

PESARO VI: DONDE LOS FESTIVALES HAN MUERTO

Por DIEGO GALAN

En su crónica para «Nuestro Cine» de la Mostra del 68 del festival de Pésaro, mi compañero Fernando Lara, testigo de aquella contestación, sin duda la más importante que haya sufrido ningún festival —en la medida al menos en que supuso una reestructuración total de sus bases y funciones— analizaba detalladamente las características de aquel movimiento y señalaba la importante evolución que el festival de Pésaro, considerado siempre (pero sobre todo a partir de entonces) como el único festival democrático, útil y progresivo de todos los celebrados en Europa, inició a partir de aquel año. En los momentos en que sólo verbalmente se comenzaba ya la nueva labor del festival (que de nuevo en el 69 sufriría nuevos cambios hasta convertirse en el que este año, neófito pesariano, he tenido ocasión de presenciar), Fernando Lara, a la vista de cómo se había desarrollado la contestación, de cuáles habían sido las palabras utilizadas, las ideas motrices del movimiento, pensaba que en aquella Mostra «se hizo patente la sequedad ideológica, la crisis, el confusionismo en que se desarrolla nuestro momento histórico» y denunciaba que «se está sustituyendo la investigación ideológica, la formación de nuevas y constantemente renovadas premisas, por simples esquemas (muchas veces reducidos a un nombre o una frase) que muestran su esterilidad en cualquier debate abierto donde el confusionismo no se presenta sólo a nivel conceptual, sino también a nivel de palabras, patronímicas incluso».

Partiendo de la premisa de que un festival de cine ortodoxo es ante todo una manifestación aristocrática para privilegiados, incapaz, a pesar de su carácter de manifestación cultural, de trastocar o reformar por sí mismo las estructuras y canales de la industria cinematográfica; atendiendo al hecho objetivo de que ni siquiera a nivel de la ciudad donde el festival se desarrolla, éste hacía partícipe de su acción cultural a ciudadanos, siempre posibles espectadores, alejados de las circunstancias cerradas que movilizan a críticos y cinéfilos; señalando el hecho de que una semana de cine no significaba la continuidad de una labor a lo largo de todo el año, sino sólo una eventual, esporádica reunión de hombres de cine que, a pesar de su destacada apreciación del valor de unas obras concretas,

no podían conseguir que éstas tuvieran acceso al resto del país; protestando ante el hecho de que la manifestación cinematográfica partía ya de una organización concreta, cerrada, en la que no tenían acceso los asistentes a la misma, sino que éstos debían encontrarse ante unos hechos consumados que debían digerir, la contestación al festival de Pésaro del año 68 intentaba romper estas estructuras y canalizar el festival por derroteros nuevos, más democráticos y activos.

Ello entroncaba en una contestación más general —de la que Pésaro no debía ser más que una mínima parte—, en la que se conseguiera realmente una reforma total de las estructuras sociales a las que había que anteponer una sociedad nueva. Una «oposición global al sistema» (como señalaba Lara) que, tras las experiencias del mayo francés, pretendía en Pésaro tomar carácter de revolución total y, a partir de la manifestación cinematográfica de aquella ciudad, a partir de unas películas y del cine mismo, lograr plenamente sus objetivos.

A dos años vista, siguiendo los comentarios publicados en su día y a juzgar por las características de la reunión de este año, aquella contestación de Pésaro fue, ante todo, una explosión apasionada, visceral, en la que las energías desplegadas no venían acompañadas de un plan de combate concreto que tuviera claro, entre otras cosas, las limitaciones del cine y su proporcional relación con una revolución más vasta y completa. Y un poco como comprobación de este apasionamiento no excesivamente analítico, los críticos españoles destacados en Pésaro aquel año, señalaban el éxito obtenido por la película «La hora de los hornos» (notas sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación), en la que, para llegar a conseguir un panfleto publicitario peronista se utilizaban, a título de excitantes, las «estampitas» de personajes y mitos revolucionarios, que despertaban en el público el entusiasmo simple y lineal de una imaginación infantil. Lara decía que «a este nivel, todo es imaginación, superstición. El peligro de la mentalidad de Pésaro (y hablo de Pésaro por localizar de algún modo la evolución) es sustituir unas estampitas por otras, cuando los verdaderos elementos en juego son ideológicos, no beatíficos». La reacción de la crítica

española fue unánime ante la película, y según hemos tenido oportunidad de ir viéndola los cinéfilos españoles, salvo alguna excepción, hemos ido apoyando las teorías de Lara. Y con ello hemos creado un frente de discusión con la crítica europea que, aun hoy, mantiene su entusiasmo por la demagógica película que, con sus alardes revolucionarios, no ha sido capaz de engañar a los mejores conocedores de una situación. La referencia a «La hora de los hornos» no pretende ser aquí una nueva crítica de la película, sino el punto indicativo de aquel entusiasmo de los contestadores de Pésaro que, de alguna manera, se puede utilizar como catalizador de la confusión reinante. Confusión que, dos años más tarde, me ha parecido convertida en mala conciencia, espíritu retórico y autojustificador incapaz de analizar con objetividad una situación evolutiva.

UNA PRIMERA META

Contradictorio, limitado y confuso, el movimiento del 68 del festival de Pésaro fue capaz, sin embargo, de llamar la atención sobre una serie de problemas que determinaban la inutilidad de las fórmulas oficiales de los festivales de cine y la necesaria —urgente— renovación de sus planteamientos. Los enunciados referentes a la función de un festival siguen aún siendo vigentes para el resto de las manifestaciones similares de la vieja Europa, y cada festival —los españoles son, como siempre, un caso aparte— ha tratado de adaptar algunas de las modificaciones señaladas en Pésaro (y antes en Cannes y Venecia) con el fin de que, como en Lampedusa, «todo siga como antes». Sólo en Pésaro aquella contestación supuso una continuada renovación de sus estructuras hasta de llegar a la fórmula oficial adoptada este año.

De acuerdo con los centros culturales de la provincia, con los cine-clubs, con las cooperativas obreras, con el «movimiento estudiantil», Pésaro mantiene una programación que, a pesar de responder a un concepto tan ambiguo como el de «cine nuevo» es capaz, a la hora de la selección, de mantener una programación inequívoca. Las sesiones se celebran gratuitamente para todos los que deseen asistir, y las películas —que deben ser de estreno absoluto en Italia— quedan luego a

disposición del festival, que las distribuye gratuitamente entre los cine-clubs y los centros culturales. De esta manera, la inexistencia de un Jurado y de premios oficiales no implica más que una justa y democrática exhibición para todos los films programados, que deben serlo en versión subtítulo en italiano, siendo el propio festival quien sufrague los gastos de subtítulo en caso de que los productores no puedan correr con ellos. Para el festival en sí, Pésaro prepara una exhaustiva documentación sobre las películas que sirve de estímulo para su programación, de información para los invitados y de punto de arranque a las discusiones celebradas con los directores a continuación de cada proyección.

La participación de las películas extranjeras responde, en teoría, a la selección hecha por organismos culturales del país de origen, mientras que las películas italianas tienen libre acceso a las sesiones del festival. El Comité seleccionador del festival está compuesto por un grupo de críticos italianos sujetos siempre a la crítica que la comunidad de Pésaro —en su relación concreta con el festival estructurada a tres niveles de trabajo— puede hacerles.

Es obvio con la síntesis del sistema de trabajo del festival de Pésaro, expuesta hasta aquí, que tanto su funcionamiento como sus resultados, reclaman un interés total. Mucho más si a ello se añade el hecho de que la programación responde a un tipo de películas de difícil acceso a las pantallas normales de exhibición y que son capaces de ofrecer un panorama riguroso y amplio de las nuevas tendencias y posturas del cine joven en el mundo.

Ante estos planteamientos generales, tras la declaración de festival progresista y revolucionario, ¿qué ha ocurrido en 1970 en el festival de Pésaro? ¿Qué nueva evolución, qué nuevos cambios, qué progresos se han conseguido con la sexta convocatoria?

DIARIO DE UN NEOFITO

Venecia y Bérgamo han sido dos festivales cargados de películas en los que cualquier referencia a sus ya ancestrales movimientos contestatarios era en seguida disimulada por un problema marginal. Se habló de la época de tregua, de la espera ante un nuevo estudio de la situación, de un momento de

respiro. Los dos festivales se unificaban en la idea de que 1970 era un año inútil o un año en el que nada podía hacerse pero en el que ya todo estaba canalizado para un futuro —posiblemente el año próximo— en el que todo volvería a continuar y en el que quedarían convertidos en dos festivales capaces de contribuir a una auténtica y continua revolución cultural. En Venecia quizá se hablaba menos de estos problemas. Venecia es un festival demasiado sofisticado, demasiado protegido por el Estado. En Bérgamo, donde las conversaciones eran continuas, se respiraba un aire de familia, se suponía que cualquier arreglo o reforma tendría las características de un entente cordial en el que todo el mundo quedaría satisfecho sin problemas ni sacrificios.

Pésaro, al final del viaje italiano, con la asistencia de los más importantes críticos y teóricos europeos (fundamentalmente italianos) con la presencia viva de los contestadores de hace dos años, con la batuta, extraoficial pero enérgica, de Lino Micciché, con su nueva fórmula de trabajo a estrenar, parecía ser la plataforma ideal de discusión, la cita importante para una continuación de la labor que en Venecia de momento parece imposible y que en Bérgamo se desarrolla sola y en términos muy especiales. La presentación de las películas de Philippe Garrel (el nuevo gran mito de la izquierda francesa), de Marguerite Duras, de Julio García Espinosa, entre otros, parecía dar pie a discusiones importantes, y la experiencia de estos dos años últimos podría ser analizada.

La sorpresa del neófito coincide con la que tienen algunos viejos visitantes al festival. Porque éste, a lo largo de sus siete días, no ofrece ninguno de los resultados previstos. Las sesiones en el incómodo Palacio de los Deportes, donde el año anterior se habían celebrado conjuntamente para críticos y público de la ciudad, queda ya sólo destinado al público pesariano, mientras otra sala más recogida y ligeramente más confortable es ofrecida a los invitados y enviados especiales que disponen también de un sistema de traducción simultánea para las películas que, sin previo aviso, aparecen en versión original. Sólo en esta sala aparecen los directores de las películas proyectadas que sostiene un coloquio que dirige Micciché que aparece otra vez representando la dirección del festival.

Las conversaciones con el público son mantenidas en realidad con tres famosos críticos italianos que hablan durante horas incalculables mientras hacen gala de una gigantesca confusión mental, promovida por no se sabe bien qué sentimiento de culpa, qué intuida mala conciencia. El resto del público reacciona entusiasmado ante muchas de estas declaraciones o sigue entre aplausos y risas las discusiones que los tres críticos mantienen entre sí. Nadie más discute; nadie más habla del festival. Las conver-



"La estructura de cristal", de K. Zanussi, ya exhibida en Bérgamo y Valladolid, sigue su carrera por los festivales.

"Tercer mundo, tercera guerra mundial", de Julio García Espinosa.



saciones se mantienen sólo a nivel de películas concretas y las opiniones que se adoptan ante las obras son drásticas, rotundas, dictatoriales. No hay un sistema de análisis diferente; sólo referencias continuas a una utópica revolución, en el cine y fuera del mismo, pero nadie —sólo gritos de entusiasmo y apoyo—, es capaz de profundizar. El último día del festival, Micciché confiesa su decepción ante estas intervenciones; pero ha sido él mismo quien las ha promovido y sostenido a lo largo de la semana.

Se habla mucho de la película de Marguerite Duras, sin duda interesante pero cargada de retórica, de narcisismo literario, y no se presta atención al film cubano «Tercer mundo, tercera guerra mundial» a pesar de la presencia de su director Julio García Espinosa, que interviene hablando de la necesidad de nuevos planteamientos en la realización de películas y de las conclusiones que, sobre ese tema, mantienen provisionalmente los cineastas de su país. Y en la misma sesión se habla de Philippe Garrel, de sus cuatro películas que, en forma de homenaje o de informativa, se han presentado. Y el público que durante las proyecciones salía de la sala o comentaba en el pasillo el fraude que representa el nuevo cineasta francés, calla ante los comentarios apasionados de Leonardi, uno de los tres críticos dogmáticos de las conversaciones.

GARREL O EL SUICIDIO DE EUROPA

Philippe Garrel, tiene veintidós años y ha realizado ya seis largometrajes y cinco cortos. La sorprendente producción de este jovencísimo autor ha sido uno de los medios por los que más se ha elogiado su producción. La crítica francesa, fundamentalmente «Cahiers du Cinéma», ha promocionado a Garrel como el más independiente y renovador cineasta posterior a la «nouvelle vague». Se decía —se dice— de él que realizaba el cine

que hoy había que hacer; obras capaces de desconcertar al espectador, de plantearle problemas, de sacarle de los ralles enmohecidos en los que está ajustada su visión del mundo. Y como ocurre a menudo los comentarios críticos se encaminan por derroteros diferentes a los de la obra comentada. Porque la visión de cuatro películas de Garrel —«Marie pour mémoire», «Le révélateur», «La concentration» y «Le lit de la vierge»— no consiguen inspirar los mismos comentarios de los críticos de «Cahiers». Antes al contrario, coaccionados por la literatura previa, el rechazo de la obra es aún más fuerte del que hubiera sufrido en circunstancias normales. Philippe Garrel no es un hombre que plantee problemas al espectador, si por ello se entiende algo más que aburrirle. Sus películas, entre las que puede entreverse una cierta evolución, responden siempre a los mismos presupuestos. Y éstos se podrían definir como los de un intento individual y marginado de entenderse a sí mismo. Pero en Garrel esta introspección íntima está realizada con ingenuidad, con un freudismo vulgarizado, con una autoconcepción de ombligo del mundo que transforma su obra en un «show» personal y sensiblero, siempre legible y siempre aburrido.

Quizá no sea este el momento de analizar las cuatro películas de Garrel. Tampoco de extenderse en la película de García Espinosa de la que volveremos a hablar en otro número de TRIUNFO. Pero la presencia de Garrel, en la que aquí se insiste (que fue hace años descubierta en Pésaro, y que ahora viene a confirmar la buena intuición de los organizadores del festival) con su culto a la personalidad, con su ingenuo vanguardismo —más próximo a la epidermis de Beckett que a la de cualquier otro autor— define, como hace dos años «La hora de los hornos», una postura del festival, o sirve de proyección, de catalizadora, de una situación más profunda. El error o acierto en la selección de una película no puede ser definitivo. Pero si en este caso se parte ya de una informativa, de un homenaje, de unas sesiones especiales o como quiera llamársela, y del aldabonazo oficial de una crítica brillante que no es contestada, sino respetada o rechazada en silencio, la presencia de las películas de Philippe Garrel adquiere una dimensión mayor.

El confusiónismo de Garrel, su mirada de introspección inconscientemente desesperada, su revislismo íntimo y no crítico, su autojustificación, pueden coincidir con los del festival. Porque Pésaro este año, alcanzadas las metas ofrecidas en el 68, se encuentra como al comienzo. Perdido en un sinfín de palabras. En Pésaro, al margen de los logros alcanzados por la organización del festival, de los que nada nuevo ha podido saberse durante la celebración del mismo, se ha dado cita, de nuevo, la confusión. Aunque en esta ocasión haya querido disfrazarse con abstractos conceptos de lucha. ■ D. G.