

EN PUNTO

PESARO: REVOLUCION CULTURAL Un festival de cine libre

Cannes ha dado la pauta: los Festivales de cine —se ha manifestado— son muestras de la cultura burguesa y hay que abolirlos. Se abolió Cannes. Lo que empezó como un esfuerzo de solidaridad con los estudiantes y obreros franceses en huelga se concretaría más tarde en una repulsa a lo que el Festival significaba como coartada de un sistema que trataba de imponer supuestos productos culturales a una civilización de consumo. En Cannes se exigió la celebración de una muestra democrática de arte cinematográfico. O eso o nada. Fue nada: mejor dicho, fue la disolución de una fórmula. Cannes, con su prestigio ganado como la lonja comercial cinematográfica más importante del mundo, no tuvo más remedio que arriar sus banderas.

Pero la clausura de Cannes implicaba una cita con los Festivales que se celebrarían a continuación. Pesaro ha sido el primer lugar de reunión. Pesaro celebraba este año la «cuarta muestra internacional del nuevo cine». Pesaro, en principio, no ha tenido nunca mucho que ver con lo que se entiende por «festival de cine», es decir, manifestación comercial, exhibición de estrellas o estrellitas, compadreo de los grandes consorcios cinematográficos, política de premios, etcétera. Pesaro ha mantenido su independencia año tras año y, en esta ocasión, antes de iniciarse la Mostra, se ha planteado la vigencia de la fórmula Festival tal y como se ha venido entendiendo hasta ahora. «Los Festivales cinematográficos —se decía en el boletín de la Mostra— son, quizá, las instituciones más directa y evidentemente vinculadas a mecanismos extra-culturales, instrumentos de una distribución no democrática, escapate de los productos a exhibir para la obtención de beneficios o para la afirmación de formas falsificadas de una conciencia elaborada por las centrales burocráticas de los poderes culturales».

Pesaro celebraba este año un encuentro con las nuevas obras de los países latinoamericanos. Más allá de la manifestación cinematográfica, Pesaro ha probado la fórmula de una nueva revolución cultural: la entrada estaba abierta a todos, sin discriminación alguna. Diariamente se celebraban asambleas libres en las que todos partici-

paban y decidían la marcha de los acontecimientos. Pero una revolución no se produce sin incidentes. Y en Pesaro los ha habido. Cargas de la Policía, detenciones, provocaciones... Los cuatro primeros días —la Mostra ha transcurrido del 1 al 9 de junio— estuvieron repletos de encuentros violentos, bombas lacrimógenas, amenazas, insultos, agresiones. Y, entre tanto, se estructuraba la posibilidad de una Mostra cinematográfica al margen de las fórmulas habituales. Los organizadores proponían una nueva modalidad: «Encuentros de Acción Cinematográfica», en los que la autogestión fuera la premisa esencial.

Y ha habido películas. Brasileñas, cubanas, argentinas, colombianas, venezolanas, mejicanas. Esta era la participación latinoamericana. Fue premiada —por referéndum público— «La hora de los hornos», de Fernando Solanas, «notas y testimonios sobre neocolonialismo, la violencia y la liberación», en palabras de su autor. Llamó la atención «Proezas de Satanás na vila de Leva-e-Traz», de Paulo Gil Soares, nuevo exponente del joven y revulsivo cine brasileño. Interesaron los tres films cubanos: «Aventuras de Juan Quin Quin», de Julio García Espinosa, explicación del proceso revolucionario a través de la técnica del comic y del film de acción convencional; «David», de Enrique Pineda Barnet, encuesta biográfica sobre uno de los héroes del movimiento 26 de julio; Frank País; «Memorias del subdesarrollo», de Tomás Gutiérrez Alea, la visión que de la revolución cubana tiene un pequeño burgués pasivo y desconcertado.

Cine joven, cine nuevo, en el marco de una Mostra dispuesta a cambiar de denominación con tal de acercarse a una verdadera confrontación de opiniones entre autores, público y críticos, sin intermediarios. También, como al concluir Cannes, una cita quedaba en el aire. Se hablaba de que el Festival de Berlín —tiene anunciado su comienzo para el 21 de este mes— no llegaría a celebrarse o que se suspendería, como ocurrió en Cannes. Y la cita seguía en pie. Al despedirse, al partir para sus respectivos puntos de procedencia, la frase era ésta: «Hasta Venecia: nos veremos en Venecia, ¿eh?».

J. G. D.

¿REBELDES SIN CAUSA?

Los descendientes de Johnny Brando

El azar de la distribución —al que ha colaborado la retención durante años del film de Benedek— ha hecho que hayan coincidido en las carteleras de estreno madrileñas dos films que, desde distintas perspectivas, enfocan un mismo tema. «Salvaje» tiene a su favor, y aunque los años transcurridos hagan resaltar sus defectos, el tanto de la autenticidad y de su novedad, si se tiene en cuenta la fecha en que fue realizada. Entonces —hace de esto quince años— la película tenía un impacto indudable, que ha hecho que en los países donde fue estrenada a tiempo, se haya convertido poco menos que en un clásico. Era la época en que Kramer, todavía productor, gozaba de un elevado prestigio internacional, que oscurecía con frecuencia al de los realizadores de los films por él producidos. Benedek, de hecho, debe las dos únicas obras de su filmografía dignas de recordarse —«Salvaje» y «Muerte de un viajante»— a Kramer. Y es muy fácil y poco arriesgado asegurar que lo que hoy sigue siendo válido en «Salvaje», la valentía de su planteamiento, el relativo rigor de su tratamiento, deben más al productor que al realizador, que no ha logrado, a

pesar de los elementos esencialmente dinámicos de que disponía, dotar al film de un movimiento interno que necesitaba a todas luces. Por otra parte, en una película de las características de «Salvaje», hay una serie de factores puramente exteriores que forzosa-mente han de contar, y sobre los que el paso del tiempo deja inevitablemente huella. Las motos son antiguas, los vestidos femeninos chocan, la música —excelente por otra parte, y según referencias la primera de jazz que se utilizó como acompañamiento de las imágenes— acusa el paso de los años...

Con todo, frente a «Salvaje», «Los ángeles del infierno», de Corman, más moderna en lo aparente, más al día —data de 1966—, es resiente de un cierto folklorismo, de una indudable complacencia en la violencia gratuita, en el empleo de una simbología política externa necesaria para dar consistencia a lo que en el film de Benedek-Kramer venía indicado por el comportamiento de los personajes. Si se quiere hablar de una cierta actitud fascizante ante la vida de determinados grupos pretendidamente inconformistas no es a base de cruces gamadas como debe hacerse. Los seguidores de John-



JOHNNY...



...Y SUS DESCENDIENTES →

ny Brando, «rebeldes sin causa» antes de que Nicholas Ray diera curso legal a la expresión, si son, pudieron ser, representativos de una actitud de protesta, confusa, ambigua y contradictoria. Los de «Blues»-Fonda son, ante todo, ejemplares de una fauna más pintoresca que está realmente en crisis. «Salvaje» instauró una moda, «Los ángeles del infierno» la sigue cuando ya está dejando de serlo, y ahí está la diferencia.

Con todo ello no quiere decirse que uno u otro film estén carentes de interés. Antes que por lo que tienen

uno y otro de moralizadores, de pretextos en último término para la buena conciencia, valen por lo que en ellos hay de auténtico, de constatación de un real malestar en la juventud, tanto de hoy como de hace tres lustros, de una necesidad por su parte de poner en tela de juicio un «american way of life» ante el que la única salida, quizá, sea esa caída en el vacío de los personajes de ambos films, y respecto a la cual, evidentemente, nada quiere decir el acomodaticio aunque tímido «happy end» con café del film de Benedek. ■ C. S. F.

TEATRO DE URGENCIA

El «newspaper», de nuevo necesario

Fue Piscator quien, en los años veinte —la para algunos «belle époque»—, planteó la necesidad de un teatro-documento. Su contexto era la Alemania vencida y dividida en dos: la socialdemocracia, en la que muchos no creían después de su participación en la matanza del 14-18, y los nuevos movimientos revolucionarios. Piscator, ligado a estos últimos, sostenía la necesidad de un teatro que hablara a los espectadores de los hechos inmediatos, dando pautas e ideas para comprenderlos, y, por tanto, para canalizarlos en el sentido que él consideraba más justo. Con Piscator, pues, nace el «newspaper», diario escénico, teatro periódico, que comporta una serie de

nuevos problemas técnicos, de nuevas ideas sobre el actor y la función del teatro. De los «newspaper» nace una vía teatral cuyo más brillante exponente será Bertolt Brecht, autor y teórico original dentro de las grandes premisas sentadas por Piscator. El «newspaper» representaría algo así como el teatro de urgencia, el periódico que desbanca a la gran novela cuando el lector se siente vinculado a acontecimientos reales, cuya razón y desenlace le apasionan e importan sobre manera. Dejemos al periódico impreso, al despacho de agencia, la formulación del desenlace escueto, más o menos pormenorizado, y pensemos lo que el teatro puede hacer —en tan-