

Diez años de L'Alternativa, Festival de Cine Independiente de Barcelona: la estética de la resistencia

Fran Benavente

- *La décima edición de l Alternativa, Festival de Cine Independiente de Barcelona, ha consolidado el festival como el más importante de los celebrados en la ciudad. Además, constituye una cita ineludible en el marco catalán. El artículo señala la posición singular que ocupa como oferta cultural, resigue su historia y pone de relieve las líneas más destacadas, entre las que destaca la opción por un cine al margen de los discursos oficiales y su vocación de investigación en las nuevas corrientes estéticas que determinan el futuro del audiovisual. La apuesta por un cine comprometido a nivel ideológico y arriesgado en el plano formal determina una voluntad de movilizar el cine como instrumento de pensamiento ante el carácter evasivo y gregario de la mayoría de las propuestas audiovisuales contemporáneas.*

Abertura

Una colosal lucha surgiendo del fondo de la piedra gris. Así aparece la dramática batalla que muestra la resolución del enfrentamiento entre los dioses y los titanes alzados contra su divino poder en el friso de Pérgamo. Según observan los personajes de la novela de Peter Weiss¹, la materialización de la batalla mítica refleja la secular lucha de los resistentes, los desfavorecidos, que se enfrentan a los reyes que pretenden asegurar el dominio sobre su territorio.

El mundo del cine, como el del arte, también muestra sus jerarquías. La de quienes gestionan los relatos y nuestro

tiempo libre desde la olímpica colina de Hollywood, cada vez más alejada de la realidad; y también la de los reyes del llamado cine de autor, que, desde una cómoda posición, permite mantener filmografías en armonía o equilibrio pero lejos de la áspera materia, de la violencia y la convulsión que realmente importan en el cine.

A los sublevados, a los vencidos, a los que habitan las hendiduras de la realidad más inmediata quiere dar imagen el Festival de Cine Independiente de Barcelona, llamado L'Alternativa, que en noviembre pasado llegó, con éxito, a su décima edición. A fuerza de resistir, de militar en los márgenes, el festival ha congregado a un auditorio cada vez más numeroso, hasta convertirse en la principal muestra cinematográfica de la ciudad de Barcelona, indispensable en el ámbito catalán y notable en el estatal. De ello dan fe en la última edición los más de 30.000 espectadores asistentes, los más de 340 filmes programados y los 120 profesionales acreditados.

Diez años atrás, el horizonte no era tan claro ni las perspectivas tan optimistas. Nació, haciendo honor a su nombre, como festival de cine alternativo. Optaba entonces a sacar a la luz todo cuanto habita en el más profundo subsuelo del cine: las experimentaciones *underground*, las investigaciones formales más radicales y la vanguardia de la abstracción cercana a las artes contemporáneas.

Todo fue posible gracias a La Fàbrica de Cinema Alternatiu, un colectivo joven y sobre todo extremadamente activo, comprometido con el cine no únicamente en el estadio cinéfilo, sino en sus implicaciones morales, sociales y políticas. Estos jóvenes, de vocación militante en la cultura desterrada, supieron convertir una plataforma modesta de exhibición al margen de los canales comerciales en un auténtico punto de encuentro de y para la investigación de las tendencias más innovadoras del audiovisual.

Fran Benavente

Profesor de Estudios de comunicación audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra

El apoyo de las instituciones, desde el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), que aporta espacios, infraestructuras y material, pasando por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), la AISGE (Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión), el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Cataluña, desbordó el concepto del festival, en un permanente y espectacular crecimiento. Las perspectivas, entonces, empezaron a cambiar, a reorientarse. En este sentido, la tercera edición, en 1996, anunciaba lo que había de suceder. Se consolidaba el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona como espacio central al que, progresivamente, se irían sumando otros espacios, como los cines Maldà, el Instituto Francés, la sala Apolo, la FNAC de El Triangle, la sede de la SGAE o el Instituto Catalán de Cooperación Iberoamericana (ICCI). Así, se conformaba una red que abraza gran parte del corazón cultural de la ciudad. Y, lo que es más importante, se ampliaba el abanico de posibilidades en la selección de filmes, en pos de nuevas perspectivas más allá del acotado territorio del *underground*.

Así fue como en 1997, año de cambios decisivos, L'Alternativa pasó a denominarse Festival de Cine Independiente de Barcelona. La reinención del nombre anunciaba una transformación del festival. Lo que antes era la selección de La Fàbrica pasaba a convertirse en la sección oficial competitiva, estructurada en cuatro categorías: cortometraje, animación, documental y largometraje. Además, proliferaron las secciones paralelas, otro de los puntos fuertes del festival. Lo que había sido una muestra de cine alternativo se transformaba en el festival más importante de la ciudad. Donde hubo una vez un milagro organizativo se imponía una estructura cada vez más sólida y definida, un dibujo que, con algunas variaciones, ha sobrevivido hasta la última edición.

Por un cine pobre

Recientemente, un artículo de Jean-Louis Comolli en *Cahiers du Cinéma*² ha retomado la polémica sobre la definición de un modelo cinematográfico al margen de las imposiciones de las maquinarias industriales. Para Comolli, los principales enemigos de un cine libre son el dinero, la televisión y el espectáculo, que lo convierten en un producto

de consumo y no en una herramienta de conocimiento del mundo. La propuesta de Comolli se sitúa, así, en las vías de un cine pobre, con la reivindicación de presupuestos bajos, de equipos reducidos y de una voluntad de retorno a la realidad. Insiste, además, en el rechazo hacia la política de la diversión y la evasión impuesta desde la televisión y los organismos de gestión del ocio.

Este programa estético, en total sintonía con el concepto de tercer cine recuperado por Vincent Dieutre, enmarca con acertada exactitud las intenciones de L'Alternativa. Es decir, elección de producciones alternativas de bajo presupuesto y alto grado de compromiso con la realidad; focalización sobre hechos, ambientes y discursos al margen de la agenda informativa marcada desde la televisión; y, por último, opción para dar voz y rostro a personajes excluidos de las preocupaciones de la sociedad de consumo. Allí donde el espectáculo televisivo impone el flujo de acontecimientos y el olvido como sistema, otro cine como el preconizado por L'Alternativa propone el reencuadre crítico, el retorno a la materia real bajo el prisma reflexivo y la reivindicación de la memoria. En suma, el arraigo temporal preciso y la mirada detenida para hacer frente a la temporalidad difundida y la disipación crítica generalizada en la era del audiovisual.

El laboratorio

Hallar otra mirada pasa por el riesgo y la innovación expresiva, por la investigación en los lenguajes audiovisuales. Y esto sólo es posible desde los laboratorios, espacios de investigación alejados de los condicionantes económicos y de los discursos institucionalizados.

En cine, los laboratorios se sitúan en el campo del cortometraje, el documental y la animación. En consecuencia, éstos han sido los territorios de interés preferente del festival, por encima, incluso, de la habitual selección de largometrajes.

Desgraciadamente, el cortometraje está considerado por la mayoría de jóvenes aspirantes a directores como una simple plataforma de ingreso en la industria cinematográfica. El resultado de esta pequeña ambición es el tratamiento del formato como escaparate de oficio técnico o saber narrativo, sin ningún discurso o mirada que lo susten-

te. Ante esta situación, L'Alternativa ha optado por la vía contraria, precisamente la única razón de ser del cortometraje como formato fuerte, justificable, y no como propedéutica subsidiaria de la obra larga. El cortometraje es la unidad mínima común a la mayoría de cineastas alternativos —ya hemos visto cómo el concepto alternativo/*underground* persiste en el espíritu inicial del festival—, pero también es el formato ideal para iniciarse en el cinematógrafo. La condensación que requiere el formato obliga a un ejercicio de las ideas, a un trabajo de consecución de la máxima expresividad con los mínimos elementos, a prescindir de la divagación a la que abre vía el largometraje. En este sentido, una de las particularidades más interesantes de L'Alternativa reside en la atención extraordinaria que ha concedido a las obras surgidas de las escuelas de cine, generalmente obras cortas. El festival ha ejercido de extraordinario termómetro del futuro de la creación cinematográfica y audiovisual al poner en pantalla y convertir en sección destacada los trabajos de estos potenciales cineastas. Aquí reside, en toda su pureza, el sentido del laboratorio: investigar, equivocarse, probar y experimentar con los elementos del cine.

Si, además, añadimos la constante presencia de seminarios, mesas redondas y diferentes cursos de formación en los aspectos cinematográficos, enésimo complemento de un festival proteico y ambicioso, encontramos una propuesta de vocación didáctica para la formación no sólo de cineastas sino de espectadores y espectadoras inteligentes.

Por otra parte, mientras que en el cine clásico era común acceder a la dirección cinematográfica por la vía profesional, desde los estratos del montaje, la producción o el guión, la modernidad cinematográfica estableció la vía del cortometraje como banco de pruebas, como lugar de búsqueda de una voz personal. En este sentido, hay que recurrir indispensablemente a la sección «Lo desconocido de los conocidos», que en algunas ediciones ha mostrado las obras cortas de cineastas de referencia europeos y españoles. Los tempranos cortometrajes de Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Roman Polanski, Julio Medem, Juanma Bajo Ulloa, Gracia Querejeta, Daniel Calparsoro y muchos otros se han programado en el festival. Así, hemos podido observar cómo en estos primeros tanteos con el medio se forma el embrión de lo que más tarde será una mirada propia. En otros casos, el formato

corto representa un momento de pausa, una apertura lúdica y libertaria al cine sin prejuicios; se trata, por ejemplo, de las breves incursiones de Aki Kaurismäki.

En el campo del documental, especialmente productivo en los últimos años, la inestabilidad de la materia filmada, de los centros de interés privilegiados, obliga a una constante invención formal. La confrontación con lo real exige una verdadera investigación sobre la escritura cinematográfica. El grado de salubridad del cine independiente pasa por la vitalidad del documental y por el continuo descubrimiento de los nuevos dispositivos fílmicos que propone, así como por la contaminación de las fronteras entre documental y ficción, cada vez más acusada.

En este fecundo paisaje del documental de creación, el festival de L'Alternativa ha encontrado una buena muestra de las experiencias más innovadoras e interesantes del cine de los últimos tiempos. Se trata, por ejemplo, de dispositivos radicales de reconsideración de la historia a través del trabajo sobre imágenes preexistentes, de archivo o material encontrado, como productor de un discurso en el que el montaje y las operaciones sobre la imagen activan una reescritura que hace emerger lo que sucede bajo la apariencia dominante. Es el caso de la obra del húngaro Peter Forgacs, cineasta de envergadura pero prácticamente desconocido, que demuestra cómo puede pensarse la historia a través del cine. Por otra parte, el documental puede suponer una experiencia extrema de la subjetividad, de la exploración del propio cuerpo mediante las formas del autorretrato, la carta o la confesión filmadas. En este caso, el yo se convierte en depósito de memoria personal, objeto y sujeto de la investigación, como ocurre en las singulares experiencias fílmicas de Stephen Dwoskin. Documental, también, como instrumento de observación de un mundo en desaparición, de la acción del tiempo y de cómo el cine es el instrumento prioritario para su captación; es el caso, por ejemplo, de *Fuente Álamo, la caricia del tiempo*, ópera prima de Pablo García mostrada en el festival mucho antes de su discreto estreno cinematográfico. Y documental, finalmente, como una herramienta política de primer orden, mirada oblicua sobre la realidad desde la posición del resistente, como la adoptada en la última etapa del franquismo por Joaquim Jordà, Pere Portabella o Basilio Martín Patino; o forma de compromiso continuo y reavivación de memoria histórica de cineastas como

Llorenç Soler o Javier Corcuera, estos últimos agrupados en la interesante sección «Sinergias de la historia».

Por lo que respecta a la animación, la figura tutelar podría ser la del canadiense Norman McLaren, genio creativo en la intersección de la animación con la música y el arte contemporáneo, territorios convocados con frecuencia en las experiencias más interesantes en el campo. La deuda fue reconocida en la retrospectiva del año 2002, tributo justo al articulador de todo un universo abstracto, que exploró el camino para las muchas audacias que en el plano puramente formal propone la animación contemporánea y que entronca muy directamente con las principales corrientes del cine alternativo, sector primario en el origen del festival.

Pero la animación, como nos muestra año tras año L'Alternativa, no es sólo un espacio para la investigación formal cercana a la abstracción, sino que se abre a un sinfín de técnicas: de la animación tradicional a la pintura sobre fotogramas, pasando por el modelado en plastilina y la utilización de las nuevas tecnologías de imagen sintética. También propone muchos discursos posibles: del concentrado narrativo a modo de relato corto a la creación de universos imaginarios o de pesadilla (véase la singular obra de los hermanos Quay), de la píldora humorística, como en el caso de Nick Park y los estudios Aardman, al comentario irónico de Juan Padrón y los animadores cubanos.

Los márgenes

La transgresión intelectual como programa, la voluntad experimental, así como la elección de las opciones más radicales para evitar la asfixia de la creación, han obligado al festival a buscar su espacio al margen de la centralidad cinematográfica oficial. Esta búsqueda de nuevas sensibilidades respecto a la realidad y de un compromiso crítico con el entorno se ha plasmado en una opción por el descubrimiento de nuevas fronteras audiovisuales, tanto geográficas como estéticas.

En el plano geográfico, la intención ha sido sacudir el pensamiento único y el discurso ideológico dominante, la visión etnocéntrica del mundo. Así, en sintonía con las nuevas corrientes multiculturales, pero también con una remarcable intuición acerca de lo que en realidad sucede en

el cine, L'Alternativa ha buscado en las cinematografías lejanas la existencia de otros códigos culturales, de otros modelos, o lo que es lo mismo, de nuevas miradas.

La última edición nos propone un excelente ejemplo de ello en tres movimientos: por una parte, la panorámica sobre el joven cine iraní ha permitido observar cómo el redescubrimiento permanente del mundo en los filmes de Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf o Jafar Panahi tiene continuidad en las nuevas generaciones, poseedoras de una mirada al margen de los códigos institucionales que busca una nueva experiencia del cine; por otra, la retrospectiva sobre la obra de Mario Handler y la de Manane Rodríguez ha permitido el acercamiento a la realidad de Suramérica en su faceta social y de reflexión histórica. Handler, desde el documental, explora los espacios de la marginalidad, de la pobreza, de la indiferencia social, pero sobre todo explora rostros, cuerpos pasionales a los que cede la palabra y da la imagen de que son privados. Manane Rodríguez, en el terreno de la ficción, reclama la labor fundamental de la memoria, el análisis y el exorcismo, la denuncia de una historia marcada por el terror dictatorial.

Finalmente, la sección oficial de largometrajes también ha dado especial atención a las cinematografías poco conocidas, como las de Europa del Este, que durante un tiempo fueron centro emergente del cine europeo y que ahora, después de años de incertidumbre, muestran signos de resurgimiento. Dos de los jóvenes autores del cine húngaro han sido protagonistas de la última edición. György Pálfi, que ha conseguido el premio al mejor largometraje, propone en *Hukkle* (2002) una mirada a los ritmos del mundo rural para descubrir bajo la aparente cotidianidad toda una violencia escondida. La película avanza desde la experimentación vanguardista, fundamentada en la rítmica de las imágenes, el montaje métrico y el tratamiento musical del sonido, hacia el filme de género en una estructura libre que invierte la subordinación tradicional de la forma a la trama. Por su parte, Benedek Fliegauf se presenta en *Rengeteg* (2003) como un cineasta comprometido con la contemporaneidad y dibuja un retrato fragmentario de una población urbana atrapada en el tedio vital, la crisis existencial y la falta de perspectivas.

En ediciones anteriores, el festival había mostrado las nuevas voces del cine polaco, testimonio imprescindible de la reconstrucción de una sociedad después del comunismo,

había apuntado hacia las cinematografías de las repúblicas bálticas, con nombres tan notables como el del lituano Sha-runas Bartas, y había anticipado la *nouvelle vague* del cine argentino con un filme muy interesante: *Sábado*, de Juan Villegas. Finalmente, se había interesado pertinentemente por las cinematografías del Magreb, ventana abierta a una cultura y unas sociedades tan cercanas como desconocidas.

Uno de los fundamentos del cine independiente debe de ser este, constituirse como herramienta de conocimiento del otro, de lo que es radicalmente diferente. Un cine no tanto como instrumento de integración, sino como lugar de extrema confrontación con diferentes visiones del mundo.

En el plano estético, L'Alternativa también ha apostado por los territorios de investigación sobre las nuevas formas que progresivamente han de ir centrando la redefinición creativa de la región híbrida donde el cine se encuentra con el audiovisual. La experimentación al margen de la ortodoxia, la expresión del riesgo, la imbricación del cine y las demás artes, son los campos estéticos en los que el festival ha buscado sus obras.

Se ha hablado hasta ahora del filme como trabajo de reescritura de imágenes preexistentes, de dispositivos fundamentales de reencuadre del sujeto en el mundo posmoderno (como el diario filmado, el autorretrato o el ensayo filmico) y de la focalización sobre las derivas temporales y la política del cuerpo. Añadiremos ahora la consideración de la obra fragmentaria o inacabada, forma clave del cine moderno y síntoma de la lucha de la creación libre ante las limitaciones industriales, que cuenta con una de sus ejemplares plasmaciones en la última obra de Nicholas Ray, *We can't go home again*, programada en la edición de 1996.

No obstante, la cuestión podría centrarse en un fenómeno importante para la economía creativa del cine: el advenimiento de las nuevas tecnologías digitales. El año 2000, con el cambio de dígito del milenio, supuso en este sentido un punto de no retorno en el festival. A los tradicionales formatos de 35 mm y, sobre todo, de 16 mm, habitual divisa del cine independiente, se incorporaba el formato de vídeo digital. En una declaración en el catálogo del festival, a modo de manifiesto, se afirma que el celuloide es caro y que las pequeñas cámaras digitales permiten un alto grado de autonomía, que son accesibles prácticamente

para todo el mundo y que, junto con los programas domésticos de edición, se configuran como herramientas sencillas y de bajo coste para poner el cine al alcance de cualquier usuario o usuaria. He ahí el reencuentro de la verdadera independencia cinematográfica al reducir los condicionantes económicos al mínimo. Así, desde la idea de un cine pobre, de medios reducidos, se estimula la creación más innovadora y vanguardista. Ante la maquinaria numérica como plataforma de efectos especiales para vestir el gran espectáculo, el festival de L'Alternativa opone las nuevas tecnologías como herramienta de creación autónoma. Y precisamente cuando existe autonomía de medios, es posible la libertad de pensamiento y de expresión. Fuera de los engranajes de la industria y del entretenimiento, el cineasta se sitúa en una posición marginal, en una posición ética que es evidentemente una opción política: la política de los márgenes que ha cultivado a lo largo de sus diez años de existencia el Festival de Cine Independiente de Barcelona. Y cabe destacar que donde más claramente puede verse todo esto es en la sección más abierta, promiscua y heterogénea de la historia del Festival, «Pantalla libre» o, en su más reciente formulación, «Pantalla Hall». Se trata de un espacio abierto a los creadores y creadoras sin censuras ni restricciones, en programación continua, a la entrada del auditorio del CCCB. Una experiencia extraordinaria donde reside, en cierta medida, lo más esencial del espíritu del festival.

Zonas de sombra

Cuando un cuerpo toma conciencia de su situación de crisis, cuando reconoce un momento de extrañeza respecto a su propia identidad, entra en un estado de descentramiento que lo obliga a un reposicionamiento que sólo es posible habitando las zonas de sombra, la tierra de nadie que queda lejos de la historiografía y de los discursos oficiales.

En este sentido, el cine catalán es un cuerpo en crisis permanente. Un cine sin identidad ni definición que busca de forma permanente unos fundamentos para determinar su carácter nacional, navegando indistintamente entre criterios de retrato social, prerrogativas lingüísticas o estructuras imaginarias.

Una de las secciones indispensables del Festival de L'Alternativa ha planteado frontalmente esta cuestión. «Los olvidados» ha buscado, desde 1997, año de inauguración de la sección, un replanteamiento de los fundamentos de un posible cine catalán con la recuperación de una serie de figuras apartadas de la historia cinematográfica habitual, condenadas al olvido y, sin embargo, indispensables para comprender lo que es o podría haber sido un cine catalán arraigado en su contemporaneidad, radiografía de una época y una sociedad, en debate permanente con las estructuras políticas y culturales de su tiempo.

De la misma forma que hoy entendemos que la obra poco valorada de Julio Coll o Francisco Pérez Dolz no solamente constituye el más serio intento de hacer un cine de género dentro del marco catalán, y español, sino un retrato preciso de ambientes y geografías urbanas, con sus tipos humanos. De la misma forma que hoy contemplamos la propuesta de la Escuela de Barcelona como un programa estético singular, donde por primera vez en Cataluña la forma se propone como mecanismo transgresor y de resistencia («ya que no podemos hacer Víctor Hugo, hagamos Mallarmé», según la célebre frase de Joaquim Jordà). De la misma forma, deberíamos situar las aportaciones singulares de figuras liminares pero indispensables, de obra dispersa o fragmentaria, como Josep Maria Font, Ramon Masats, Vicenç Lluçh o Cecília Bartolomé. Y comenzar, como hizo la sección, por un hito fundamental, *Vida en sombras* (1948), la extraordinaria película de Llorenç Llobet Gràcia, objeto filmico singular que recoge, en sintonía con el fondo imaginario de su tiempo, la imposible articulación de un relato clásico allí donde reside la herida trágica de la guerra. El film, de indiscutible modernidad, apunta hacia el dispositivo cinematográfico como mecanismo de producción y reproducción de fantasmas, como depósito espectral en un momento en el que el sentido permanece truncado. El filme articula el *deseo* y el *cine* con el *deseo del cine* en un marco autorreflexivo absolutamente insólito, ya no en el cine catalán, sino español, y señala un camino que nadie quiso seguir. Su autor, olvidado como el resto de los de esta sección, se refugió en la intimidad amorosa del cine *amateur* para acabar sus días empobrecido y sin reconocimiento.

Por su parte, las obras de Josep Maria Font, Ramon Masats, Vicenç Lluçh y Cecília Bartolomé están marcadas

por un interés documental; todos se formaron o tuvieron alguna relación con este campo. Además, comparten una cierta vocación transversal entre el cine y otras disciplinas, y sobre todo una voluntad de abrir el cine catalán a la modernidad, de apuntar vías nuevas en la escritura cinematográfica, aparte del hecho de que su obra constituya un excepcional retrato social abordado desde un punto de vista personal.

Josep Maria Font ofreció en *Vida de familia* (1963) el retrato más fiel de la alta burguesía catalana en la década de los sesenta, impiadosa radiografía de un mundo cerrado, basado únicamente en intereses económicos, y de los síntomas de su descomposición. El director filma el grito existencial, la angustia vital de unos personajes atrapados en las contradicciones de su medio social, donde las heridas del pasado se reabren para hacer imposible cualquier intento de reconciliación en el presente. Un verdadero sentido filmico de la relación arquitectónica de personajes y espacios, la escritura elíptica y el vaciado narrativo acercaron la extraordinaria experiencia filmica de Font al cine de Michelangelo Antonioni, cineasta que le había deslumbrado en su estancia en Roma, pero también lo condenaron a la incompreensión y a la vía muerta.

Ramon Masats es uno de los fotógrafos de referencia del ámbito español pero su obra cinematográfica, igualmente interesante, es tan desconocida como valiosa. Sus propuestas documentales trazaron el camino para su único largometraje *Topical Spanish* (1970), obra híbrida y libre que abrió el cine catalán a la estética y el espíritu pop para incidir en una mirada irónica, entre la sátira y la crítica, sobre la realidad de un país (España) en proceso de aparente transformación pero atrapado en lo más ancestral del pasado. Contra las convenciones y las normas, ajena a cualquier corriente o estructura de encasillamiento, la obra de Masats no logró hacerse un lugar en el estrecho panorama cinematográfico del momento. Probó entonces la vía televisiva, en desarrollo en aquel momento, para regresar finalmente al campo de la fotografía, donde su mirada insobornable había nacido y siguió actuando.

El valenciano Vicenç Lluçh fue también un pertinente observador de la sociedad catalana de finales de los sesenta. Así quedó plasmado en *El certificado* (1969), filme que adopta las formas de la farsa y el estilo de los nuevos cines para observar desde el distanciamiento crítico las

falsas apariencias modernizadoras de la sociedad que retrataba. Pero lo más extraordinario de Lluçh fue que promovió frontalmente el intento serio del cine catalán por pasar a imágenes las obras de referencia de su literatura. En este sentido, la adaptación de *Laia* (1970) debería haber significado un momento clave de la cinematografía nacional. Pese a la bendición de Salvador Espriu, la obra fue maltratada, remendada y mutilada. El siguiente proyecto, una adaptación de *Muerte de dama*, chocó con innombrables obstáculos y fue abandonado. De esta forma, el cine catalán aplazó indefinidamente el debate sobre las relaciones con su tradición literaria. Una cuestión que, aún hoy, queda por resolver.

Finalmente, la alicantina Cecília Bartolomé, última de las convocadas en la ya desaparecida sección, interesa especialmente por su cine testimonial. Antes de inclinarse por la ficción políticamente correcta ofreció un documento urgente y necesario sobre la España de la transición en el díptico *Después de* (1981).

Cine y pensamiento

¿Qué significa tener una idea en cine? Una respuesta posible es considerar el filme como un bloque de pensamiento concentrado en una cierta duración temporal. El tiempo de la creación de un filme es el tiempo del pensamiento del cineasta y el montaje, la escritura del tiempo, organiza las imágenes en dirección hacia un sentido.

Un cine que interroga al mundo y lo piensa a través de las imágenes, ésta ha sido la divisa de L'Alternativa para recuperar la obra de algunos cineastas imprescindibles de la modernidad cinematográfica, ya sea mediante retrospectivas especiales o bien en secciones como la ya citada «Lo desconocido de los conocidos». Un cine de las ideas, pues, que reclama otro tipo de espectador, aquél capaz de poner en juego su memoria en la operación de relectura de los signos del siglo. «Que cada ojo negocie por sí mismo», decía la sentencia de Jean-Luc Godard.

La historia es un discurso que puede rastrearse en las imágenes. Los cineastas del nuevo cine alemán, convocados en las últimas ediciones del festival, configuraron todo su programa de renovación cinematográfica contra el olvido del hecho histórico fundamental en la génesis de la nueva

nación alemana: la responsabilidad de su pueblo en el holocausto. La denuncia, fuertemente politizada, de la mentira de base de la República Federal, construida sobre el silencio de la participación en el horror del siglo XX y sobre un sistema capitalista impuesto desde Estados Unidos que renunciaba a toda una herencia cultural, fue el motor de nombres clave del cine alemán como Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder o Margarethe von Trotta. Las implicaciones de este silencio, que irrigaba toda una construcción social asfixiante y escondía toda una violencia enterrada, fueron revisadas por estos cineastas desde una perspectiva crítica, combinando la furia de la denuncia y la pasión de los cuerpos desorientados y sometidos con los mecanismos reflexivos propios del proceso dialéctico de la historia. De nuevo las figuras marginales, atrapadas en una red opaca e hipócrita, adquirirían el protagonismo. El rechazo de la actitud servil y ordinaria y el espíritu de rebelión ayudaron también a dinamizar a gran parte de este nuevo cine. En las películas documentales de Werner Herzog, como en su trabajo de ficción, esta actitud queda reflejada en la exploración del límite, en la búsqueda del absoluto y en la opción por el misterio irracional frente a la deshumanización capitalista.

Un vastísimo trabajo sobre la memoria y la historia constituye la obra entera de Chris Marker, protagonista en la última edición del festival. Su cine se construye como una topografía de la memoria organizada en un conjunto de zonas dispersas que el espectador ha de transitar y que ponen en relación a distintos registros de la historia de la humanidad, la historia de las imágenes y la historia personal, la autobiografía. La pregunta que guía este discurso es ¿qué función cumple la imagen? Y el objetivo parece ser la revivificación: ofrecer una nueva ética y un nuevo conocimiento en la época en la que la hipertrofia de imágenes invita a la desaparición de los hechos.

El cine de Marker es un cine de francotirador, edificado desde la soledad y la escritura íntima. Esta dimensión que combina el acercamiento a lo real como materia fílmica con el yo poético resulta fundamental en la obra de dos de los grandes cineastas de la *post-nouvelle vague*, escasamente conocidos en nuestras pantallas y que pudimos recuperar gracias a L'Alternativa: Philippe Garrel y Jean Eustache.

Ambos, cineastas de producción irregular, multiforme y radicalmente diferente. Los dos inclinados hacia lo extremo:

los límites de la locura en Garrel, el suicidio en el caso de Eustache. Su obra plantea las cuestiones candentes del cine de la modernidad: la confrontación de la cámara con los cuerpos a la deriva portadores de la fatiga de la historia y de la imposibilidad de adecuación al entorno social; la revelación de la verdad en las hendiduras de lo real; la fractura entre encuadre visual y encuadre sonoro.

Para hacer posible un cine como el descrito resulta necesaria, evidentemente, la existencia de productores dispuestos a asumir el riesgo que comporta la aventura de la creación libre. Por este motivo L'Alternativa no ha querido olvidar a figuras como Marin Karmitz o Elías Querejeta, factótums de algunas de las mejores películas de las cinematografías europeas. Y son necesarios también actores y actrices, materia prima portadora de las pasiones e ideas de los cineastas, figuras fundamentales del diálogo cuerpo a cuerpo que se establece en el cine de la modernidad.

Clausura

Independencia, opción por otro modelo de cine, curiosidad por las nuevas formas audiovisuales, exploración de los márgenes y discursos no oficiales, recuperación de figuras olvidadas, consideración del cine como herramienta de pensamiento y de conocimiento del mundo, vocación didáctica y reclamo de un público abierto e inteligente. Éste ha sido el balance de los diez años de existencia de L'Alternativa, Festival de Cine Independiente de Barcelona. Llega ahora el momento de mantenerse, de consolidar el éxito, de renovar el compromiso adquirido. Llega la hora de seguir apostando por la estética de la resistencia.

Notas

1. WEISS, P. *La estética de la resistencia*. Hondarribia: Hiru, 1999.
2. COMOLLI, J. " Pour un cinéma pauvre ". En: *Cahiers du Cinéma*. París: Editions de l'Etoile, octubre 2003, núm. 583, p. 78-80.