa del Sol vivimos muy tranquilos para que vengan los llamados «entendidos» del cine-club a darnos lecciones de cómo uno debe manifestarse. Y encima como somos de provincias tampoco sabemos nada de estas inquietudes. Si a saber de cine le llamamos gritar en una sala, levantarse con una silla e impedir la proyección, jugar con pistolitas y dejarse mucha melena y barbas, entonces sí le damos sobresaliente y se justifican las miles de pesetas que ha costado «darles» de comer. Para otra vez, por favor, sepan elegir, saber a quien traen, y al menos si organiza el cine-clubs eliminen a muchos de los que han venido con el «hobby» de las protestas. Yo creía que esto era entre personas con educación. Siempre estamos a tiempo de rectificar y vuelvo a insistir: la labor de la Federación ha sido digna de elogio, excepto en la relación de algunos invitados». La verdad es que este medio de comunicación, y en particular algunos periodistas, salieron muy quemados de todos los que, ellos mismos, denominaron «contestatarios ruidosos», si no observen también el comentario que le dedica José Luis Navas en el apartado «Pasaje de Chinitas» a los alborotos acaecidos en esta Semana. No tiene desperdicio. «Los malagueños que han seguido de cerca las vicisitudes de la Semana Internacional de Cine han sacado de su ambiente general una pobrísima impresión. Cuidado, que no me estoy refiriendo a la calidad de los filmes exhibidos. Esto es algo que los críticos especializados han comentado ampliamente a través de sus habituales espacios en prensa y radio. Yo quiero solamente referir mi triste experiencia, por lo que se refiere al comportamiento del personal venido a presenciar los espectáculos. Dejando a parte el hecho, más o menos, anecdótico, de su presencia constante, multitudinaria, y poco ortodoxa, a todos los cócteles celebrados - muchos por cierto - donde nuestros distinguidos huéspedes se han despachado a plena satisfacción, queda su postura en el meollo del festival. Es decir, en la contemplación específica de todos y cada uno de los filmes. No me estoy refiriendo, por supuesto, a aquellos especialistas de medios de difusión nacional que han venido a cumplir una misión importante que, a todos —a los malagueños especialmente— nos interesa, sino a esa ingente cantidad de barbudos que como los hongos, han proliferado por aquí y por allá sin que nadie sepa explicarse quién o quiénes han tenido la idea de invitarles. Porque estos caballeros entendidos, pertenecientes al parecer a la cadena de cine-clubs españoles, nos han demostrado hasta que punto

puede llegar en esta vida la superficialidad, cuando a uno no le acompaña la solera y el conocimiento con que se distinguen los profesionales. Incluso aficionados a algo. Hemos visto cómo muchas de las películas presentadas eran pateadas antes de su comienzo, hemos presenciado a unos señores tapando el objetivo de la cámara con el asiento de una silla, para impedir que la cinta fuera exhibida... Hemos visto tantas cosas que harían falta 20 «pasajes chinitas» para comentarlos debidamente. Me gustaría saber quienes son estos caballeros, me gustaría saber por qué se hacen las cosas sin orden ni concierto, que no queda, luego, la satisfacción de saber, por lo menos, quien es quien. Me huelo que, como en otras muchas cosas, lo que se ha venido a demostrar en este caso es la poca personalidad y verdadero espíritu de imitación de que adolecen muchos sectores artísticos de nuestro país. Me temo que toda esta postura extraña, superficial y sofisticada no viene a ser nada más que una especie de remedio —pobre por cierto— de los escándalos de otros certámenes internacionales, los de Italia, por ejemplo, donde el escándalo ha sido tan sonoro que hubo que prescindir de sus celebraciones respectivas. Para protestar, señores, hay que tener una gran limpieza en todos los órdenes. Cuando uno se deja invitar, cuando uno come y bebe a costa de su anfitrión lo menos que se puede hacer es permanecer - por justa reciprocidad - en silencio. Pero hay más todavía, ¿De qué protestaban? ¿De la poca calidad de las películas? Para eso hay que estar suficientemente documentado ¿De la falta de atención de los organizadores hacia los invitados? Por supuesto que no ¿Entonces? Protestar por protestar es una de las posturas más estúpidas e irracionales que puede adoptar un hombre. En resumen, achaquémoslo todo a la inexperiencia de algo que ahora empieza y no demos a las cosas mayor importancia de la que tienen ¡Ojalá sirva esto para que en otras ocasiones se tenga más cuidado a la hora de llamar a nuestra casa a los de fuera!». El artículo es realmente duro y sigue la línea del escrito por A. Ramos, aunque creo que José Luis Navas exagera poniéndose en boca de todos los malagueños en general. (José Luis Navas, *El Sol de España*, 11 noviembre 1969. «Pasaje de Chinitas». A.M.M.).

#### «DEDICADO A RICARDO FRANCO»

Artículo publicado en *El Sol de España*, una vez clausurada la SICA, señalando quién fue el que interrumpió la proyección de *Un pedazo de Historia* de Ángeles Rubio Argüelles: «Ricardo Franco es el autor del cortometraje premiado «Gospel» y este buen señor fue el que intentó impedir la proyección de «Un pedazo de Historia» de Ángeles Rubio Argüelles, colocando una silla delante del proyector. Por lo visto sus pretensiones eran impedir las proyecciones de los cortometrajes para llevarse él el premio por exclusión. Eso, en un profesional, deja mucho que desear». (A.M.M.)

### «LA CORRIDA»

No, no piensen mal. Este es, simplemente, el título de uno de los cortometrajes que se proyectaron en la Semana. En él se mostraban escenas de campo con toros, la vida del toro, lo previo a la corrida, los toreros, etc... Pero esto fue lo que menos importó porque durante toda su proyección hubo risas y cachondeo a causa del guión del mencionado corto. Por poner un ejemplo del texto: «el único país del mundo que produce hombres bravos y toros bravos es España». ¡Qué Pasada! (El Sur, 7 noviembre 1969.A.D.S.)

1970

### «LA REUNIÓN»

Este año destacó, sobre todo, por la polémica como consecuencia del choque entre los jóvenes realizadores, críticos y aficionados que habían asistido en masa frente al oficial academicismo de los restantes festivales españoles, auténticos museos de viejas glorias del cine español. Aunque estos enfrentamientos que surgieron entre los distintos grupos no supusieron confusión, sino todo lo contrario, se consiguió que en ese año, con todas las dificultades que conlleva reivindicar algo que es totalmente opuesto al que sustenta el poder, se llegara a una clarificación importante. El momento más importante de esta II SICA fue la reunión que sostuvieron los participantes tres días antes de la clausura.

En esta reunión se radicalizaban dos actitudes opuestas: un grupo proponía la clausura del festival y la adopción de una postura comunitaria ante una serie de hechos exteriores a la Semana misma, el resto defendía la continuación de la SICA, a partir de posturas que implicaban, desde un rechazo total y violento de cualquier implicación «no cinematográfica» hasta la defensa del Festival como medio efectivo de presión y manifestación libre de un cine no sometido.

Sin embargo, la discusión no fue llevada en ningún momento a sus últimas consecuencias. De manera que cineastas que por la tarde votaron una resolución (la firma y lectura pública de un documento concreto) por la noche se negaron a aceptar lo que ellos mismos habían votado democráticamente, consiguiendo su objetivo de evitar una paralización de la Semana. (Francisco Llinás. «Nuestro Cine». 1970.A.M.M.).

### «LA EXCURSIÓN»

Comenzó esta II Semana en fechas coincidentes con el Proceso de Burgos.

Mucha gente del Partido Comunista asistió a esta SICA, sobre todo para hacer efectivas sus reivindicaciones, transformada esta en una manifestación de solidaridad ante los procesados.

Esta manifestación se llevó a cabo y la nota de humor la puso Chumy Chumez diciendo lo siguiente: «*Pues tened cuidado porque si se os pone un guía delante os convertís en una excursión*». Este episodio acabó con la aparición de la policía, hecho que extrañó mucho. Aún no se sabe quién pudo llamarla. (Testimonio de Luis Mamerto López-Tapia)

#### «EL DESASTRE DE ANNUAL»

Suceso que ocurrió tras la entrega del Premio Cine-club de Nápoles a la película *El desastre de Annual* de Ricardo Franco. Éste recogió el premio y levantó el puño. Allí presente estaba Fernando Méndez-Leite padre, su madre y su tía, todos ellos se pusieron en pie, levantando el brazo derecho y empezaron a entonar el cántico del «Cara al sol». La policía llegó con intención de detener a Ricardo Franco, convirtiéndose la entrega de premios en una batalla campal que acabó con el encierro de gran parte de asistentes.

Ni siquiera pudo evitarse con las reuniones secretas que tuvieron en una sala del Hall de Congresos Alay el director y presidente de la Semana con el inspector de policía de turno. Todo terminaría con la entrada arrolladora de una treintena de policías en la sala efectuando las mencionadas detenciones.

Aún así, los medios de comunicación extranjeros —como la RAI— consiguieron filmar todo el espectáculo originado tras el levantamiento del puño por parte de Ricardo Franco. La policía intentó confiscar estas imágenes pero lo único que consiguieron fueron los rollos de película falsos (latas vacías) mientras que la filmación de todo el suceso se encontraba en el aeropuerto camino de su difusión en toda Europa. (Artículo de Augusto M. Torres «*Luis Mamerto López-Tapia y yo*», y Testimonio de Luis Mamerto).

#### «PELÍCULAS PROBLEMÁTICAS»

Es obvio que a medida que aumenta la envergadura de una manifestación se suceden los hechos más o menos anecdóticos. En la SICA no iba a ser menos, y en el II año podemos ver cómo una serie de películas traían consigo ciertos problemas, como la película portuguesa *O Cerco* por no estar conforme el

director de la misma con el criterio interpretativo del reglamento, hasta la recepción de dos telegramas al mismo tiempo, uno de la distribuidora francesa del film *El fuego de la vida*, sueca, prohibiendo la presentación de la película y otro de la productora sueca Suensix Filminsdutrie, autorizándola. (*El Sur*, 29 noviembre 1970.A.D.S.)

### 1971

#### «STOP»

*Stop* es una película canadiense dirigida por Jean Beaudin. Este film produjo uno de los más sonados pitorreos, por parte del público, que haya podido ver en la tercera edición de este festival. Los asistentes se lo tomaron a broma y se lo pasaron de miedo durante la proyección, algunos, incluso, hicieron un juego de palabras y pidieron en público el «Stop» definitivo del cine canadiense en el festival. Aunque la película no fuera muy buena por lo menos quedó la diversión. (*El Sur*, 25 de noviembre 1971.A.D.S.).

#### «PREMIOS PERDIDOS»

Otro asunto controvertido, la no entrega de premios de la Crítica en esta edición de la SICA. Hubo un grupo de críticos bastante numeroso que se negó a entregar dichos premios y los declararon desiertos. Hubo posturas de quienes querían otorgarlos, sobre todo por lo que tuvieron de promoción para el español José Luis García Sánchez, autor de la película que debería haber sido galardonada con el segundo premio para cortos. Pero no hubo fortuna para él. Según algunos medios de comunicación se le pudo escuchar a uno de los que se negaron a la entrega de estos premios que si había que otorgarlos, hecho que no se realizó, el grupo habría premiado a *Stop*. Finalmente, se quedaron tanto José Luis García Sánchez como Jean Beaudin —director de *Stop*— sin estatuilla. (*El Sur*, 30 noviembre 1971.A.D.S.).

## 4 VALORACION FINAL

Hemos podido recordar a lo largo de las páginas de este libro uno de los momentos más espectaculares que ha tenido el pueblo de Benalmádena. La idea de crear un festival de estas características fue, en su momento, acertada y oportuna; aunque el éxito de esta Semana fue mayor que la organización propiamente dicha, y esto se produjo gracias a la oportunidad que le brindó la coyuntura ideológica y política en que nació dicho festival. Las razones de este éxito no sólo fueron cinematográficas sino también políticas, el festival se aprovechó de su fama nacional e internacional, y que además aumentaba con el paso del tiempo, para ir tomando cuerpo de reivindicación ideológica. Es por ello que, en sucesivos años, el festival se definiera ideológica, cultural y políticamente como un festival de centro-izquierda, como podía ser el Festival de Pésaro.

La SICA se esforzó en responder adecuadamente al modelo de festival que hemos citado en el párrafo anterior, con una serie de planteamientos como hecho cultural de ruptura frente al hábito, al conformismo y a los intereses del denominado «establishment» cinematográfico. Toda estas premisas provocan sin remedio el que su propia existencia no haya resultado precisamente fácil.

Por ello creemos que la creación de esta Semana hay que catalogarla como enormemente positiva, aún con todos los errores que pudieran cometerse durante su celebración, insignificantes en comparación con lo que se pretendía realmente como era la promoción y la creación de imagen de este municipio, casi desconocido entonces, ampliando hacia su costa el «Boom» turístico que ostentaba Torremolinos.

Y esto hizo que se hablara de Benalmádena y sobre todo de su lucha a fondo para que, en este pueblo, se viera todo el cine interesante que fuera posible, sirviendo como ejemplo a todos los festivales que, en esos años, tuvieran las mismas convicciones.

## Fuentes

### 1) Fuentes documentales.

- Programa Oficial de la I Semana de Cine de Autor de Benalmádena (1969).
- Programa Oficial de la II Semana de Cine de Autor de Benalmádena (1970).
- Programa Oficial de la III Semana de Cine de Autor de Benalmádena (1971).

### 2) Fuentes impresas periódicas.

- Archivo Diputación Provincial de Málaga (ADPM):
  - Diario El Ideal, 1969-1971.
- Archivo Municipal de Málaga (AMM):
  - Diario El Sol de España, 1969-1971.
  - La Hoja del Lunes, 1969.
- Archivo Diario Sur (ADS):
  - El Sur, 1969-1971.
- Hemeroteca Municipal de Benalmádena (HMB):
  - Cuadernos para el diálogo, años 70.

### 3) Fuentes impresas no periódicas.

- Augusto M. Torres «Luis Mamerto López-Tapia y yo»  
(Artículo cedido por el propio Luis Mamerto)
- Luis Mamerto López-Tapia «Tirar de la manta» Cinestudio, 1970.
- Luis Mamerto López-Tapia «Benalmádena, reflexiones sobre un aniversario»
- Archivo Municipal de Málaga (AMM):
  - Feito, A. «O la sutil ceremonia de una recuperación» Cinestudio, 1971.

- Llinás, F. «Benalmádena, año 2» Nuestro Cine, 1970.
- Llorente, A. «Benalmádena Show» Cinestudio, 1969.
- Ramos, A. «Nino Zuchelli y la suspensión del Festival de Bérghamo», 1969.

#### 4) Fuentes orales.

- Enrique Bolín Pérez-Argemi,  
(Presidente de la Semana entre los años 1969-1971).
- Luis Mamerto López-Tapia, (Director de la Semana en 1969 y 1970).

## Bibliografía

La relación de libros que ofrecemos a continuación obedece a una selección realizada entre los estudios existentes sobre todo tipo de aspectos cinematográficos. Se trata de un grupo bibliográfico que directa o indirectamente incluye en sus páginas los temas que se han abordado a lo largo del presente trabajo.

- ALCOVER, N. Y PÉREZ GÓMEZ, A.: *Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los 70*, Bilbao, 1975.
- CAPARRÓS LERA, J.M.: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista*, Barcelona, 1992.
- DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, 1987.
- DELEUZE, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, 1991.
- DIAMANTE, J.: *Semana de cine de autor: teoría y práctica*, Málaga, 1989.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J.: *Narrativa audiovisual*, Madrid, 1996.
- GUBERN, R.: *Bela Balazs: El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, 1978.
- GUBERN, R.: *Historia del cine*, Barcelona, 1995.
- HUESO, A. L.: *El cine y la Historia del siglo XX*, S. Compostela, 1983.
- JEANNE, R. Y FORD, C.: *Historia ilustrada del cine*, Vol. I, Madrid, 1981.
- JEANNE, R. Y FORD, C.: *Historia ilustrada del cine*, Vol. II, Madrid, 1981.

- PARRA PÉREZ, B.: *Cine en internet*, Madrid, 1996.
- STAEHLIN SAAVEDRA, C.: *Historia Genética del cine*, Vol. I, Valladolid, 1981.
- STAEHLIN SAAVEDRA, C.: *Teoría fundamental del cine*, Vol. II, Valladolid, 1983.
- V.V.A.A.: *Historia del cine, A-Z*, Fascículos coleccionables incluidos en el semanal de Diario 16, Madrid, 1986-87. A continuación, enumeramos los artículos más relevantes y los que tienen mayor relación con dicho trabajo:
- FERNÁNDEZ HEREDERO, C.: «Free Cinema. La furia de los jóvenes airados».
- FERNÁNDEZ HEREDERO, C.: «Canadá entre dos idiomas».
- LARA, F.: «Muerte en Venecia. La cumbre de Visconti».
- MARINERO, F.: «Un checo en América».
- PARANAGUA, P.A.: «Cinema en América latina».
- WEINRICHTER, A.: «Nouvelle Vague. El director es el autor».

## Apéndice Documental

*Documento n° 1:* **PREMIOS DE LA I SEMANA DE CINE DE AUTOR DE BENALMÁDENA. (3-9 de noviembre 1969). Sede: Hall de Congresos Alay.**

En la entrega habló el que fuera alcalde de Benalmádena ese año, Enrique Bolín, y seguidamente lo hizo el delegado provincial de Información y Turismo, José Antonio Ferreiro Piñeiro, que clausuró el certamen en nombre del ministro del departamento.

### **Premio de la Crítica a Cortometrajes**

PRIMER PREMIO: *Gospel* (España), de Ricardo Franco.

SEGUNDO PREMIO: *Cabascabo* (Niger), de Oumarov Ganda.

### **Premio de la Crítica a Largometrajes**

PRIMER PREMIO: *La manzana de la discordia* (México), de Felipe Cazals.

SEGUNDO PREMIO: *Tropici* (Italia), de Gianni Amico.

TERCER PREMIO: *Het Compromiss* (Holanda), de Philo Bregstein.

### **Premio a Largometrajes por Votación Popular**

PRIMER PREMIO: *Antonio Das Mortes* (Brasil), de Glauber Rocha.

SEGUNDO PREMIO: *Het compromiss* (Holanda), de Philo Bregstein.

### **Premio de la Federación Nacional de Cine-Clubs**

PRIMER PREMIO: *Rocky Road to Dublin* (Irlanda), de Peter Lennon.

Recomendación de la Federación Internacional de Cine-Clubs  
a *Rocky Road to Dublin* (Irlanda), de Peter Lennon.

## Resultados de las votaciones

### Cortometrajes

- Gospel, 41 puntos.
- Cabascabo, 29 ptos.
- The ballad of Crowfoot, 8 ptos.
- Concerto per un exil, 5 ptos.
- Syrnix, 4 ptos.
- La corrida, 4 ptos.
- In a box, 2 ptos.
- Gente de mesón, 1 pto.

### Largometrajes

- La manzana de la discordia, 42 ptos.
- Tropici, 21 ptos.
- Het compromiss, 11 ptos.
- Rocky Road to Dublin, 7 ptos.
- Isabel, 7 ptos.
- Antonio Das Mortes, 6 ptos.
- Poor cow, 5 ptos.

### Votación Popular

- Antonio Das Mortes, 6,65.
- Het compromiss, 6,45.
- Rocky road to Dublin, 6,42.
- Isabel, 6,35.
- 322, 6,25.
- Domingo, 5,92.
- Poor cow, 5,81.
- La manzana de la discordia, 5,57.
- Me enveneno de azules, 4,79.
- La hora de los niños, 4,10.
- Calcuta, 4,04.
- Tropici, 3,14.



Documento n° 2: PREMIOS DE LA II SEMANA DE CINE DE AUTOR DE BENALMÁDENA. (14-22 de noviembre 1970). Sede: Hall de Congresos Alay.

**Premio Votación Popular**

PRIMER PREMIO: *Deep end* (Alemania-EEUU), de Jerzy Skolimowski.  
SEGUNDO PREMIO: *Valerie a tiden diuu*, de Jarque Jines.

**Premio Referendum Crítica (Largometrajes)**

PRIMER PREMIO: *Escenas de caza en la Baja Baviera*  
(Rep. Fed. Alemana), de Peter Fleischman.  
SEGUNDO PREMIO: *Cómo me convertí en negro*  
(Rep. Fed. Alemana), de Roland Gall.

**Premio Referendum Crítica (Cortometrajes)**

PRIMER PREMIO: *Los hábitos del incendiario* (España), de Antonio Gasset.  
SEGUNDO PREMIO: *La visita* (Argentina), de David Amitin.

**Premio Federación Internacional Cine-Clubs**

PRIMER PREMIO: *Nojo aos caes* (Portugal), de Antonio de Macedo.

**Premio Federación Nacional Cine-Clubs**

PRIMER PREMIO: *Escenas de caza en la Baja Baviera*  
(Rep. Fed. Alemana), de Peter Fleischman.

**Premio Especial «Fructuoso Gelabert» Cine-Clubs y Crítica catalana**  
*El Desastre de Annual* (España), de Ricardo Franco.

**Premio de la Crítica Italiana**

*El Desastre de Annual* (España), de Ricardo Franco.

Documento nº 3: **PREMIOS DE LA III SEMANA DE CINE DE AUTOR DE BENLÁMADA.** (22-28 de noviembre 1971). Sede: Palacio de Congresos de Torremolinos.

En esta edición de la SICA sólo se concedieron los premios otorgados por el público. Los premios correspondientes a la crítica se declararon desiertos.

#### **Premios Votación Popular**

PRIMER PREMIO: *Mathias Kneissl* (Alemania), de Reinhard Hauff.

SEGUNDO PREMIO: *Per grazia ricevuta* (Italia), de Nino Manfredi.

Documento n° 4: «FRANÇOIS TRUFFAUT EN ESPAÑA».

El Sol de España, 6 de noviembre de 1969. (A.M.M.)

Dos en punto de la tarde, rueda de prensa en el Hilton de la capital de España. Personaje: François Truffaut, director y periodista francés de renombre europeo. En la habitación 716, y en torno al personaje, treinta y siete periodistas, entre gráficos y reporteros. En uno de los sillones, F.T. dispuesto a responder a las preguntas de los informadores.

—¿Es usted actor?

—*Más bien, no. Soy director aunque, por una vez, me he visto obligado a hacer de actor.*

—Como ha ocurrido en su film, «L' enfant sauvage».

—*Sí, efectivamente. En esta película, cuya historia es difícil y complicada, he preferido encarnar yo mismo al personaje principal.*

—¿Desconfiaba del actor?

—*Bueno, en realidad lo ocurrido aquí es que, como en la historia había un niño sordomudo y un doctor que tenía que ocuparse de él, he querido ser yo quien lo hiciera, dado que el papel que este tenía que representar era de suma importancia. No tenía la sensación de ser actor cuando interpretaba el papel. Únicamente, estaba delante de la cámara en lugar de encontrarme detrás.*

—¿Acaso se interesaba usted por el problema de los niños?

—*No, me preocupo por los niños en general.*

—De las nueve películas que ha realizado, tan sólo en una ha intervenido como actor ¿Qué diferencias cree que hay entre el actor de hace algunos años al actual?

—*Idéntica diferencia que en las películas. Los actores actuales son mucho más vivos, emotivos y al mismo tiempo, comprensibles para el público, como yo pretendo en mis películas.*

—¿Es usted introvertido o extrovertido?

—*Ambas cosas a la vez (sonríe).*

—¿Qué ha dicho la crítica francesa sobre sus películas?

—*Que unas veces han sido buenas y otras malas, pero reconozco que siempre han tenido razón.*

François Truffaut ha sido periodista y crítico antes de director, él sabe bien lo que es la crítica y lo que ello significa para el público. Confiesa que las pocas

veces que no han estado de acuerdo con alguna de sus películas, él ya lo había dicho antes de exhibir el film.

—¿Es usted un intelectual?

—Sí, por supuesto.

—¿Y qué opina usted... mejor, qué entiende por cine?

—Entiendo por cine el que hacen Buñuel, Bergman... Yo llamo cine a aquello que es bueno que le dice algo al espectador; no el que únicamente sirve de distracción y pasatiempo.

—¿En qué países hay mejores actrices?

—En todos las hay muy buenas.

—La mayoría de sus películas son cortas ¿Por qué?

—Porque me gusta simplificar al máximo las escenas y evitar aquellas que no sirvan para decir algo al espectador o le ayudan a comprender lo más fielmente posible al argumento.

—¿Qué cine considera más difícil, el romántico o el de suspense?

—El de suspense.

—François Truffaut es un cineasta casto. Al menos así se ha definido. Él rehuye todas aquellas escenas en las que una pareja se besan. No le gusta el cine erótico... ¿Por qué lo rechaza?

—Como espectador no me gusta ver estas escenas porque no son significativas.

—¿Acaso usted es un moralista?

—No, no... yo soy sólo instintivo. Únicamente odio en mis películas los besos amorosos, al igual que las películas de guerra.

—¿En su historia particular no hay besos?

—Sólo hablo de mi trabajo en público, no de mi vida particular (tono enfadado).

—¿Qué opina de los festivales de cine?

—Que son un medio estupendo de difusión para dar a conocer otros países extranjeros el cine que cada uno produce.

—¿Qué país del mundo está más adelantado en el cine?

—En mi opinión son Japón y Brasil los que mejores medios tienen y los que mejor cine realizan.

F.T. ha tenido una infancia triste, solitaria, y difícil, al tiempo que interesante. Desde los comienzos de su carrera cinematográfica, en la sección de agricultura francés hasta hoy en día su cine ha evolucionado bastante.

—¿Qué cine es mejor, el italiano o el francés?

—El italiano tiene mayor realismo.

—¿Qué actriz le gusta más?

- Jean Moreau me encanta.
- ¿De todas las películas, con cuál se quedaría?
- «Los 400 golpes» premiada en Cannes en 1959 como la película mejor dirigida.

García de la Torre (Europa Press)

Documento nº 5: «PETER LENNON Y SU TESTIMONIO».

El Sol de España, 8 de noviembre de 1969. (A.M.M.)

Entre los directores que asisten a la I Semana de cine de autor se encuentra Peter Lennon, que ha presentado la película *Rocky Road to Dublin*. Ya habíamos dicho que es una de las favoritas e interesantes de cuantas se han proyectado hasta el momento. Peter Lennon llega al mundo del cine por medios propios, rompiendo las barreras tradicionales de su país, Irlanda; hace frente a una situación inédita en su país. En Irlanda todos escriben, todos aceptan el buen humor que productores extranjeros ponen a las historias basadas en sus vidas; pero hasta ahora la industria cinematográfica no se conoce. El joven realizador, después de ejercer la profesión de periodista en su país se traslada a distintas capitales de Europa para asentarse en París, donde al margen de su profesión, se interesa por el cine... «Yo escribo cuentos —así nos explica cómo llegó al cine— para venderlos a editoras norteamericanas. Jamás he escrito novelas, porque el cuento exige un estilo más directo y concreto, como a mí me gusta. Mis cuentos habían llegado a tal grado de expresividad que necesitaban de la imagen. Por esta razón me decidí por el cine, como el mejor camino para expresar mis ideas. Conocí a Raúl Courtard, realizador de fotografía de muchas películas de Godard; y otro amigo que puso el dinero para conseguir realizar nuestro primer largometraje». En París, su película se exhibió a los huelguistas, *Rocky road to Dublin* fue presentada al festival de Cannes del 68, cuando se suspendió. La crítica elogió su película, también revolucionaria. En varias ocasiones, en la huelga de obreros de una empresa, y en otra de trabajadores y estudiantes, el film de Peter Lennon se les proyectó sirviendo de pantalla un trapo blanco y dos palos. Peter Lennon es un hombre alto, con aires de intelectual, se confiesa tremendamente libre, no le importa lo que diga la gente, ni las coacciones que se le puedan marcar. Él hace cine, del denominado «verité» y lo consigue honradamente.

—Lennon no quiere actores profesionales. En su película no ha empleado actores profesionales ¿Por qué?

—No quiero actores profesionales. Estos tienen un campo de acción muy limitado y sofisticado. Yo quiero la naturalidad de las personas y la expresión personal. Solamente los jóvenes actores la conservan. Hay un actor por el que siento una especial predilección, Henry Fonda. Él pone toda su personalidad en cada uno de sus personajes. Yo prefiero escoger aquella persona que guarde gran parecido físico y espiritual con el personaje

de la obra, le explico brevemente su papel y dejo que él haga lo que quiera. En teatro no, es diferente. En cine se exige expresión personal, mientras en el teatro oficio.

—¿Qué piensa hacer tras esta película?

—*Todas mis películas reflejan la vida religiosa, política y social de mi ciudad natal. Ese es el por qué de mi cine. Si en esta que he presentado reflejo una disconformidad ante el gobierno y la iglesia, es porque no estoy de acuerdo con ellos.*

Peter Lennon habla. No le importa decir la verdad. Su cine, un vivo reflejo de las cosas, lleva el sello de su forma de pensar. Por eso no le importa decir: «es injusto que se propagase que Suecia daba el mayor índice de alcoholismo. Es Irlanda el que arroja mayor porcentaje».

—¿Por qué bebe el irlandés?

—*Por su carácter pasivo, por evadirse de sus graves problemas.*

—¿Existe un paralelismo de carácter como suele decirse, entre el irlandés y el español?

—*He vivido varios años en España y pienso que es cierto. Son dos caracteres muy parecidos en su pasividad. Sus formas de sentir la religión también son semejantes.*

—¿Hay más libertad sexual que en España?

—*Igual... En el campo irlandés sí existe mayor libertad. Los noviazgos son terribles... como en España unos novios pueden pasarse los diez años dando paseos antes de llegar al matrimonio.*

—¿Está contento con el desarrollo de la Semana de Cine?

—*En principio debo decir que quedé extrañado al saber la existencia de un festival de este tipo en España, donde veo que hay un gran nivel cultural y de libertad. Es formidable consentir a la gente joven expresar sus ideas. Esto mismo he comentado con los demás compañeros.*

—¿Qué espera de Rocky road to Dublin?

—*Sinceramente no espero premio, porque no encaja ni en película de ficción, ni en documental.*

—En ella aborda el problema religioso de Irlanda

—¿Cuál es su opinión sobre la situación actual en su país, como irlandés, al margen del cine?

—*En apariencia son problemas de religión, pero... antes fueron las mismas apariencias en el folklore, entre el norte y sur. Es un problema de explotación, no ya sólo a los católicos, sino a todos.*

—¿Ha vendido ya su película?

*—Prácticamente está vendida a la Federación Nacional de Cine-Clubs. Falta que la censura de su visto bueno para proyectarla en España.*

Ramos Espejo

**Documento n° 6: ÁNGELES RUBIO ARGÜELLES (CONDESA DE BERLANGA DEL DUERO).**

El Sol de España, 8 de noviembre de 1969. (A.M.M.).

Hemos comentado el alboroto que se formó al comenzar la proyección del cortometraje *Un pedazo de historia*, firmada por Ángeles Rubio Argüelles, Condesa de Berlanga del Duero. Ella se presentó con sus actores, y el público protestó de una forma alarmante. La autora del corto comentaría sobre el altercado lo siguiente: *«Estoy muy disgustada. Ha sido una forma de protestar brutal. Además, no se ha visto la película, lo que interpreto que es sólo una injuria personal».*

—¿Cómo ha reaccionado?

—*Sonriendo.*

—¿Esto le sirve para retirarse del cine o seguir?

—*En enero comienzo un largometraje, también histórico, como todos mis temas.*

Eso cree Doña Ángeles Rubio Argüelles, seguir en la brecha por encima de todo.

ARES

**Documento nº 7: NINO ZUCHELLI Y LA SUSPENSIÓN DEL FESTIVAL DE BÉRGAMO.**  
**«El de Benalmádena debió comenzar solo por cortometrajes».**

El Sol de España, 8 de noviembre 1969. (A.M.M.)

Aquí estuvo el director del primer festival de cine de autor de Europa como invitado especial. El Festival de Bérgamo era importantísimo en esta categoría y se suspendió. Su director, Nino Zuchelli, explicaba las razones de esta suspensión:

*—Simplemente se suspendió a causa de la crisis política por la que Italia atravesaba. Pensamos que no era el momento más idóneo para proseguir con el festival.*

*—¿Ha sido una suspensión transitoria?*

*—El festival volverá a hacerse.*

*—¿Qué es un festival de «cine de autor»?*

*—Aquel que premia la labor de una persona al hacer un cine escrito, realizado, y a ser posible, producido por ella misma.*

*—¿Cuál es su opinión sincera sobre esta I Semana?*

*—A mi juicio se ha debido comenzar primero solamente por cortometrajes y después de hacerse notar como tal, iniciar la etapa de largometraje.*

*—¿Qué futuro le ve?*

*—Bueno, tiene muchas posibilidades. Quizás si fuera en una ciudad más conocida, como Málaga, Madrid o Barcelona los productores se tomarían mayor interés.*

*—¿Ve calidad en las películas presentadas?*

*—Tiene una calidad aceptable. Aunque las películas se conocían casi todas. Es más recomendable que vengan películas totalmente inéditas, por dos razones: porque así atrae más a los críticos y productores; y porque no es de mucho interés para los distribuidores premiar una película ya premiada en otro festival.*

*—Usted ha sido el fundador de este tipo de festivales de «autor» ¿Cómo reaccionó al saber la existencia de este?*

*—Muy bien. El mundo está hecho para todos y además me alegra que mi fórmula haya sido adoptada por otros.*

A. Ramos.

Documento n° 8: **DUSAN HANAK, DIRECTOR DE 322, REPRESENTACIÓN CHECA.**

El Sol de España, 8 de noviembre 1969. (A.M.M.)

Checoslovaquia estuvo bien representada en el festival de cine, en invitados, en películas exhibidas en la sesión informativa y en la de concurso con 322, dirigida por Dusan Hanak. Este director solo hablaba checoslovaco y para dicha entrevista fue necesario solicitar la presencia del profesor de la Academia de cine Checo, Pordelicek, que hablaba alemán, y a través del Sr. Serrano, secretario de la Federación de Cineclubs, nos llegó la onda de Dusan Hanak.

—¿Qué significa 322?

—Es el símbolo usado por los médicos para el diagnóstico del cáncer.

—¿Esta película se presenta por vez primera a la crítica?

—Este mismo año ha obtenido ya un premio importante, Gran Premio del Festival de Manhein (Alemania).

—¿Es su primer largometraje?

—En el 65 terminé mis estudios en la Academia de Cine, desde entonces he hecho muchos cortometrajes. Esta es la primera película en serio, con actores profesionales.

Dusan Hanak perteneció a la joven generación de directores eslovacos. Nació en el año 38 en Bratislava. Sus éxitos en cortometrajes le han llevado hasta su largometraje ya premiado y que es exponente de ese nuevo cine poco conocido.

**Documento n° 9: TERESA GIMPERA. LA ESTRELLA DEL FESTIVAL DE BENALMÁDENA.**

«Mis declaraciones sobre Masó respondían a una indignación personal en un momento dado».

«Por encima de todo soy madre».

**Trampolín: una película con Glenn Ford.**

**También «Lady Europa» será cantante.**

El Sol de España, 9 de noviembre 1969. (A.M.M.)

Teresa Gimpera le cae muy bien a las mujeres. Durante mucho tiempo ella, con los spots publicitarios ha marcado la pauta de determinados gustos. Ha pasado el tiempo y a los hombres les ha caído mejor. Hoy por hoy es la actriz de las pantallas españolas. La Teresa «sexy»... Así justamente con este calificativo ha llegado a nuestra costa. Sorprendiendo en el Alay a los invitados. Esto comienza a tener más calor y color cinematográfico. Con Teresa Gimpera en los actos de la Semana de cine, hablando con Bolín, con Mamerto López-Tapia, con directores y productores, el panorama es algo más entusiasta, un aliento de vida, digámoslo así, ha dado aquella chica de los anuncios.

—¿Cómo te sientes al ser la gran estrella invitada de este acontecimiento cinematográfico?

—Muy feliz. Ya he estado en otros muchos festivales: San Sebastián, Venecia, y últimamente en el de Barcelona.

**PEDRO MASÓ, TERESA GIMPERA Y LAURA VALENZUELA.** El nombre de Teresa Gimpera ha estado envuelto últimamente en uno de esos enredos que se producen entre productores y actrices. Ella hizo unas declaraciones sobre la película que iba a rodarse *De profesión sus labores*, en las que se indignaba con el productor. La cuerda se rompió por la parte más floja, por la económica, y a la actriz se le rescindió el contrato.

-¿Cómo va el caso Teresa Gimpera-Masó?

-*Quedó de aquella manera... Debe ir bien...*

-¿Fuiste justa, injusta, en aquellas declaraciones?

-*Respondía únicamente a una indignación en un momento dado.*

-¿Cómo has reaccionado al saber que la sustitución ha recaído en Laura Valenzuela?

-*Esto sólo ha tenido una importancia pasajera, que en aquel momento perdí dinero, nada más.*

**MADRE POR ENCIMA DE ACTRIZ.** Teresa Gimpera, prototipo de mujer moderna, así lo acreditaron como «Lady Europa», modelo famosísima y estrella en candelero, es además madre de tres hijos: Mar, de nueve años; Job, de ocho; y Juan, de seis. *«Por encima de todas mis profesiones soy madre: son capítulos muy diferentes de mi vida y que se compaginan muy bien».*

-¿Eres feliz en tu vida íntima?

-*Totalmente.*

-¿Cómo es Teresa Gimpera realmente?

-*Muy equilibrada sobre todo.*

-¿Qué le pide a la vida?

-*Que me dejen ser como soy. Para los demás pido felicidad y que estén contentos de vivir.*

**NUEVA TRAYECTORIA Y PELÍCULA CON GLENN FORD.**

-¿Vas a seguir haciendo anuncios en televisión?

-*Definitivamente no.*

-¿Te arrepientes de haberlos hecho?

-*Todo lo contrario.*

-¿Y de haber hecho ciertas películas?

-*De algunas...*

-¿Títulos?

-*No te los doy.*

-¿Vas a seguir en la línea de películas «standars» que te han popularizado?

-*No, me voy alejando hacia otro tipo de cine.*

-¿Actriz o diva?

-*No soy diva, ni me lo creo...*

-Tú has pasado de modelo publicitario a actriz de cine sin experiencia

teatral ¿Serías capaz de presentarte en los escenarios?

—*Considero fundamental el teatro. Yo es que no tengo tiempo por los muchos compromisos; por otra parte ponerte a preparar una obra de teatro te lleva meses... Por lo demás me gustaría mucho.*

—¿En qué películas te has visto más actriz?

—*En dos que se han presentado en el Festival de Barcelona, una dirigida por Gonzalo Suarez, «Fausto», y otro por Jorge Grau, «La Coma».*

—¿Próximos rodajes?

—*Tengo que hacer una película con Gonzalo Suarez, otras dos más antes de Enero, porque después voy a EEUU a rodar una con Glenn Ford; prácticamente está confirmada.*

—¿Puede dar un giro publicitario a tu carrera esta película con Glenn Ford?

—*No creo en eso... porque resulta que tienes esperanzas en una película de este tipo y después sale una birra.*

—¿Cobras ahora más por una película que en tus tiempos de modelo por un «spot» publicitario?

—*Antes no... ahora sí que cobraría más por un anuncio. Pero no lo hago.*

—¿Con qué directores te gusta trabajar? Con todos aquellos que hagan sus películas con amor y te hagan trabajar. Hay muchos que no tienen ningún empuje.

**TAMBIÉN LE RECOMIENDAN SER CANTANTE.** La actriz con otros invitados y organizadores del festival ha visitado Tiffany's a invitación de Helen Adrian. Aquí Teresa se encuentra en un ambiente joven musical. Tararea algunas de estas modernas canciones. Lleva su objetivo, a sus ya conocidas profesiones artísticas, puede añadir una más...

—¿Por ejemplo?

—*Bueno, me han pedido que cante. Hasta ahora no lo he hecho por falta de tiempo. Cuando pueda ensayar ya hablaremos. De momento preparo una comedia musical.*

—¿Qué te parece la gente joven, esta de aquí?

—*Me gusta que la gente sea libre pero responsable. Que bailen o dejen de hacerlo es lo de menos, ahora sí después de bailar al día siguiente se lo tiran durmiendo y de nuevo al baile, no. En la vida hay que trabajar y luchar por conseguir lo que tenemos.*

Ella todo lo consiguió así, en lucha continua, saltando muchas barreras. Ella pide que la dejen ser como es. Cuando no, ella lucha y se defiende.

Documento n° 10: ARTURO RIPSTEIN. «HACIA UN NUEVO CINE INDEPENDIENTE».

El Sol de España, 11 noviembre de 1969. (A.M.M.).

Entre los directores de cine asistentes a la I Semana encontramos a Arturo Ripstein, Mexicano, con él han venido Felipe Cazals, también director y Rafael Castañedo.

—¿Ha venido expresamente al Festival o se encontraba en España?

—Hemos venido expresamente al festival desde México.

—¿Cuál es la película que usted presenta?

—La Hora de los niños.

—¿Ha asistido en otras ocasiones a más festivales?

—Sí a muchas, incluso se ha premiado varias de mis películas; como por ejemplo «Tiempo de morir», premio compartido con «Sandra» de Visconti, en el festival de Cartagena.

—¿Qué le parece la I SICA?

—Prácticamente no puedo opinar. He visto una película hasta el momento.

—¿Desde cuándo es director?

—Hace cinco años.

—¿Su mejor película?

—Sin duda esta «La hora de los niños». Es un cine diferente al que hemos hecho hasta ahora. Con esta película se abre una nueva etapa en México hacia el cine no industrial. Hemos organizado la primera compañía de cine independiente, pretender alcanzar una libertad total, sin tener obligación de estar sometidos al cine industrial.

—¿Qué espera de su película?

—Ustedes tienen la palabra...

Documento n° 11: NAGISA OSHIMA, UN DIRECTOR ORIENTAL

El Sur, 24 de noviembre 1971. (A.D.S.)

Oshima vino a presentar su obra en la III Semana de Cine de Autor. Se encontraba sentado en el hall del Palacio de Congresos, mientras en la Sala Málaga se realizaba la proyección de *Shiiku*. Sentado casi en la postura del loto, dentro del yoga, conversaba con un amigo. Hemos tenido que esperar que terminara su celuloide, para que el intérprete pudiera comunicar con nosotros las interrogantes que le hemos presentado al joven director japonés Oshima, solamente habla su idioma natal.

—Hemos encontrado en su film una pausa que desde el punto de vista occidental encontramos demasiado lenta. ¿Es su cine oriental?

—*Nosotros por la manera de pensar tenemos que entender y expresarnos con mucha lentitud. Los orientales tenemos ciertos defectos de entender la cultura occidental.*

—¿Tienen un contenido político su película?

—*Nosotros teníamos idea de convertirnos en occidentales, actualmente estamos bastante americanizados, pero eso no es el problema. El Japón tenía muchas ansias de encontrar la cultura europea. Existe un antiamericanismo tanto en Europa como en el Japón, aunque tiene ciertas diferencias. El movimiento estudiantil japonés tiene una postura de protesta anti-gubernamental universal. No se considera que sea anarquista. Lo que hay que hacer es renovar el marxismo, por ello el movimiento estudiantil intenta crear un marxismo nuevo, tipo Che. Se está realizando en la ideología del movimiento estudiantil, en el Japón, un marxismo experimentado.*

Creo que Oshima responde de una manera preclara a toda la actitud de violencia que se viene realizando desde años en el Japón, sobre todo a la presencia americana en el país del Sol Naciente.

—Algunas revistas especializadas francesas le han catalogado su cine paralelo a Godard en el Japón. ¿Cree usted que es cierto?

—*A pesar de que Godard tiene nacionalidad francesa realiza siempre sus filmes en una proyección universal. Toda su actividad cinematográfica está basada en la problemática francesa.*

—¿Proyección social o estética?

—*Mi cine no creo que sea tan sencillo. Hasta ahora no he captado el problema*

*social. Todo es mucho más dialéctico.*

Nosotros que hemos contemplado este film, a pesar de las anormalidades técnicas, al comienzo del celuloide hay un acercamiento hacia el humanismo, presente en muchas de las películas de Oshima, asimismo de algunos cineastas japoneses. El soldado americano de color va a presentar un problema para el pueblo que les ha sido encomendada su custodia. Terminando su huida siendo linchado por el propio pueblo. Los últimos fotogramas es un interminable plano único que en lugar de contradecirse sucesivamente se decanta por una perspectiva nihilista.

**Documento n° 12: LA IMPORTANCIA DE LA SEMANA DE CINE DE AUTOR PARA LA COSTA. HABLA EL PRESIDENTE DE LA SEMANA, ENRIQUE BOLÍN.**

El Sur, 25 de noviembre 1971. (A.D.S.).

Enrique Bolín es el presidente de la Semana de Cine de Autor. Se hace necesario, cree uno, tomar el pulso a esta Semana que lleva ya más de nueve films proyectados. La parte de dirección artística y la organización real del festival están emancipadas.

—¿Cree usted que las proyecciones que se vienen realizando corresponden a una Semana de Cine de Autor?

—*Por supuesto que el cine de autor es mucha más amplio: Rosellini, Bergman, etc. Hay que distinguir entre celuloideos de cine publicitarios o comerciales, que pueden ser divertidos y entretenidos, y una Semana de Cine de Autor.*

—El problema del nuevo director de la Semana ha sido muy discutido. Según la opinión popular, usted se lo ofreció a cuatro personas antes de a Guarner.

—¿Es cierto?

—*No se ha buscado cuatro directores; sí se ha consultado con diferentes personas. La dirección de esta Semana se propuso directamente a Guarner.*

—¿Cree usted que se podrá proyectar Muerte en Venecia?

—*Yo, personalmente, no sé nada de la llegada de esta cinta.*

—¿Cómo ha actuado la censura?

—*Igual que en cualquier festival de cine español.*

—¿Qué se intenta con estas proyecciones?

—*En primer lugar, una promoción de la costa y de su industria hotelera. Además, y esto no es menos importante, una promoción cultural.*

Documento nº 13: SILVIO BACK, NOVÍSIMO CINE BRASILEÑO.

«Rocha es un conservador revolucionario», afirma el director de *A Guerra dos pelados*.

El Sur, 28 de noviembre 1971. (A.D.S.)

A Silvio Back nos lo presentó hace unos días el gran Felipe Orlando; nosotros quedamos varias veces para charlar un rato con él, pero nunca hubo ocasión por una razón o por otra. Ayer, durante la pausa de la sesión de la tarde y de la noche, le pedimos charlar un rato con él y aceptó gustosamente. A pesar de sus pelos rubios, ya casi canos, Silvio tiene una mirada inquieta, llena de juventud y sobre todo un gran humor. Su película está dentro de la Semana de Cine de Autor y será presentada el domingo.

—Usted pertenece a otra generación posterior al nuevo cine brasileño. ¿En qué ha beneficiado o perjudicado el «Cinema nuevo» a los cineastas anteriores?

—Buena, quieran o no, todos los nuevos cineastas son hijos del «nuevo cinema», naturales o legítimos. Yo comencé a hacer cine de largometraje en 1968 —«*lance maior*»—; era una época en la que el nuevo cine moría; yo, personalmente, no me encuadro en esta forma cinematográfica.

—¿De qué trata *A Guerra dos pelados*?

—En primer lugar, yo pertenezco a otra región de fuerte influencia europea; es por lo que mis films difieren de los hechos de los centros urbanos del norte. La guerra de los pelados trata de una guerra civil ocurrida dentro de los estados de Parana y Santa Catalina; esa guerra tiene un contexto histórico y en ella se implican luchas contra los terratenientes.

—¿Qué opina usted del «nuevo cinema»?

—Yo quiero reafirmar lo siguiente: durante los años sesenta el cine representó mucho más en la cultura brasileña que cualquier otra manifestación artística.

—¿Qué importancia tiene Rocha en la línea cinematográfica actual?

—Es el padre; forja una nueva intelectualidad desligada de ciertos compromisos. Yo creo personalmente que Rocha ha sido un raccionario, es un conservador revolucionario. Se siente simpatizante de las ideologías revolucionarias de otros países, pero ése no es el problema brasileño. El caso del intento de trasplante intelectual y estético del cine revolucionario, fuera del país brasileño, me parece ser contrarrevolucionario; es una forma romántica de expresar ese fenómeno; es igual que el compromiso del café.

—¿Afirmaría que Rocha es un «snob»?

—Yo no diría eso; es un confuso políticamente, aunque posee conciencia política. Mussolini también la tenía. Yo no tengo nada en contra de Rocha, aunque, como brasileño, pienso desde otro punto de vista.

—Vamos a intentar dar un avance de su film. ¿Qué pretensiones tiene?

—Vivo en un país que tiene sesenta emisoras de televisión, donde cada vez se va menos al cine. La gente no quiere un cine comprometido que le haga pensar. Volviendo al cine, acredito la eficacia del cine político, desde este punto de vista ético considero que tiene mucho más fuerza en los países subdesarrollados.

—¿Qué importancia tiene la colonización desde un punto de vista de captación cinematográfica?

—Brasil es un mundo aparte dentro de Latinoamérica. La colonización de otros países de América del Sur por los españoles, que al fin y al cabo eran gente noble y militares con cierta cultura que a la vez se encontraron con una civilización hecha. Sin embargo, Portugal envió a Brasil toda la escoria de su sociedad, por otro lado los indígenas brasileños eran primarios y no poseían ningún tipo de cultura. Nuestra civilización no está influenciada por los románticos franceses e ingleses, sino que tiene una dimensión más positivista.

Silvio es un hombre afable, con una mentalidad muy dialéctica e ideas claras, que realiza cine en un país donde las sociedades actuales son una realidad concreta.

**Documento n.º 14: BENALMÁDENA: REFLEXIONES SOBRE UN ANIVERSARIO**  
**(Luis Mamerto López Tapia). El Sur, 24 de diciembre 1994.**

El pasado mes ha tenido lugar el 25 aniversario de la Primera Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena. Se celebró del 3 al 9 de noviembre de 1969 y todavía hoy se sigue recordando en el mundo entero.

La Semana nació de una contradicción, no aparente sino real, entre su vocación cultural, progresista, contestataria y un régimen político que impedía la libertad de expresión que disfrutaba el resto de los países europeos. Contó con patrocinio económico de las grandes empresas turísticas de la zona, aun cuando no comulgaran con los planteamientos conceptuales citados (el turismo no necesita líos, sino paz y tranquilidad) y con el soporte organizativo y financiero del propio Ayuntamiento de Benalmádena, regido entonces por el alcalde más joven de España, arriesgado emprendedor e intuitivo, pero lógicamente sometido a los Principios Fundamentales del Movimiento. Otra cosa no era posible.

De este cóctel explosivo surgió un festival de cine que sólo por sus dos primeras ediciones era ya conocido en el mundo entero, permaneciendo, aún hoy, como un importante referente cultural. Hoy, en el recuerdo, Benalmádena fue una bella improvisación repleta de intenciones y de libertad total, con argucias de clandestinidad y juventud que empezaban ya en la batalla contra el censor ministerial, al que se le hacía ver las películas en el último momento amenazándole con el escándalo si prohíbe alguna; o haciéndole ver una película conflictiva después de una generosa comida, con el fin de que se durmiera, o hablándole continuamente durante la proyección, sobre todo en los momentos más duros de la película...

El anarquismo de la Semana alcanzó a su propia estructura y programación. En un país que amordazaba la libertad de expresión, la Semana era totalmente asamblearia y esto fascinó a los pocos observadores extranjeros que acudieron a la primera edición y a los muchísimo que vinieron a las siguientes. Pero los infantiles intentos de golpe de Estado que ya se produjeron en esa primera edición (por ejemplo el boicot a un cortometraje de Angelita Rubio Argüelles), se convirtieron en la segunda (noviembre de 1970) en algo más serio. El país estaba entonces convulsionado por el proceso de Burgos y la Semana, como era de esperar, no permaneció neutral, pero, respondiendo a su improvisada esencia, las elecciones que realizó por la defensa de los derechos humanos fueron también caóticas, personales y de mucho río revuelto, en el que algún cineasta quiso conquistar una aureola de martirio y clandestinidad, mientras su

familia ocupaba cargos de poder en el franquismo. (Recuerdo ahora la diabólica habilidad de los reporteros de la RAI-TV italiana, que con las imágenes filmadas del escándalo de la clausura –saludos fascistas respondiendo a otros puños en alto–, fueron perseguidos por la policía, dejando finalmente que les secuestraran las latas de películas inocuas, mientras que las del escándalo iban ya camino del aeropuerto. Estas imágenes dieron la vuelta al mundo, y junto a muchas otras de la Semana sirvieron para dar a la juventud y a la cultura española un seguimiento de dignidad.)

Pero sobre todo, Benalmádena fue un foro de política, de arte, de cultura, en el que se vio mucho cine, y del bueno: ocho días apasionados, de vértigo, sin tiempo ni para dormir. Aún hoy, dos de los cineastas mexicanos más importantes, Felipe Cazals y Arturo Ripstein, recuerdan con pasión su triunfo en la primera edición. Y curiosamente, a pesar de su azaroso desarrollo, se cumplieron los objetivos municipales, pues fue a partir de ahí cuando comenzó a sonar el nombre de Benalmádena en todo el mundo.

Todos los que hoy son grandes festivales de cine (Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián o Valladolid) empezaron siempre como pequeñas muestras marginales o minoritarias y hoy son plataformas del cine mundial y máquinas de generar ingresos para las ciudades que los organizan. Benalmádena, sin embargo, nunca pudo o quiso salir de su carácter de francotirador y se fue consumiendo lentamente, pero esa simiente no puede quedar desperdiciada y debería resurgir en un proyecto que aglutinara todas las iniciativas que se han realizado en Málaga, desde hace más de 40 años, para consolidar un festival cinematográfico: desde el primero en los años 50, seguido por las Jornadas Cinematográficas de la Costa del Sol en el Teatro Ara, en 1963, continuando con Benalmádena, las Muestras de Cine Ciudad de Málaga y el último Festival de Cine de Comedia de Torremolinos, en 1990-91.

El Proyecto del Festival de Cine de Málaga y la Costa del Sol habría de ser la respuesta a esta necesidad. Propuesta innovadora, pues aunque ubicado en el Palacio de Congresos, irradiaría manifestaciones paralelas y especializadas a los principales núcleos de la provincia, con secciones culturales en Málaga, musicales en Nerja, científicas en Ronda, sofisticadas en Marbella, etc. Así, del enorme esfuerzo que representa la organización de un festival se beneficiarían muchas localidades malagueñas, aprovechando todas las sumergías de la iniciativa.

El año próximo será Centenario del cine, con la primera proyección pública de *“La salida de los obreros de la fábrica”*, de los hermanos Lumière. Y en 1996 será el Centenario del Cine Español. Toda la Europa de la cultura va volcarse

con los acontecimientos de la conmemoración y las instituciones de la UE apoyarán todas las iniciativas. Solventes en este terreno. ¿Vamos a dejar perder la oportunidad en esta región costera que, como hemos visto, cuenta con una tradición cinematográfica que solo la desidia ha permitido apagar? ¿No son éstas, precisamente, el tipo de iniciativas que la Costa del Sol necesita acometer imperiosamente para mejorar la calidad de su oferta turística complementaria.

Documento n.º 14:

**"EL HOMBRE OCULTO"**

Un film de ALFONSO UNGRIA

Producción: MOTA FILMS, S. A. (Luis Mamerto López-Tapia)

Distribución: HISPAMEX FILM, S. A.

Estreno en España:

**CINESTUDIO CALIFORNIA**

Octubre 1971



*Documento n.º 16: TIRAR DE LA MANTA (Luis Mamerto López Tapia). Cinestudio n.º 92, Diciembre 1970.*

En noviembre de 1969 al terminar la I Semana del Cine de Autor de Benalmádena, todos nos dimos cuenta de que nos hallábamos ante un fenómeno bastante insólito en la historia de los festivales cinematográficos españoles. El resultado había sido un curioso híbrido sin pies ni cabeza y del que se podían extraer jugosas síntesis utilizables para fundamentarles planteamientos de base.

Había una aparente contradicción entre la especialidad cinematográfica elegida y el marco patrocinador y hasta geográfico donde esta especialidad fue a albergarse. Y digo aparente contradicción, porque hay que estar mucho en el juego político-cinematográfico cultural del país, para comprender que solamente en un lugar con las características de Benalmádena podía celebrarse, y más aún autorizarse, un festival con la citada especialidad.

Estábamos en octubre-noviembre 69, aún conducidos por un gobierno que se había caracterizado —al menos en el Ministerio que regía los destinos del cine— por la teoría de hacer el juego y dejar la cuerda larga, por lo que se justificaba que, aunque hallándose ante la total incertidumbre del resultado, se admitiese en principio el experimento de Benalmádena.

El resultado, ese híbrido que ya citamos, fue satisfactorio desde luego a nivel oficial. Y todos los grupos que habían intervenido en el festival vieron en él, para un futuro, un diamante en bruto de posibilidades sin límite, cada uno por motivos diferentes.

Comencemos por los menos cinematográficos: El consorcio hotelero de Benalmádena que por razones internas debe utilizar el nombre de Benalmádena, después de haber estado utilizando el mundialmente famoso de Torremolinos hasta hace cuatro años, vio clarísimamente la posibilidad de difundir este nombre a escala mundial, hacerlo famoso a través de las reseñas de prensa, en las que hasta aquel momento el nombre de Benalmádena a nivel nacional aparecía en la prensa sólo cuando toreaba en su placita "El Cordobés", y a nivel internacional ni aparecía.

Para el Ayuntamiento de Benalmádena los motivos, sin ser tan concretos materialmente, iba un poco por el mismo camino de difusión, prestigio y un algo de fascinación, por lo que representa de experiencia vital y humana, sobre todo para un alcalde claramente ejecutivo, la organización de un festival de cine de estas características.

Los motivos cinematográficos que inspiraban a la Organización no eran

tampoco demasiado concretos y se fueron clarificando a medida que el festival se desarrollaba y al recoger durante los doce meses posteriores los resultados, opiniones y enfrentamiento de ideas en general, que consiguieron afortunadamente cristalizar en un clarísimo planteamiento de base para la segunda edición de 1970.

### **El escaparate de un nuevo cine**

En el cine español hubo hace casi 20 años un nombre, Salamanca. Después más recientemente hubo otro nombre y una ley, García Escudero, y la del 19 agosto 64.

Como consecuencia surgió el llamado nuevo cine español. Hoy, a pesar de que Uniespaña y algunos cineclubs despistados siguen organizando ciclos con aquellas películas y llamándolo todavía nuevo cine español, ya nadie cree en la fuerza de unos autores que son casi físicamente abuelos, ni de unas películas cuyo apollamiento es manifiesto.

Entretanto han surgido nuevos autores o nuevos intentos de autores. Pero bien por el mantenimiento de una postura más radical de independencia de acuerdo con su juventud y con los años 70, o bien porque la situación oficial de la Administración no modificada de Derecho, pero clarísimamente modificada de hecho, ya no era la de protección a brazos abiertos a ese determinado tipo de cine, el hecho es que estos nuevos autores no tienen un escaparate donde promocionarse ni exhibir sus films. Por otra parte, la industria cinematográfica ha clarificado mucho las posiciones porque también las ha clarificado el público, que es quien manda sobre ella, y tras algunos coqueteos, tales como el arte y ensayo y los fracasos económicos de los films de la escuela de Barcelona en la taquilla, la ruptura ha sido total.

También es cierto que en este nuevo cine existe el grupo radical extremista que rechaza el escaparate, por una postura ideológica muy antigua y conocida, la no colaboración en absoluto en cualquier acto que se halle inmerso en el sistema o por lo menos bajo su control. Sin embargo, la discrepancia ideológica que por parte de este grupo extremista, a veces, se intenta lograr que parezca de fondo, o finalidad, lo es en la práctica sólo de medios. El grupo extremista rechaza este escaparate, o a los que intentan convivir con el sistema, no rechaza el hecho de la difusión de los films realizados. Sin embargo su postura no tiene en absoluto la honestidad que aparenta, pues rechazan sólo algunos escaparates - generalmente aquellos que no pueden manejar o que puedan estar planteados

más inteligentemente o con mayor sentido de utilidad—, pero al tiempo aceptan cargos en entidades distribuidoras cinematográficas lucrativas y no lucrativas, y hasta culturales, que están, por supuesto, totalmente sometidas al sistema, alquilando en ellas sus films y controlando, al tiempo, salas cinematográficas.

Podemos decir que su marginación es una postura ocasional, oportunista y sobrevenida, amén de artificial y blanda, motivada por el hecho de que por la censura o por la industria no han podido encajar sus films en el sistema (error involuntario en el que todos caemos alguna vez). Naturalmente ellos intentan colar esos desahogados, sin arreglos ya, como posturas de contestación ideológica meditada, radical, de batalla y de base. Por otra parte, las circunstancias económicas personales que rodean a los autores y equipo de los films de ambos grupos, si bien son desahogadas en ambos, lo son muchísimo más, paradójicamente en el grupo extremista. Por otra parte, el apoyo para la distribución en canales marginales de esos films lo obtiene con mucha más facilidad el grupo extremista y no por las características marginales de sus films (que son tan inofensivos como los otros), sino por un motivo de unión y solidaridad en el aislamiento, que no es otro que un punto de partida ideomático y regionalista, cuyos resultados forman ya parte de la historia de España, trascendiendo en todos los aspectos de su desarrollo humano.

Por ello se llega a la conclusión de que aquellos quienes por razones de menor soltura económica y menor apoyo del canal marginal de distribución deberían ser la vanguardia de los desesperados, son paradójicamente quienes intentan convivir con el sistema. Mientras que los mejor dotados por los dos motivos antes citados, utilizan esos medios al servicio de la inutilidad, convirtiéndose entonces en los típicos intelectuales burgueses y snobs, orgullosos en su pedestal económico, perfectamente inofensivos y ni siquiera incordiantes, puesto que son capaces de comprometerse y tirarse al monte cuando están en mejores condiciones del servicio, para ello, que el otro grupo.

Respecto a Benalmádena, de la que aparentemente nos habíamos alejado un poco, la postura de estos dos grupos, en fechas anteriores al festival, era radicalmente distinta. Para el grupo pseudo pobre la misión era tomar el escaparate, darse a conocer, saltar a la actualidad. Es bastante más fácil, económicamente, llegar hasta Benalmádena cinco persona en un 600 con una película bajo el brazo, que ir a París en un Ferrari, generalmente acompañado de un elemento femenino de primer orden, y a pasar el film en un local del quartier latin ante la divine gauche.

La postura del grupo rico respecto a Benalmádena era la de ignorarla, y su

principal deseo fue el extender esta postura, de grupo concreto, a límites totales y regionales. Pero fracasaron en ello, pues el anzuelo de Benalmádena estaba muy bien tendido, y por ello un grupo disidente, numeroso y bastante compacto, si no en un 600, por aquello del mayor nivel de industrialización, sí coparon el avión directo Barcelona-Málaga dispuestos a luchar por los mejores sitios en el escaparate.

Para quienes hacemos Benalmádena, este hecho constituía un pequeño éxito, aunque anecdótico. Lo importante era otra cosa. Lo importante, para nosotros, era catapultar a la gente más interesante, proviniese del grupo que fuera a través del instrumento Benalmádena. La experiencia del pasado año al premiar la crítica, inteligentemente, el film de Felipe Cazals. *La manzana de la discordia*, contribuyendo así a la difusión de su nombre y prestigio, logrando que un adinerado productor mejicano se interesara por el joven premiado en un festival en Europa y llegase por ello a realizar un film sobre la vida de Emiliano Zapata, en color y 70 mm., con el presupuesto más alto (2.000.000 de dólares) de la historia del cine mejicano, había traumatizado a muchos, cuyo mugriento medio de expresión lo era sólo por razones de falta de medios, pero cuyo sueño teórico era el de Felipe Cazals, sin pensar en que eso no es ni podrá ser, jamás, algo más que un sueño. Que ni la industria cinematográfica ni el sistema perdonan, ni se mueven ni un milímetro. Que una vez dentro desaparece la libertad y el que la intenta conseguir fracasa. Que Felipe Cazals ha visto prohibida su película para Méjico durante mucho tiempo y que al ser adquirida por la FOX, para todo el mundo, esta distribución ha impuesto cortes por más de media hora.

Sin embargo, Benalmádena, aun siendo uno de los pocos conscientes de esa limitación y del fatalismo de los resultados, ha intentado el despegue, este año, con esa fuerte base promocionar al nuevo cine español.

Naturalmente, para ello tenemos enormes limitaciones ya expuestas. Necesidad de aceptar las condiciones de un sistema y consideración a nuestras fuentes económicas patrocinadoras. El equilibrio es difícil y muchos los condicionamientos. Por tanto, ese despegue ha sido intentado este año cargándose sobre los cortometrajes en extraordinario número y limitándose a un largometraje.

Pero Benalmádena es (aún incluso desde el punto de vista cinematográfico) mucho más en sus fines que apadrinadora de ese nuevo cine.

## Un instrumento de lucha

Partiendo de la premisa de aceptar los condicionamientos del sistema vigente, Benalmádena ha intentado llevar al límite, forzando en lo posible esos condicionamientos, la lucha por conseguir llevar el cine al mayor número posible de destinatarios.

Sobre toda la contradicción que esto lleva consigo y las limitaciones que implica, hasta sólo un hombre en un periódico, Félix Fanes, en Telexpress de Barcelona, ha ahondado en la llaga de Benalmádena. Pero lo ha hecho de forma parcial e injusta, por una sola cara.

En la introducción al catálogo del festival reconocíamos ser conscientes de una discriminación que existía metafísicamente por encima de nosotros, y a continuación enumerábamos las medidas que tomamos para hacer frente a esa discriminación. Partiendo del principio de, que lo que más odiamos a todos los niveles, la teoría del perro del hortelano, que ni come ni deja comer, Benalmádena ha intentado superar la discriminación de la censura —una de las piedras de toque, efectivamente real, manejadas por Felix Fanes y por muchos otros— discriminación clasista, ya que el criterio censor se realiza normalmente en todo el mundo en función del número y nivel de los destinatarios.

Esta superación ha ocurrido de la siguiente forma:

1.º No negado una invitación para asistir al festival (habitación o pensión completa) a nadie que la haya solicitado y que tuviera una mínima vinculación con el cine. (No es necesario explicar los problemas económicos y de alojamiento hotelero que esto ha traído.) Pensamos que esta amplitud es la primera vez que se produce en el mundo en un festival.

2.º Bajando el precio de las entradas a límites increíbles. Treinta pesetas las sesiones de concurso, veinte las informativas y gratis la Cueva de Lumière. Además los socios del Ateneo Malagueño, los del cineclub de Málaga y todos los estudiantes universitarios tenían una rebaja de cincuenta por ciento. Es decir, podían presenciar las sesiones a quince y diez pesetas.

Además a todos aquellos interesados o vinculados al cine que provenían de provincias, cine clubs, estudiantes, etc., se les facilitaban gratis las entradas.

De las treinta películas presentadas se hizo una selección de ocho para ser proyectadas en la barriada del Arroyo de la Miel, gratis para el pueblo. Esta selección se hizo únicamente en función de la facilidad de comprensión de los films por el subtítulo y el tema. Además de las sesiones del festival en Alay, asistía un grupo de 10 personas también gratis, gente joven del Arroyo de la

Miel, que decidía cuáles eran los films interesantes, dándose el caso de que un film no previsto, por no tener subtítulos en ningún idioma, como *Escenas de caza en Baviera*, fue solicitado por un grupo para proyectarse en el Arroyo de la Miel, haciéndose así.

El resultado no ha podido ser más halagüeño. Casi trescientos invitados, una recaudación que dobla a la obtenida el año anterior, lo cual significa que como los precios eran la mitad sin rebaja y la mitad de la mitad con ella, significa un aumento del 400 por 100 de asistencia. En el Arroyo de la Miel se duplicó la capacidad de asientos, quedándose siempre gente sin poder entrar por falta de sitio.

Otra objeción que hace Felix Fanes, diciendo que es un festival con truco para dar el pego, es la de que los directores y críticos no han intervenido en la selección no programación. A esto debemos responder que respecto a los cortometrajes españoles no ha existido selección, se han admitido todos aquellos que se han presentado, por los que este criterio supera en libertad y democracia al de admitir el concepto discriminatorio de selección, aunque sea por todos los invitados. Respecto a las películas extranjeras, la dificultad de conseguirlas y la limitación económica de no poder viajar a verlas a diversas ciudades, festivales, etc., por parte de los casi treinta invitados, es insalvable por ahora.

Respecto a la existencia de críticos-censores, de los que se había pedido su eliminación del Jurado de la crítica por tener intereses de los films, nuestra organización respeta y participa en este criterio. Pero debe puntualizar, responsabilizándose de ello, que la única persona de la actual Junta de Censura que asistió a Benalmádena, y en la que coincidían estos dos conceptos, no había participado en la censura de las películas, ni autorizadas ni prohibidas, por lo que no era precedente su eliminación, en este caso concreto.

Benalmádena 70 ha sevido para que mucha gente (exactamente un 400 por 100 más de gente que el pasado año) descubra el cine. Valladolid, Barcelona, San Sebastián, Sitges, incluso Gijón y Bilbao, tienen precios más del triple que Benalmádena. Pensamos que no es necesario explicar más.

### **La Contestación. Los viejos métodos no sirven para los festivales nuevos**

Casi al final de los nueve días de Benalmádena tuvimos un intento de contestación. Dos pintorescos personajes se desplazaron a Madrid, con la lección aprendida de memoria. Los argumentos, métodos y conceptos eran los de

siempre, pero que al ser expuestos en el marco de Benalmádena ocasionaron las carcajadas del respetable. Había que cargarse el festival porque era un producto de la cultura clasista y burguesa, utilizado como medio alienante en la sociedad de consumo. Había que cargarse el festival porque estaba vendido a las distribuidoras; gran carcajada por ser de dominio público que como Benalmádena no puede ofrecer ningún privilegio a las distribuidoras y no tienen aún el prestigio internacional que éstas exigen, no dan la más mínima ayuda. Había que cargarse el festival porque era frívolo, de estrellas, de discurso y de recepciones oficiales; ante esta afirmación la gente empezó a plantearse la duda sobre la lucidez de los contestadores y su experiencia en el festival de Benalmádena. Había que cargarse el festival porque estaba subvencionado por el Ministerio; como todos sabían que no había tales subvenciones, la gente dejó de tomar en serio a la pareja contestadora.

Entonces la pareja abandonó estos métodos, algo bastos, y comenzaron una táctica nueva, aunque no más inteligente. Prefirieron el directo planteamiento político, saliendo a relucir la palabra solidaridad. Tampoco les acompañó el éxito y esta vez por razones puramente prácticas, pues ahora todo el mundo se quitó la careta. La gran mayoría se negaba a contestar el festival, porque le interesaba prácticamente su continuidad y poder utilizar el escaparate, unos en el presente, pues sus películas quedaban aún por verse y podían hasta obtener premio y otros para el futuro. Aunque se dieron toda clase de excusas para justificar la no solidarización, la realidad no era otra que la expuesta.

Las altas cimas del ridículo se alcanzaron cuando la pareja de contestadora propuso, como última idea, la de irse a Torremolinos a realizar una manifestación. Idea que fue unánimemente considerada como una de las más camp de los últimos 5 años, y que dio oportunidad a Chumy Chuméz, presente allí, para hacer unos de sus mejores chistes, al prevenirles de que corrían el peligro, en Torremolinos, de que se les pusiera al frente de un guía turístico y los convirtiera inmediatamente en un grupo de agencia de viajes.

Por ello el intento de contestación murió de muerte natural. Los únicos perjuicios causados fueron la traumatización de algunos participantes que iban por libre, cuya inexperiencia en este tipo de situaciones era notoria, y el chivatazo, al parecer intencionado, a la autoridad con falseamiento y exageración de detalles como último y desesperado esfuerzo de los contestadores para lograr la clausura del festival.

## La lucha sin cuartel por el mejor sitio en el escaparate

Este año de nuevo se intentó el acuerdo del grueso de la crítica para dar los premios. Pero esta vez los críticos eran más y no tan unidos y los intereses mayores y encontrados. Barcelona y Madrid luchaban por un acuerdo intermedio sin que nadie contase con los que iban por libre, tanto en la cuestión de las películas como en la de los votos.

En la Organización cometimos un error, debido a nuestros intereses en llevar al máximo el juego democrático. Realizar de forma pública (y no privada aunque con testigos judiciales como el año pasado) el escrutinio de los votos. Así se pudo comprobar y examinar si el acuerdo logrado la madrugada anterior se había respetado o no. Efectivamente el acuerdo no había sido respetado por algunos, pero lo que inclinó la balanza hacia un lado fueron los votos de los que iban por libre, que si no consiguieron elevar a la categoría de premio películas no incluidas en el acuerdo mayoritario, si consiguieron trastocar el orden clasificatorio en largos y cortos. Como consecuencia de todo ello y cinco minutos antes de cerrarse la votación, que por cierto no varió después, recibimos una carta de retirada de 12 cortos por irregularidades en la votación de un grupo de la crítica. La razón del despecho del grupo catalán era por no haber cogido el mejor sitio en el escaparate, y ahora intentaba con la crítica el desprestigiar a los que se quedaban.

A continuación y por el mismo motivo, es decir aparentemente por solidaridad con la retirada de los cortometrajes, pero en realidad por despecho de no haber obtenido el premio de la crítica, se retiró también el más discutido de los dos largometrajes españoles, después de saberse el resultado de la votación.

A partir del aquel momento el escaparate se amplió rápidamente, llegándose a la conclusión, que no tardó de experimentarse prácticamente, de que no eran los premios los únicos medios de saltar a la actualidad, a la fama, al exhibicionismo y al martirologio. Se sucedieron entonces los números de circo, tanto teóricos como físicos, obligándose al final unos con otros de manera farisea a una serie de solidarizaciones, con las cuales en su interior no se sentían comulgantes.

### Epílogo

1º El grupo rico se ha mantenido reacio a solidarizarse con el exhibicionismo y no sólo por no creer en la honestidad o sinceridad política del gesto realizado

(en lo que aciertan plenamente), sino porque en el fondo les molesta verse obligados a apoyar a alguien que no sea de los suyos y tienen envidia de que un gesto, por falso que sea, haya promocionado a la popularidad a una persona a la que ellos jamás han considerado. Y es que la historia desde siempre la han hecho los locos, los valientes, los neuróticos, los histéricos y los exhibicionistas. Tíos simpáticos, más listos que el hambre y más falsos que Judas.

2° El grupo pseudo pobre se halla también molesto porque uno de sus miembros haya utilizado el escaparate para él solo, borrando del mapa de la popularidad a quien por merecimientos democráticos, en este caso reales, había obtenido el primer premio de cortometrajes, compañero del mismo grupo, pero al parecer ligados todos por dos espesas telas de araña de la envidia. Hay quien dice que la culpa de todo esto la tiene Emma Cohen. (Espero que hasta aquí se ha entendido poco, ya con esto se entienda mucho menos. De vez en cuando es divertido meter frases para quince amigos).

3° La izquierda oficial se halla indignada, puesto que Benalmádena, al realizar en un país al que esa izquierda atribuye con más o menos acierto una serie de características, un festival que aparezca libre y lo sean hasta el máximo permitido, hace perder muchos puntos a su teoría, tirándola por tierra. Esto es verdad y desde un puro y angélico planteamiento revolucionario, Benalmádena es una faena. ¿Pero quién hay en esa izquierda, en España, que se atreva a vivir ese planteamiento puro y angélico revolucionario? ¿Quién puede –por vivir consecuente a ese planteamiento –tirar la primera piedra a Benalmádena?

4° La conversación, la derecha, los viejos, que levantan las manos, los hoteleros, los periodistas, locales frívolos inestables emocionalmente, algunas fuerzas vivas menores, etc., sin haber entendido nada en absoluto de todo lo escrito hasta ahora, están molestas por el simple y concreto motivo del jaleo ocasionado.

5° El público normal, aficionado, sin grupos, ni grupúsculos, ni recámaras, si está satisfecho. Pues lo importante, lo más importante de todo, que es el cine, las películas, sí que se han conseguido ver. Sin embargo, estamos seguros de que ses público si fuera conocedor de todas estas incidencias, terminaría este artículo de la misma forma que los hacemos nosotros: Con la frase más afortunada de un conocido escritor español: ¡QUE PAÍS!