



El Festival de Cine Iberoamericano de Huelva

La Sección Cine y Literatura

Barbara Yáñez Peria

Cuadernos de Comunicación
Colección Periodismo e Investigación



3



Asociación de la Prensa de Huelva

**EL FESTIVAL DE CINE
IBEROAMERICANO DE
HUELVA.**

La Sección Cine y Literatura

BÁRBARA YÁÑEZ FERIA

*“A todos los investigadores que tienen la valentía
de bucear en temas desconocidos y complejos,
porque ellos son los que dan lugar a que avancen las ciencias”.*

CUADERNOS DE COMUNICACIÓN
Colección Periodismo e Investigación
Número 3

EDITA:
Asociación de la Prensa de Huelva

PATROCINA:
Cepsa

FECHA:
Enero de 2014

EDICIÓN:
500 ejemplares

ISBN:
978-84-695-9619-7

DEPÓSITO LEGAL:
H 13-2014

DISEÑO E IMPRESIÓN:
Aspapronias Artes Gráficas

DISEÑO PORTADA:
Juan Ramón Rico Cabrera
Daniel Soto Morúa

Índice

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	13
I. PRIMER CAPÍTULO: BREVE HISTORIA DEL FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE HUELVA	17
1.1 Primera etapa del Festival: 1975-1992.....	20
1.2 Los cambios: 1992-1999	25
1.3 Segunda etapa del Festival: 1999-2012	28
II. SEGUNDO CAPÍTULO: LA SECCIÓN CINE Y LITERATURA EN EL FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE HUELVA	33
2.1 Algunos apuntes sobre el cine y la literatura iberoamericana.....	34
2.2 Análisis de la Sección Cine y Literatura en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.....	42
2.2.1 Los inicios. El homenaje a la Generación del 27: 1977	42
2.2.2 La adaptación de la novela a debate: 1979	45
2.2.3 La consolidación de la Sección Cine y Literatura: 1980	48
2.2.4 Homenaje a Federico García Lorca: 1982.....	51
2.2.5 El homenaje póstumo a Julio Cortázar: 1984.....	55
2.2.6 Repaso al cine y la literatura en los países iberoamericanos: 1986.....	59
2.2.7 Monográfico de la obra de Gabriel García Márquez: 1988.....	66
2.2.8 Las dificultades del traspaso filmico: 1992	72
2.2.9 El cine y la literatura en Chile: 1999.....	78
III. EPÍLOGO	85
Anexo I: Directores del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva	87
Anexo II: Películas proyectadas en la Sección Cine y Literatura	88
Anexo III: Extracto de una carta de Julio Cortázar a Mario Vargas Llosa dando su opinión sobre <i>Blow up</i>	92
IV. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS	93

Prólogo

El cine –fenómeno artístico y social por excelencia de la cultura contemporánea- ha ido siempre de la mano de la literatura desde su mismo nacimiento, tanto en lo que se refiere al camino de inspiraciones e influencias mutuas que mantienen hasta hoy ambos lenguajes, como al interés recíproco que cineastas y escritores han sentido desde siempre por el otro género. Desde que Tolstoi avisara sobre la revolución que iba a provocar el nuevo “artefacto” en la vida de los escritores y los primeros préstamos a la literatura de tempranos realizadores como Griffith, los reflejos e intercambios de conceptos estéticos, técnicas narrativas o de construcción espacio-temporal han sido constantes y realmente fructíferos entre los dos elementos de este binomio artístico de nuestro tiempo. Conocida es la inevitable atracción que en nuestro país sintieron por el nuevo arte algunos de los creadores de la Generación del 98 o la del 27. Y no podemos dejar de mencionar –por citar sólo algunos ejemplos- la auténtica pasión de autores como Francisco Ayala, gran indagador del fenómeno y productor de una obra que en ocasiones parece escrita con una cámara. O la profunda vinculación con el cine de Guillermo Cabrera Infante, que lo define como auténtica fuente de la vida y de permanente inspiración literaria.

La relación cine-literatura se halla igualmente presente en la industria cinematográfica iberoamericana desde sus inicios más remotos. Y así podemos constatarlo en el oportuno texto presentado en estas líneas, que viene felizmente a subsanar un inexplicable vacío historiográfico sobre una de las páginas más memorables del patrimonio cultural onubense. Con un total de 38 ediciones desde su creación en 1975, el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva ha sido sin duda una de las grandes aportaciones de nuestra comunidad a la historia de la reciente cultura audiovisual, habiendo representado además un relevante papel en el proceso de definición de la identidad colectiva onubense en su vocación americanista. Pero no ha recibido lamentablemente hasta hoy la merecida atención de los investigadores. Con este trabajo de Bárbara Yáñez Feria, que analiza la Sección Cine y Literatura celebrada durante unos años en el seno del festival, se da un importante paso en el camino de su pendiente recuperación.

Realizado con exquisito rigor metodológico de historiadora, el empeño valiente de investigadora comprometida y el entusiasmo de ciudadana responsable por la herencia recibida, el estudio desgrena inicialmente los avatares históricos de este relevante hecho cultural del legado onubense, enfatizando los aspectos

que definen su significado y justifican su inaplazable reivindicación. Se destaca el importante papel de revulsivo cultural de la ciudad desempeñado por el evento sobre todo en sus inicios –en el complicado contexto de la España de la Transición política–, el carácter pionero de su temática en el panorama europeo y su compromiso con un cine de marcado trasfondo social y político, al que sirvió como puerta de entrada para su difusión en Europa. Sin olvidar la deuda de Huelva y el festival con dos de sus creadores más destacados, Vicente Quiroga Juanes y José Luis Ruiz Díaz, se plantea a continuación una sugerente reflexión sobre las razones que explican la progresiva pérdida de resonancia e identificación del festival con la ciudad, hoy en día prácticamente bajo mínimos. Y tras unos breves apuntes sobre los orígenes e identidad del cine y la literatura iberoamericanos, el trabajo nos adentra finalmente en la apasionante relación que ambos lenguajes artísticos entablaron durante el discurrir de una de las secciones más celebradas del festival, coincidiendo con el auge y difusión internacional de la obra de grandes autores como García Márquez, Julio Cortázar, Vargas Llosa o Ernesto Sábato.

Se rescatan así de un inexplicable olvido singulares y sonados acontecimientos –que irá descubriendo el lector con creciente asombro– que dinamizaron y enriquecieron la vida de Huelva en estos años vitales de nuestro pasado inmediato. Ante un gran –casi abrumador– despliegue de información recabado de múltiples medios, asistimos admirados a las visitas con las que, entre 1975 y 1992 y también en 1999, nos honraron algunos de los escritores del momento (de Cela a Benedetti, Vargas Llosa o Cabrera Infante), las animadas mesas redondas y ruedas de prensa en las que participaron, los homenajes dedicados a la Generación del 27, García Lorca, Cortázar o García Márquez, las innumerables proyecciones de textos adaptados o sobre temática literaria (de José Donoso a Borges o Alejo Carpentier), o a los intensos debates celebrados en torno a temas –entonces y todavía hoy– candentes para escritores y cineastas, como la problemática del traspaso fílmico de textos literarios o el papel del guionista en el proceso de creación cinematográfica. Cine y literatura, literatura y cine, en unos años que fueron y en una ciudad que ya no es, pero que este indispensable trabajo –que desde aquí celebramos– recupera y devuelve al lugar que les corresponde en los estudios sobre el patrimonio audiovisual de nuestro tiempo y el legado artístico onubense.

Huelva, octubre de 2013.

M^a Asunción Díaz Zamorano
Universidad de Huelva

Introducción

El Festival de Cine Iberoamericano de Huelva es un acontecimiento cultural de larga trayectoria que ha pasado por diversas etapas, entre las que destaca la primera, en que fue posible contar con la participación de importantísimas figuras de la cinematografía, la televisión y la cultura iberoamericana reciente. Esto, unido a la vocación americanista de la ciudad, hizo posible que el Festival, aun habiéndose convertido con los años en un certamen muy especializado, pueda ser considerado como un verdadero *patrimonio cultural* de la capital onubense, dada su importancia local y su proyección internacional.

Desde sus comienzos, y hasta los años 90, el Festival fue una auténtica fiesta para Huelva, con gran repercusión no sólo en los medios de comunicación locales, sino también nacionales e internacionales. Cada año contaba con una gran afluencia de público y con una significativa presencia de actores y actrices de primera línea en los países de habla hispana.

Con el discurrir del tiempo, ha ido sufriendo una serie de cambios, pasando de ser una propuesta cultural de calidad abierta al gran público a ser un certamen, como dijimos, más específico en el contexto de los Festivales de Cine españoles e incluso internacionales. Estos cambios pueden estar asociados a los continuos problemas de gestión que el evento ha sufrido a lo largo del tiempo, pero también a la pérdida paulatina de los cines que había en Huelva (Emperador o Rábida), referentes de ocio y diversión en la ciudad y lugares céntricos donde gravitaba la actividad más intensa del certamen. Tampoco debemos olvidar los cambios históricos y culturales, globales e internacionales, que han afectado a su largo discurrir histórico.

Este estudio se centra en dos aspectos: por un lado presenta, en primer lugar, una pequeña historia del Festival a lo largo de las 38 ediciones que se han celebrado, y más tarde profundiza en el estudio de una Sección, hoy día extinta, que versaba sobre la relación entre Cine y Literatura. La relación cine y literatura se contextualiza de forma resumida en dos apartados, uno dedicado a la literatura iberoamericana y otro al cine; posteriormente se hace un repaso de cada año y de los contenidos de dicha Sección. Por último, se apuntan algunas conclusiones en torno al Festival de Cine como hecho cultural y su relevancia a lo largo del tiempo en la ciudad de Huelva y se esbozan algunas causas de la desaparición de la Sección Cine y Literatura.

El Festival no contaba todavía con un estudio específico que lo analizara desde una perspectiva histórico-cultural. En 1999, el periodista Fernando Quiroga se acercaba a la historia del Festival hasta ese momento, basando su investigación en las crónicas periodísticas aportadas por los diferentes diarios y periódicos desde 1975 hasta 1999. Esta publicación surgió con motivo de la conmemoración de los *25 años de Festival de Cine Iberoamericano*¹. Más tarde, uno de los creadores del evento, el también periodista Vicente Quiroga Juanes, en el libro *Crónica de un sueño (1973-1983). Memoria de la transición democrática en Huelva*², le dedicó un artículo al Festival, en el que narraba los avatares que rodearon su creación y el entusiasmo y éxito que concitaron las primeras ediciones, ya que el Festival nació parejo a la transición política española, en pleno año 1975.

A estas dos publicaciones sobre el Festival se unen, como fuente de información, los artículos del catedrático de la Universidad de Sevilla Rafael Utrera Macías y, por otro lado, del crítico argentino José Agustín Mahieu, que publicaba sus

1 Quiroga, F. (1999): *25 años de Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*. Huelva impresión S.A. Huelva.

2 Quiroga Juanes, V. (2005): "El nacimiento del Festival de Cine Iberoamericano". *Crónica de un sueño (1973-1983). Memoria de la transición democrática en Huelva*. E&T editores. Huelva.

reflexiones acerca del Festival de Cine de Huelva, y sobre el cine iberoamericano, en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Además, por iniciativa de la dirección del Festival, se suelen encargar, cada año, algunos libros para tratar temáticas específicas.

Para elaborar este trabajo de investigación hemos intentado acudir siempre a las *fuentes primarias*; es por esto que se ha realizado una labor de heurística, es decir, de localización y recopilación de las fuentes documentales que nos pudieran servir para el estudio. El fondo documental del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva está depositado, hasta el año 1995, en el Archivo Municipal de Huelva, y éste ha sido el principal referente de nuestra investigación, pues allí, en las diversas secciones, se han consultado las memorias de las actividades que se realizaron cada año en que tuvo lugar la Sección Cine y Literatura, así como otra información de primer orden para contar la historia del Festival. También pudimos consultar en él los estatutos del Cine-club Huelva (verdadero germen del certamen), en los que se especifica la intención de crear una Fundación para el impulso de un Festival de Cine Iberoamericano en Huelva.

Las fotografías que se incluyen en el trabajo están extractadas de los Press Books, de las películas u otros dossiers encontrados, así como del archivo personal de uno de los creadores del Festival: Vicente Quiroga Juanes.

Ha sido imposible completar el estudio de archivo desde el año 1995 hasta el año 2012, puesto que, según se nos ha informado desde el Patronato del Festival, la documentación comprendida entre esos años está siendo organizada por el CSIC, en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla. Es por ello que, a falta de fuentes primarias, hemos consultado la prensa diaria y los catálogos del Festival, que, aunque son un material escaso y con informaciones a veces contradictorias, nos dan referencia aproximada de lo ocurrido durante esos años en el certamen. Por supuesto, todo aquello que hemos transcrito en nuestro trabajo tiene especificada su procedencia, y se ha hecho una selección crítica de la información, para evitar que se produzca una lectura histórica equivocada.

Para nuestro estudio hemos contado, además, con lo que Cardoso y Pérez Brignoli³ llaman las *fuentes secundarias*, es decir, la información bibliográfica. La bibliografía sobre este certamen, como antes hemos apuntando, es bastante reducida, de modo que hemos necesitado alguna bibliografía auxiliar sobre el cine iberoamericano, la relación cine-literatura y el *boom* literario iberoamericano, para

3 Cardoso, C y Pérez Brignoli, H. (1984): *Los métodos de la historia*. Ed. Grijalbo. Barcelona, pág. 398.

completar y entender el surgimiento del Festival y su Sección de Cine y Literatura, que son las materias fundamentales que se tratan en este trabajo.

Las revistas mensuales, semestrales y trimestrales que se mencionan en la bibliografía han sido también materiales que nos han dado algunas pautas para la reconstrucción de una parte del evento —como, por ejemplo, una mesa redonda— o para conocer la crónica de todo un año, en concreto, del Festival.

Por último, hemos podido contar con fuentes orales, como la entrevista realizada a dos de los creadores del certamen: Vicente Quiroga Juanes, jefe de prensa en los primeros años del Festival, y el que fuera director del mismo hasta el año 1992, José Luis Ruiz Díaz. Hemos intentado entrevistar al actual director del Festival, Eduardo Trias, a fin de dar a conocer todas las perspectivas posibles para este estudio, y, aunque se ha mostrado solícito a colaborar, sus compromisos no han permitido finalmente que su visión acerca del certamen pueda incluirse en el presente trabajo. También hemos contado con la información de primer orden de Rafael Utrera Macías, invitado habitual del evento, y con la que nos ha proporcionado el periodista Ricardo Bada.

Todos ellos, con sus testimonios y apuntes documentales, nos han ayudado en la reconstrucción de la historia del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y de la Sección Cine y Literatura que en él se celebró durante algunos años.

No quiero cerrar esta introducción sin expresar mi agradecimiento a Vicente Quiroga Juanes y a José Luis Ruiz Díaz, por aportar con sus testimonios una información de primer orden para documentar la historia del Festival. Mi agradecimiento también se hace extensible, de forma muy especial, al periodista Ricardo Bada por su apadrinamiento y sabios consejos desde el punto de vista formal e intelectual de este trabajo. Al profesor de la Universidad de Sevilla Manuel Ángel Vázquez Medel, que me facilitó el acceso al profesor Rafael Utrera Macías, invitado habitual del Festival de Huelva y gran conocedor del cine y la literatura iberoamericana. Por supuesto, al propio profesor Rafael Utrera Macías, por indicarme bibliografía muy útil para la investigación. También quiero dejar aquí constancia de mi agradecimiento a todas las instituciones que me han apoyado: la Universidad de Huelva, con mi directora del trabajo de investigación a la cabeza, María Asunción Díaz Zamorano; el Archivo Municipal de Huelva, con su directora María Dolores Lazo López y su técnico Manuel Capelo, que me facilitaron una documentación de gran interés; y a la Filmoteca Española, con Margarita y Trinidad, que se mostraron siempre solícitas con todas mis peticiones para poder desarrollar esta investigación.

I. Breve historia del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

El Festival de Cine Iberoamericano de Huelva abarca una amplia trayectoria de más de 30 años. El proceso histórico del mismo se ha dividido en dos etapas fundamentales y una época de transición. La primera etapa está regida por una iniciativa privada vinculada al Cine-club de la ciudad y a un grupo de aficionados al cine, como fueron José Luis Ruiz, Vicente Quiroga, Juan José Domínguez, Fernando Romero, Salud de Silva y José Luis Martínez Pérez-Peix⁴. La etapa que hemos llamado de “transición” comienza cuando, tras el certamen del año 1992, José Luis Ruiz, uno de los pilares en los que se cimentaba el Festival, decide abandonar la dirección. Se suceden, a partir de este momento, cambios constantes en la dirección: Diego Figueroa la asumirá en 1993, pero esta dirección será efímera, puesto que en 1994 será asumida de manera conjunta por Francisco López Villarejo y Juan José Díaz Trillo. Esta etapa convulsa de cambios en la fórmula jurídica (se convierte en una

4 Entrevista a Vicente Quiroga Juanes, noviembre 2010.

Fundación) y dirección en el Festival hacían presagiar lo que Rafael Utrera Macías advertía en un artículo en 1988: la pérdida del denominado “*espíritu Tartessos*, mezcla de seriedad y desenfado, de racionalidad y humanismo con el que José Luis Ruiz ha sabido dotarlo”⁵.

Tras esta serie de cambios, se inicia a principios del año 1999 la segunda etapa con la creación de la Fundación del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, gestionada a partir de un patronato que designó a Francisco López Villarejo como responsable del certamen. El Festival, desde entonces, está financiado principalmente por diversas administraciones públicas encabezadas por el Ayuntamiento de la ciudad, la Diputación Provincial de Huelva, la Junta de Andalucía y el Ministerio de Cultura, así como por otras empresas privadas que hacen también una sustanciosa aportación económica. Con la llegada de este nuevo director-gerente se realizaron cambios importantes en la organización.

Según el periodista Vicente Quiroga Juanes⁶, el origen del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva debemos buscarlo en el Cine-club que existía en esta misma ciudad, el Cine-club Huelva. Éste auspiciaba reuniones, actos culturales y conciertos. Una de esas actividades fue la creación del día de la cinematografía (día de San Juan Bosco, el 31 de Enero), germen de todo el futuro proyecto del Festival. Hacia 1972 ya habían comenzado las gestiones para crear este certamen, cuyo objetivo principal era difundir este cine poco conocido que, a mediados de los 60, había dado lugar a propuestas tan interesantes como el *Tercer Cine* en Argentina y el *Cinema Novo* en Brasil⁷. Pero la temática del cine iberoamericano hacía que fuera difícil la aceptación, por parte del régimen franquista, de este tipo de certámenes que exhibían un cine a veces prohibido y de denuncia social ante las injusticias que se vivían en las dictaduras militares existentes en un buen número de países latinoamericanos. Por otra parte, las autoridades locales tampoco apoyaron especialmente la creación de este certamen, que tuvo que partir de la iniciativa privada de un grupo de personas aficionadas al cine. Por ello, hasta 1975 no fue posible esta idea del Festival de Cine Iberoamericano, que se vivió pareja a la agonía del dictador Francisco Franco y en puertas de la transición a la democracia en nuestro país.

El Festival fue un revulsivo cultural en la ciudad de Huelva, una bocanada de aire fresco en medio de un cambio político decisivo para la historia de España. El

5 Utrera Macías, R. (1988): “Huelva- XIII: Un Festival de cine para el 92”. Revista *Juan Ciudad*, nº de febrero, pág. 32.

6 Quiroga Juanes, V. (2005): “El nacimiento del Festival de cine Iberoamericano”. *Crónica de un sueño (1973-1983) Memoria de la transición democrática en Huelva*. C&T. Huelva, págs. 77-83.

7 Entrevista a José Luis Ruiz Díaz, noviembre 2010.

certamen deseaba plasmar la realidad iberoamericana a través de su cine, comprometido política y étnicamente. En los estatutos del Cine-club de 1981 se expone por qué fue la temática iberoamericana la elegida por este grupo de aficionados para la creación de este certamen: “Como culminación de estas actividades, y por el carácter y *vocación americanista* de nuestra ciudad, aparece entre los fines de esta asociación la organización de un Festival anual, a celebrar en la ciudad de Huelva, con el nombre de “*Festival de cine Iberoamericano*”, dedicado a difundir y favorecer las películas de las naciones iberas”. No es casual que la inauguración anual del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva se hiciera, hasta 1992 –año en que se remodeló el antiguo Hotel Colón–, en el convento de La Rábida o en la parroquia de San Jorge de Palos, dos de los lugares colombinos más significativos del entorno onubense.

Como apunta el crítico argentino José Agustín Mahieu, este certamen fue pionero⁸ en esta temática, siendo anterior incluso a la creación de otros Festivales como el de Biarritz (Francia) o La Habana (Cuba). En Chile había existido un Festival en Viña del Mar, que fue, podemos decir, el primer encuentro entre cineastas iberoamericanos. Allí se compartieron muchas experiencias, pero estos encuentros fueron clausurados tras el golpe de Estado de Augusto Pinochet en 1973. En cualquier caso, el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva se convirtió en una puerta privilegiada para la difusión de este cine en Europa.

Los avatares históricos, tanto en España como en los países hispanoamericanos, marcaron el devenir del Festival, sobre todo en sus comienzos. España salía, precisamente ese año 1975, de una dictadura, la franquista, que había secuestrado parte de la vida cultural y de la libertad de expresión del pueblo español durante 36 años. El Festival de Cine Iberoamericano de Huelva fue una prueba de que, aun existiendo todavía la represión en los medios de comunicación, la gente interesada buscaba las fórmulas para acceder a la cultura que se hacía en el contexto mundial. En los países iberoamericanos se sucedían las dictaduras: la de sesgo comunista de Fidel Castro en Cuba a partir de 1958; o en Brasil, donde se había instalado la Junta Militar y en 1969 Emilio Garrastazu Medici impuso la censura y emprendió la represión contra los izquierdistas; o los gobiernos de Pinochet en Chile (1973) y de Videla en Argentina (1976). Además, en los años 70, tuvo lugar una importante expansión de las guerrillas que proliferaron a lo largo de toda América Latina y que tenían un verdadero contenido político. Esta situación de malestar no sólo no impidió el desarrollo del cine iberoamericano, sino que hizo que este cine tomara el cariz social y político que lo caracterizó. Detrás de este cine experimental de bajo presupuesto había una profunda reflexión sobre ese malestar del pueblo. Será el

8 Mahieu, J.A. (1982): “Diálogo cultural entre España e Iberoamérica”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 390, págs. 667-675.

momento, por ejemplo, de *La hora de los hornos*⁹, película que inicia el *Tercer Cine* argentino, o *Terra em Transe* del director Glauber Rocha en Brasil, que representa el inicio de “la estética del hambre”, esencia del *Cinema Novo* brasileño¹⁰. Cuba también tendrá un papel muy importante en este nuevo cine que surge a las puertas de los años 70 y, por tanto, a las puertas del Festival de cine de Huelva. Muy tempranamente, en 1959, recién llegado el nuevo gobierno a Cuba, se crea el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas, que apostó por la creación de un nuevo cine basado en las ideas de la revolución. Veinte años después, en La Habana, tiene lugar la creación de su Festival de cine, otra referencia mundial en la materia.

En estos inicios del Festival, existía entre España e Hispanoamérica un vínculo no sólo idiomático, sino de índole político, ya que en ambos contextos gobernaban las dictaduras. Ahora que España renovaba su forma de gobierno, caminando hacia una democracia y sin la anterior censura, podría denunciar los abusos cometidos por los dictadores en Iberoamérica, convirtiéndose así en el lugar de exilio de personajes de la cultura hispana, como escritores, directores de cine, etc. En esos años, según afirma José Luis Ruiz, “*el Festival de Huelva tuvo la función de difundir este cine y dar cabida a todas las propuestas cinematográficas que no tenían salida posible en aquellos países*”¹¹.

1.1 Primera etapa del Festival: 1975-1992

La primera etapa del Festival estuvo marcada por la dirección de José Luis Ruiz Díaz¹² y su equipo de trabajo. Este onubense, preocupado por la cultura y especializado en Historia de América, no dudó, conjuntamente con los socios del Cine-club, en crear lo que primero fue una Semana de Cine, como bien apunta Vicente Quiroga Juanes, otro de los padres de este Festival. Fue en 1975 cuando se organizó la I Semana de Cine, que tuvo lugar la primera semana de diciembre de ese mismo año. A pesar de la tensión política que se vivía, afirma Vicente Quiroga, para esta Semana de Cine se preparó una cuidada selección de películas que representaban la realidad del cine iberoamericano de entonces¹³. Esta primera semana no fue competitiva, y se inició con la proyección de 40 películas. Fue un auténtico experimento cultural en la ciudad de Huelva, y supuso todo un éxito, con el cine Emperador lleno hasta la clausura. No iba a ser un certamen competitivo, pero sí se nombraron las películas

9 Dirigida en 1968 por Octavio Getino y Fernando Solanas.

10 Schumann, P (1986): *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa. Buenos Aires, pág. 93.

11 Entrevista a José Luis Ruiz Díaz, noviembre 2010.

12 Véase anexo I.

13 Entrevista a Vicente Quiroga Juanes, noviembre 2010.

con mayor repercusión para el público: *Ya no basta rezar* del director chileno Aldo Francia, *Quebracho* de Ricardo Wullicher y *La tierra prometida* del también chileno Miguel Littín.

El éxito del Festival de Huelva se vio aumentado al año siguiente con la visita del director de cine Luis Buñuel. Esto supuso el apadrinamiento, por parte de este director, de un incipiente Festival que, poco a poco, y con la presencia de otros personajes del mundo cultural y cinematográfico iberoamericano, fue consolidándose como una propuesta de calidad. En ese año 1976, todo giró en torno a la presencia del director de *Viridiana* o *Nazarín*, pero, junto a él, el equipo directivo del Festival consiguió contar también con otras presencias en alza del mundo de la cultura. Así, en el jurado, el presidente fue el escritor Antonio Gala y en la mesa redonda estuvieron presentes el estudioso del cine Román Gubern o el afamado guionista francés Jean Claude Carrière. Comienza, en esta todavía II Semana de Cine Iberoamericano, el particular “star-system” que caracterizará los primeros años del Festival. Se instauran también este año los premios, divididos entre aquéllos que otorga el público y los que otorga el jurado del certamen. También se premian los cortometrajes además de los largometrajes.

Con el paso de los años, el Festival verá ampliado los premios y también las secciones del mismo; fueron habituales las secciones a concurso, la sección informativa y la Sección Cine y Literatura. En el año 1977, según Vicente Quiroga¹⁴, la Semana de Cine Iberoamericano toma la denominación de Festival de Cine Iberoamericano.

Tras la presencia del director de cine Luis Buñuel, a los cuatro años, en 1980, de nuevo aparecía en Huelva una gran estrella del cine iberoamericano: María Félix, la *femme fatale* del cine mexicano, que acudía al certamen para recibir un homenaje. Ésta fue la primera mujer homenajeada por el Festival, y toda una presencia en el contexto de la ciudad de Huelva. Junto a ella también estuvieron otros personajes interesantes como el habitual Fernando Rey, que, además de acudir en calidad de actor, compartía una gran amistad con el director del Festival. José Luis Ruiz y Vicente Quiroga coinciden en afirmar que una de las claves del éxito sin precedentes del Festival estaba motivada por el ambiente tan “familiar” que se creaba aquellos días en torno a los cines Emperador y Rábida, así como en el hotel

14 Quiroga Juanes, V. (2005): “El nacimiento del Festival de Cine Iberoamericano”. *Crónica de un sueño (1973-1983). Memoria de la transición democrática en Huelva*. E&T editores. Huelva, págs. 77-83.

Tartessos y sus conocidas fiestas, a las que acudían los invitados del evento¹⁵. Este cálido agasajo por parte de la organización era una importante baza para asegurar el retorno de personajes tan interesantes del mundo de la cultura a este Festival de Huelva. En pocos años habían pasado por él personajes muy importantes del panorama intelectual y cinematográfico, y la ciudad de Huelva había tenido la suerte de poder acogerlos.



Ilustración 1. María Félix en su homenaje (1980). Fuente: Archivo personal de Vicente Quiroga Juanes.

El cine iberoamericano caminaba, debido a las circunstancias políticas, muy despacio. También era compleja la realización de películas, tanto en España como en Iberoamérica, que se financiaban con reducidos presupuestos. Esto dio pie a que se comenzara a celebrar el Mercado del Film, una iniciativa destinada, sobre todo, a la distribución del cine iberoamericano. José Luis Ruiz cuenta que: *“en muchas ocasiones, los directores acudían al Festival con la copia original de la película bajo el brazo, porque los presupuestos para distribución en su país ni siquiera existían”*¹⁶. El Mercado del Film evolucionó, con los años, hacia una forma de intercambio de ideas y de proyectos por parte de los cineastas iberoamericanos, ya que, como afirma José Agustín Mahieu, *“La incomunicación y la carencia de políticas comunes para defender el espacio cinematográfico no han dado la expansión necesaria a este continente rico en posibilidades creativas”*¹⁷. La incomunicación de lo que se hacía en cine en los diversos países iberoamericano se vio aminorada con los intercambios que tenían lugar en estas reuniones del Festival de Huelva. El Mercado del Film ponía de nuevo en contacto a aquellos cineastas que una vez se reunieron en aquel Festival de Viña del Mar (Chile), impulsado por Aldo Francia, allá por 1967.

15 Entrevistas a Vicente Quiroga Juanes y José Luis Ruiz Díaz, noviembre 2010.

16 Entrevista a José Luis Ruiz Díaz, noviembre 2010.

17 Mahieu, J.A (1980) “Cine iberoamericano: otras voces y otros ámbitos”. *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 356, págs. 392-401.

Esta incomunicación y la falta de presupuesto con la que siempre ha luchado el cine iberoamericano provocaron que, cada año, el certamen no pudiera traer una cantidad importante de películas novedosas para visionarlas. Por esta causa comenzaron a realizarse secciones monográficas de directores consagrados del panorama iberoamericano, e incluso se hizo una sección “Iberoamérica vista desde fuera”, donde se proyectaron películas de temática hispana pero elaboradas por cineastas europeos y estadounidenses; por ejemplo, *Fitzcarraldo* del director alemán Werner Herzog, entre otras.

Podríamos preguntarnos cómo los organizadores del Festival de Huelva podían conocer todas las novedades cinematográficas que tenían lugar en Iberoamérica, teniendo en cuenta el bloqueo y la escasa solvencia, en el aspecto cultural, de los medios de comunicación iberoamericanos. La clave está en el impulso personal de los organizadores. Cuenta José Luis Ruiz que, *“cada verano, acudía a países como Argentina o México para tomar nota de las novedades cinematográficas que allí habían tenido lugar ese año. Esto, además de una larga lista de contactos, eran las principales fuentes de información de lo que se estaba haciendo en Iberoamérica, en materia cinematográfica”*¹⁸.

A partir del año 1979 comenzaron a proliferar algunos Festivales que acabaron con la exclusividad temática del Festival de Huelva. Así, coincidieron en fechas el Festival de Benalmádena y el de Bilbao, lo que dio lugar a que las presencias de personajes de interés se repartieran entre los distintos certámenes. También, en 1979, tuvo lugar, por primera vez, el Festival de cine de La Habana, impulsado desde el principio por el premio Nobel Gabriel García Márquez. El nacimiento de nuevos Festivales con una temática parecida, o que pudieran incluir en alguna de sus secciones películas de temática hispanoamericana, no hizo que se perdiera, de momento, el espíritu entusiasta del Festival de cine de Huelva.

En 1983 se homenajeó al director de cine español Juan Antonio Bardem, cuya obra cinematográfica estaba a caballo entre el neorrealismo y el cine negro. También destacó, por encima de todas, una película realizada en Portugal, producida en Alemania pero dirigida por el escritor y cineasta chileno, que vivía en el exilio, Antonio Skármeta. Su película *Ardiente Paciencia* contaba la entrañable amistad imaginada de un cartero de Isla Negra y el poeta y premio Nobel chileno Pablo Neruda. El título de la película hace referencia a los versos de Rimbaud con los que Neruda concluyó su discurso al recibir el premio Nobel. Esta película causó sensación en el Festival; de hecho, se llevó, de forma unánime, el premio

¹⁸ Entrevista a José Luis Ruiz Díaz, noviembre 2010.

del jurado y el del público, pero luego cayó en el olvido. Posteriormente Skármeta publicó la novela sobre la película en 1985, y nueve años más tarde, en 1994, su argumento era adaptado por el director Michael Radford para convertirse en la afamada película *El cartero de Neruda, Il Postino*, con conocida banda sonora del músico Luis Bacalov.

En 1984 se cumplieron los primeros 10 años del Festival de Huelva y se pudo hacer un balance muy positivo del mismo, no sólo por la amplia difusión que estaba consiguiendo el cine iberoamericano en la ciudad y otros lugares de Europa, sino por el clima y el ambiente de personajes del mundo de la cinematografía que se estaba fraguando en torno al evento y a sus organizadores. Coincidiendo con los diez años del Festival se creó una revista que informaba sobre todo aquello que se iba haciendo en la semana del mismo. Fue *Festihuelva*. Además, ese año, para no olvidar la habitual tónica de “star-system”, la organización homenajeó a Emilio “Indio” Fernández¹⁹. Se completaron las presencias internacionales con la de la actriz griega Irene Papas, recordada por su papel en *Zorbas el Griego*, junto a Anthony Quinn, que venía a promocionar su película *Eréndira*²⁰, dirigida por el realizador brasileño Ruy Guerra. Ese año también tuvo lugar la Sección Cine y Literatura dedicada a la obra de Julio Cortázar y su vinculación con el cine.

En 1985 Huelva cuenta con otra presencia de excepción: la del actor mexicano Mario Moreno “Cantinflas”. Este actor, que recreó al personaje del “pelao” mexicano, fue también homenajeado por parte de la organización del Festival, y fue uno de sus grandes aciertos, pues su presencia reunió a niños y mayores. Se organizó una mesa redonda y una rueda de prensa que permitió la aproximación a la figura de este actor. Rafael Utrera Macías, en la entrevista que tuvo la suerte de hacerle, profundiza aún más en el actor y su personaje. El propio Mario Moreno afirmó que dicho personaje “nació conmigo y le sigo dando vida”, además dijo que el mensaje que deseaba dar con sus películas era un mensaje “social y humano”²¹. También ese año 1985 se rindieron sendos homenajes tanto al cine argentino, con algunas películas de tangos, o al cine brasileño de Nelson Pereira dos Santos. Fernando Quiroga afirma en su obra que, a pesar de la brillantez del Festival, el entonces director José Luis Ruiz comenzaba a estar cansado de su organización, puesto que aún seguía planeando sobre el Festival, como una sombra, el bajo presupuesto del que se disponía para el mismo²².

19 Director de películas como *María Candelaria* o *Salón México*.

20 Argumento basado en el libro de Gabriel García Márquez: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.

21 Utrera Macías, R. (1986): “Cantinfleando”. Revista *Juan Ciudad*. n.º de febrero.

22 Quiroga, F. (1999): *25 años de Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*. Huelva Impresión S.A. Huelva, pág. 71.

Hasta los años 90, el Festival de Cine Iberoamericano siguió cosechando éxitos, con presencias importantes y mesas redondas de interés, así como proyecciones de películas, el Mercado del Film o la sección Iberoamérica vista desde fuera.

En el año 1988 de nuevo se hizo la Sección Cine y Literatura, esta vez dedicada a la obra de Gabriel García Márquez y su vinculación con el cine. Ese año, además, se contó con la presencia del futuro premio Nobel portugués José Saramago, como jurado oficial.

En el año 1990 había terminado la remodelación del Gran Teatro y este espacio se convirtió en escenario de algunas de las veladas del certamen. El Festival no olvidaba la importancia de lo popular, aparte de lo cultural, y el año 1991 fue el de las folclóricas. Contó con la presencia de Lola Flores, Marifé de Triana, Marujita Díaz, etc. Para todas ellas se organizó un homenaje en la Peña Flamenca de Huelva.

Llegamos así a 1992, un año de festejos en España, y sobre todo en Huelva y Sevilla. Sevilla, homenajeaba a la gesta descubridora con una magna exposición universal que activó la vida económica y social de Andalucía. Huelva no se quedó atrás con su Festival e incluso la Casa de América de Madrid organizó unas jornadas dedicadas al certamen iberoamericano. Ese año, para los fastos del 92 en Huelva, se remodela la Casa Colón, que se convertirá, a partir de ese momento, en sede habitual del Festival, aunque todavía se mantuvo el acto inaugural en la iglesia de San Jorge (Palos de la Frontera). En el año 1992 la gran película triunfadora fue *Como agua para chocolate*, del director Alfonso Arau, basada en la obra de la escritora mexicana Laura Esquivel. El filme cosechó un gran éxito dentro y fuera del Festival y en el certamen estuvo promocionándola una de las actrices del reparto: Claudette Maille.

El cambio por excelencia para el Festival fue el abandono de la dirección de José Luis Ruiz, conjuntamente con el de dos de sus más importantes colaboradores: Vicente Quiroga y Salud de Silva. Este abandono de la directiva será momentáneo, pero denota ya un cansancio y la necesidad de reformulación de un evento que había sido, durante 18 años, un referente cultural de primer orden para la ciudad de Huelva.

1.2 Los cambios: 1992-1999.

El abandono de la directiva por parte de José Luis Ruiz dio lugar a cambios durante seis años, incluyendo su vuelta puntual entre 1995 y 1997. En esta última fecha dejó definitivamente la dirección y, prácticamente, se desvinculó del certamen.

Fernando Quiroga habla de tres causas para el abandono de José Luis Ruiz: la falta de concreción en el apoyo financiero que se anunciaba para la Expo 92, la propuesta de creación de una Fundación gestionada por un patronato en el que sólo se incluía a un miembro del antiguo Cine-club y el cansancio propio de haber organizado este certamen durante 18 años²³. Lo cierto es que, aparte de estas razones, las instituciones que apoyaban el evento estaban interviniendo cada vez más en la organización del Festival, decididas a tomar protagonismo en un certamen que ya gozaba de gran prestigio, tanto a nivel nacional como internacional. La iniciativa privada con la que nacía el Festival estaba destinada a diluirse y a desaparecer y el creador del Festival, junto con su equipo, pasaba, a partir de ese año, a un segundo plano. El Festival debía seguir adelante pero, como toda creación individual, cuando el individuo en cuestión desaparece va perdiéndose paulatinamente su sentido primigenio. Y, poco a poco, eso es lo que fue ocurriendo con el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. A esto se añade un cambio evidente en el contexto histórico del Festival: desde el primer Festival habían pasado 18 años, España era ya un estado democrático y los países iberoamericanos también salían poco a poco del letargo de las dictaduras. Se iban perdiendo la rebeldía, la curiosidad cultural que había provocado la represión, y ahora la sociedad de los 90 caminaba hacia las nuevas formas de comunicación, en definitiva, hacia la globalización.

Tras la marcha de José Luis Ruiz, los constantes cambios en la gestión denotaban un malestar en la organización del Festival; además de ello, también existía el fantasma del problema presupuestario, que cada año estaba presente. En 1993 la dirección la tomó Diego Figueroa²⁴. Este director intentó continuar con la tónica habitual del Festival, sus premios y secciones y, por supuesto, los homenajes. La provisional dirección de Diego Figueroa se vio sustituida en 1994 por Francisco López Villarejo y Juan José Díaz Trillo²⁵. El Festival, como dijimos, no poseía un presupuesto consolidado y esto se había agravado, según Fernando Quiroga, por la “mala gestión” en aquel año crítico de transición: 1993.

El nuevo director técnico, Francisco López Villarejo, decidido a renovar el Festival, lo presentó en lugares como Sevilla o Faro; también procuró que se aumentara el presupuesto y, además, intentó llevar el Festival a las aulas universitarias de la recién creada Universidad de Huelva y de la Hispanoamericana de La Rábida, al año siguiente incluida en la Universidad Internacional de Andalucía. Este director realizó una reunión con varios cineastas que acudieron al certamen para promover, en Huelva, la celebración de la primera Cumbre de Cine Iberoamericano, que tendría lugar en la siguiente edición del Festival.

²³ *Ibidem*, pág 111.

²⁴ Véase anexo I.

²⁵ Véase anexo I.



Ilustración 2. Mesa redonda en el año 1995. Fuente: Archivo personal de Vicente Quiroga Juanes.

En 1995 José Luis Ruiz vuelve de forma puntual a la dirección. Fue el año de los homenajes a José Sacristán y a la cineasta argentina María Luisa Bemberg, autora de filmes como *Camila* o *Yo, la peor de todas*, una adaptación del ensayo del escritor mexicano Octavio Paz *Las trampas de la fé*, centrado en la vida y sobre todo la obra de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz. Por otro lado, continúa la tónica habitual de mesas redondas con los artistas invitados, charlas como la que dio José Sacristán en la Universidad de Huelva y exposiciones con temática cercana al cine iberoamericano. En definitiva, una propuesta que, como siempre, abarcaba el cine, la literatura y otras artes. Ese año acudió, en calidad de jurado oficial, Mario Vargas Llosa, galardonado en el año 2010 con el premio Nobel de Literatura.



Ilustración 3. Fotograma de la película *Las trampas de la fé*. Fuente: Archivo Municipal de Huelva.

Pero el presupuesto era un asunto pendiente cada año y, en 1996, Francisco López Villarejo hacía de nuevo un llamamiento a las instituciones para que aportaran mucho más al Festival, que ya iba por su 22ª edición. Este director había estado presente en el Festival desde algunos años antes, cuando, conjuntamente con José Juan Díaz Trillo, había asumido la dirección en 1994. En el año 1997 entrará en escena de nuevo conjuntamente con José Luis Ruiz, que, a partir de esa fecha, dejará definitivamente la directiva del Festival. Queda a cargo del mismo, ya en solitario, Francisco López Villarejo, que ejercerá la dirección hasta el

año 2002, en que la abandona de forma definitiva. Es quizás López Villarejo el director del Festival de la transición, desde la iniciativa privada de un Cine-club a la creación, en 1999, de una Fundación financiada por las instituciones públicas y algunas entidades privadas, que tiene como presidente al alcalde de la ciudad de Huelva. Esta fórmula de gestión a partir de un patronato solucionaba así, momentáneamente -como más adelante expondremos-, los problemas financieros con los que se había encontrado el Festival desde sus comienzos.

1.3 Segunda etapa del Festival: 1999 -2012.

La segunda etapa del Festival está marcada por la creación de una Fundación regida por un patronato que lo gestionará. Esta Fundación nace, después de muchos intentos de creación desde 1989 por parte de José Luis Ruiz, a principios del año 1999. Con esta nueva fórmula, cambia radicalmente su fisonomía: de ser organizado por un grupo de personas ligadas al Cine-club Huelva -que había desaparecido-, pasa a ser gestionado por una entidad en la que ya no queda ningún colaborador de aquel primer grupo; solo Francisco López Villarejo había trabajado, en el año 1997 y conjuntamente en la dirección, con José Luis Ruiz.

La constitución de la Fundación surgió en un intento de encauzar de la mejor manera posible el evento, ante las crisis y los cambios en la organización, así como los problemas con el presupuesto que había soportado el Festival durante los años 90. Ahora, las instituciones públicas y algunas empresas dotaban con un mayor presupuesto a un certamen que había pasado de ser una cita casi familiar a convertirse en un referente de carácter internacional. Pero, como antes ya avanzamos, cuando el esfuerzo individual se acaba, la creación se resiente y eso es lo que fue ocurriendo, desde entonces, con el Festival.

En 1999 se crea la Asociación de Festivales de Cine Iberoamericano, impulsada por el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Éste fue el anfitrión de la primera reunión de dicha Asociación, que perseguía aunar esfuerzos ante la polifreración de estos Festivales en el mundo, 14 en la actualidad.

En el año 2000 el Festival intentaba de nuevo brillar con fuerza con dos homenajeados: Federico Luppi y Sara Montiel. También la gala de clausura fue de gran interés: en ella estuvo el prestigioso actor francés Gerard Depardieu. Se amplía el número de secciones en el Festival: ahora son 13 y, además, se incrementan los premios. Francisco López Villarejo afirmaba ese año a un periódico local que “había modernizado el Festival”²⁶.

²⁶ López Villarejo: “Las bodas de plata marcaron el inicio de una nueva etapa”, Huelva Información 10 de noviembre año 2000.

Sin embargo, esta ilusión de renovación no dura mucho tiempo y, en la edición del año 2002, ya hay un nuevo director: Salvador Agustín, un profesional de Televisión Española. Tras la gala de apertura, los periódicos de la ciudad se hicieron eco de que este acto estuvo presidido por la “austeridad” y de que en ella se hizo, sobre todo, una “llamada al espectador”²⁷, pues en los años anteriores el público que acudía a las salas había decrecido notablemente. También ese año 2002 se expresa el deseo de cambiar la fecha del Festival a la primavera; esta idea será retomada años más tarde, aunque hasta hoy la cita sigue manteniéndose en noviembre. Ese año fue sobrio, en cuanto a la presencia de personajes conocidos, y se le entregó el premio homenaje al director argentino Adolfo Aristarain²⁸.

Hay que decir que el Festival intentaba mantener algunas cosas de lo que fue su primera etapa, por ejemplo, aquella importante iniciativa para apoyar la difusión del cine iberoamericano que fue el Mercado del Film. Actualmente, esa iniciativa tiene su nueva versión en el Foro de Coproducción, que permite poner en contacto a cineastas y productores durante una serie de reuniones en el contexto del Festival. Además, tampoco faltan las exposiciones ligadas a la temática cinematográfica. Así, el coleccionista malagueño Lucio Romero, en esos primeros años de la Fundación, ofreció su colección de carteles para varias exposiciones.

Pero la inestabilidad en la gestión del Festival no se resolvió con la creación de una Fundación: de hecho, en pocos años se sucedieron varios directores, tras la fugaz presencia de Salvador Agustín²⁹ al frente del mismo.

En el año 2003 llegaba otro nuevo director: Porfirio Enríquez³⁰. Es en esta etapa en la que se intensifica la presencia de diversos colectivos en el certamen que ya habían comenzado a tener presencia en otras etapas del Festival, como los presos, que incluso entregan el premio Las Llaves de la Cárcel a la mejor película. Los colegios también son una importante baza de público. Se toma la iniciativa, además, de proyectar películas en diversos centros de la Orden, la Merced o Corrales. Pero ya ese año, según el diario *Huelva Información*, la decadencia del Festival se hace sentir en las calles de Huelva, en las que no se palpa la expectación de los años anteriores. A este hecho pudo contribuir que el cine Emperador había quedado fuera de la programación; el director aducía que fue por falta de presupuesto. El cine Emperador, recordemos, era el lugar que concentraba la mayor parte del ambiente cinéfilo del

27 “La austeridad preside la gala de apertura”, *Odiel Información* 10 de noviembre del año 2002.

28 Página web Festival de Cine Iberoamericano de Huelva: <http://www.festicinehuelva.es/index.asp#spv=82> (consultada en agosto 2012).

29 Véase anexo I.

30 Véase anexo I.

Festival. En el periódico *Huelva Información*³¹ se puede leer: “Las calles de Huelva están huérfanas de Festival. Los onubenses no respiran el ambiente cinéfilo de otros años en el centro de la ciudad”. La ausencia de actores conocidos en el Festival la salva el director del evento con la siguiente declaración: “Éste es un momento excelente de trabajo para los actores, por lo que, a veces, las productoras, muchas de ellas de televisión, no permiten que sus intérpretes se ausenten de los rodajes”³². La gala de clausura del Festival de ese año tuvo poco público, según afirmaba el diario antes mencionado, debido, sobre todo, a la escasez de rostros conocidos del mundo cinematográfico. Esta edición del año 2003 denotó la paulatina pérdida del *espíritu Tartessos*. El Festival ya no era dirigido por sus creadores y, poco a poco, se desvirtuaba de la mano de personas muy preparadas en el campo de la comunicación, pero ajenas a lo que supuso el fenómeno del Festival y a su primigenia gestión.

El segundo año de la dirección de Enríquez -2004-, el Festival no consigue remontar. La pérdida definitiva del cine Emperador, como lugar de referencia, debido a su cierre, hace que las calles del centro de Huelva ya no “huelan a celuloide”. De nuevo hay escasa presencia de personajes conocidos; el homenaje se hace a la actriz Concha Velasco y el balance del Festival será de una calidad aceptable en las cintas, pero de una cada vez menor respuesta del público. También es preciso decir que, ese año 2004, Porfirio Enríquez manifiesta la intención de cambiar de fecha el certamen a Enero.

El año 2005 sería el último de la dirección de Porfirio Enríquez, que hacía de nuevo en la prensa un llamamiento al público: “El objetivo principal es que la ciudadanía se sienta parte de este certamen y que acuda a las salas de cine”³³. Ese año el Premio Ciudad de Huelva se le concedió a un habitual del Festival onubense: Sancho Gracia. El balance de 2005 parecía más alentador que el de los años anteriores; en los periódicos se leía: “El cine ha sobrevivido a la polémica”³⁴.

El año 2006 supuso la entrada de un nuevo director para la muestra: Eduardo Trias³⁵. Este director se mantiene hasta la actualidad (año 2012). En una entrevista de ese año al escritor Manuel Hidalgo, éste se manifestaba de la siguiente forma acerca del Festival: “Echo en falta más público en las salas. Es algo digno de lamentar; a

31 “Las calles de Huelva están huérfanas de Festival”. Javier Ronchel, *Huelva Información*, 13 noviembre 2003.

32 *Huelva Información*, 14 de noviembre 2003.

33 “Entrevista a Porfirio Enríquez”, *Huelva Información*, 24 de noviembre 2005.

34 “Entrevista a Porfirio Enríquez”, *Huelva Información*, 26 de noviembre 2005.

35 Véase anexo I.

principio de los años 80, los onubenses llenaban la salas, era digno de ver.”³⁶. Con ello denunciaba la falta de público que padecía el Festival desde hacía unos años.

En la gala del año 2007 se repitieron las presencias de Carlos Saura y se homenajeó a Fernando Fernán Gómez y a Enma Penella. En los periódicos se dijo: “Escasaron las grandes figuras de la cinematografía española”. De nuevo las figuras importantes no asistían al Festival, pero hubo cierta recuperación del público. Según una noticia aparecida en *Huelva Información*, se incrementó en un 36,6 % el número de los espectadores que acudieron al certamen, en relación a los del año 2005.

En el año 2008, y con un balance de cierta recuperación en el evento, Eduardo Trías afirma que son necesarios cinco años para reflotar el Festival. En ese año, las salas recuperaron la asistencia de espectadores, sobre todo por el buen nivel de la sección oficial a concurso. También el director manifestó su deseo de que el Festival pudiera volver al centro de la ciudad, cosa que había faltado en las últimas ediciones³⁷.

Eduardo Trías fue reelegido, en el año 2010, como director del certamen y, pese a los recortes presupuestarios propios de la crisis económica sobrevenida, él sigue creyendo en la proyección del Festival Iberoamericano. Pero lo cierto es que en ese año los periódicos, haciendo el balance del mismo, estimaron que había perdido 5.000 espectadores y que este hecho se debía a la reducción de salas. En las últimas ediciones el Festival ha contado con una cierta recuperación tanto en el presupuesto como en el público. La fórmula del patronato y su gestión es lo que determina la puesta en escena del mismo. El problema presupuestario y la escasez de público, asuntos endémicos en los últimos años, nos hacen pensar, quizás, en un incierto porvenir de este acontecimiento cultural. Por otro lado el “star-system”, que se instauró desde los comienzos y que garantizaba la asistencia de público en películas, mesas redondas y actos de toda índole, se ha ido apagando, ya que cada vez los actores que acuden al Festival son menos conocidos.

En 2012 se ha clausurado la 38ª edición del Festival. La película ganadora del Colón de Oro otorgado por el Festival recayó en la cinta titulada *Infancia clandestina* del director Benjamín Ávila; se trata de una coproducción española, argentina y brasileña.

Este último año el Festival se ha clausurado con una cifra de espectadores aproximada de 21.636³⁸ y ha tenido que batallar con el fantasma de la crisis económica; ha

36 “Entrevista a Manuel Hidalgo”, *Huelva Información*, 22 de noviembre de 2006.

37 Página web: <http://www.huelvainformacion.es/article/huelva/293777/numero/espectadores/aumento/respecto/la/pasada/edicion.html> (consultada en agosto de 2013).

38 Página web Festival de Cine Iberoamericano de Huelva: <http://www.festicinehuelva.es/index.asp#spv=0> (consultada julio 2013).

recortado el número de días del evento a 6 y se han reducido la cuantía de los premios y el número de proyecciones³⁹.

El cine iberoamericano actualmente, en palabras de su creador, José Luis Ruiz, es *“de mayor calidad que el que se hacía en los primeros tiempos del evento”*⁴⁰; sin embargo, la selección que se hacía en aquellos comienzos tenía unos requisitos muy estrictos. Según Vicente Quiroga: *“la selección de películas era muy exigente, se pedía que fueran películas no premiadas en otros certámenes, es decir, que fueran casi inéditas”*⁴¹. Actualmente eso no ocurre con las películas que se presentan al Festival; muchas de ellas están premiadas por Cannes, San Sebastián o La Habana. Se ha perdido, pues, ese sentido de exclusividad que tenía la presentación de filmes en la muestra onubense.

La cuestión es que han proliferado los festivales de cine con temática iberoamericana. Otros festivales, como el de San Sebastián, tienen ya una sección específica donde se incluyen estas películas. El Festival de La Habana ha adquirido cierta potencia en la difusión del cine iberoamericano y cuenta incluso con una cuidada página web. En otras ciudades europeas también están tomando relevancia los festivales con esta temática: en Londres se hace un modesto Festival dedicado a este cine y en Toulouse existen los *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine*, un Festival de Cine Latinoamericano que se consolida cada año. De esto se deduce que Huelva ya no es la única vía de difusión del cine iberoamericano en el contexto europeo, y que los medios de comunicación, actualmente, permiten una constante retroalimentación que antes no se producía.

39 Agustín, S. “El festival de cine reducirá días y la cuantía del premio *Colón de Oro*”. El periódico, 11 de julio 2012.

40 Entrevista a José Luis Ruiz Díaz, noviembre 2010.

41 Entrevista a Vicente Quiroga Juanes, noviembre 2010.

II. La Sección Cine y Literatura en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

Con el nacimiento del Festival de Cine Iberoamericano, en 1975, nace también la Sección Cine y Literatura, que durará de forma más o menos asidua hasta 1992; luego reaparecerá de forma eventual en 1999. Ya en la segunda etapa, la regida por una Fundación, se ampliaron las secciones, pero ésta se eliminó.

Al hablar de esta Sección, es importante tener en cuenta la existencia del *boom* de la literatura iberoamericana, puesto que el nacimiento del Festival tiene lugar poco después de que ese movimiento literario comenzara a tomar fuerza en el contexto mundial y se convirtiera en un capítulo de la Historia de la Literatura Universal del siglo XX. Sin duda, esta Sección del Festival favoreció la difusión de la obra de autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, etc, y algunos de ellos participaron en esta Sección promocionando y hablando de sus libros en mesas redondas, debates y ruedas de prensa.

2.1 Algunos apuntes sobre Cine y Literatura Iberoamericana.

Radomiro Spotorno, en su libro *50 años de soledad. De los olvidados (1950) a La virgen de los sicarios (2000)*⁴², analiza la posible existencia de un *corpus* al que se le pueda llamar ya cine iberoamericano. Para ello usa como comparación la literatura hispanoamericana, que es hoy en día reconocida por todos como una “masa crítica”, como él la llama, de carácter universal, con una serie de aspectos esenciales coincidentes que hace que los propios autores latinoamericanos se reconozcan. El *boom* literario de los años 60 del siglo XX supuso la consolidación del fenómeno de la literatura hispanoamericana y dio el merecido reconocimiento a autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, Octavio Paz, Alejo Carpentier, etc. En todos ellos estaba, de una u otra forma, el “realismo mágico” que en 1947 ya había definido Arturo Usler Pietri⁴³ al referirse al cuento venezolano. Esta forma de hacer literatura significó una total innovación que influyó a otras literaturas. Los autores consiguieron en sus escritos gran calidad, tanto en forma como en fondo, y eso hizo que algunos consiguieran reconocimientos internacionales como el premio Nobel. La nómina es bastante amplia, desde el más reciente, Mario Vargas Llosa en el pasado 2010, a Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias.

Si bien la literatura iberoamericana goza ya de un reconocimiento internacional, Spotorno cree que el cine iberoamericano lleva cierto retraso con respecto a ella en algunos aspectos. Tímidamente, el cine iberoamericano no comenzó a tomar conciencia de unidad hasta 1967, cuando tiene lugar, en Viña del Mar (Chile), el primer encuentro de cineastas iberoamericanos, impulsado por la figura del director y pediatra Aldo Francia⁴⁴. Es aquí donde los cineastas de diversos países se conocen y comienzan a compartir experiencias. Pero este encuentro se vio frenado por un fenómeno político que empezó a darse, prácticamente, en toda América latina: las dictaduras militares que asolaron países como Chile, Argentina o Brasil, países que habían comenzado a despuntar en innovación cinematográfica.

Spotorno denuncia una falta de “circulación” del material filmico que ha provocado cierto desconocimiento del cine iberoamericano, no sólo fuera de sus fronteras, sino dentro de estos países. Tanto Spotorno como Nella Escala en su

42 Spotorno, R (2001): *50 años de soledad. De los olvidados (1950) a la virgen de los Sicarios (2000)*. Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.

43 Usler Pietri, A (1981) *Cuéntame Venezuela*. Ed. Lisbona. Caracas.

44 Mahieu, J. A (1990): *Panorama del cine Iberoamericano*. Ediciones de cultura hispánica. Madrid.

artículo “Cine latinoamericano en el mercado español” plantean la necesidad de los festivales como una ventana de promoción de este cine⁴⁵.

Octavio Getino, en su libro *Cine Iberoamericano: Los desafíos de un nuevo siglo*⁴⁶, reflexiona sobre los derroteros de este cine y plantea también como una alternativa importante la coproducción. Ve fundamental, para el impulso de este cine iberoamericano, el intervencionismo estatal, tanto económicamente como dictando leyes que beneficien a la producción de filmes en el país respectivo.

Aunque no exista un corpus definido como en lo literario, sí ha habido un desarrollo cinematográfico en los países iberoamericanos. Éste estuvo presidido, desde sus comienzos, por la aportación de tres países fundamentales: México, Argentina y Brasil. Hay que reseñar también otros dos que tienen en su historia cinematográfica una trayectoria interesante y sobre todo influyente: son los casos de Cuba y Chile. En el caso de Chile, su cine entre 1973-1990 se había desarrollado en el exilio, pero es de una extraordinaria calidad. Cuba, desde fechas muy tempranas, en 1959 tras su revolución, comienza a hacer un cine muy acorde con las propuestas del Nuevo Cine Latinoamericano.

México es quizás, de los países iberoamericanos, el que tiene un cine más difundido y conocido, probablemente porque su producción estuvo ligada a Estados Unidos y eso dio lugar a que incluso algunos actores mexicanos despuntaran en Hollywood, como fue el caso de Dolores del Río. La época dorada del cine mexicano se produce de la mano de directores como J. Bustillo Oro y, sobre todo, con la figura del actor y realizador Emilio Fernández “El Indio”, que despuntó con filmes como *María Candelaria* en 1943 o *Salón México*. Destacarán dos actores: la considerada *femme fatale* del cine mexicano, María Félix, y el entrañable cómico Mario Moreno *Cantinflas*, que fue dirigido primero por Bustillo Oro y de forma continuada por Miguel M. Delgado.

El director español Luis Buñuel realizó gran parte de su filmografía en México y allí rodó películas tan importantes como la premiada en Cannes *Los olvidados*, filmada en 1950. Según Peter Schumann⁴⁷, con este film se inicia una nueva forma de hacer cine. También de Buñuel, en suelo mexicano, fueron *Ensayo de un crimen* (1955) o *El ángel exterminador* (1962).

45 Escala, N (2006): “Cine latinoamericano en el mercado español”. *Chasqui: revista latinoamericana de comunicación*. N° 93. Págs 54-61.

46 Getino, O (2006): *Cine iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Costa Rica: Editorial Veritas; Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

47 Schumann, P (1986): *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa. Buenos Aires.

Asimismo director importante fue Luis Alcoriza, que se inicia como ayudante de dirección de Buñuel y cuya filmografía es también extensa. Destacan *Tlayucán* (1961), *Tiburoneros* (1962) y, sobre todo, la adaptación de la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1966).

Otros directores serán: Arturo Ripstein, con películas como *El lugar sin límites* basada en la obra de José Donoso, y Felipe Cazals, así como Paul Leduc con *Frida, naturaleza viva* (1983), sobre la vida de la pintora Frida Kahlo.

Actualmente el cine mexicano sigue teniendo resonancia internacional. También gracias al intervencionismo estatal, en la década del 2000, se registraron algunas películas que fueron ampliamente distribuidas como *Amores Perros* de González Iñárritu, del año 1999, que recibió el gran premio de la Semana de la Crítica y el premio de la crítica joven en el Festival de Cannes. La coproducción española/mexicana *Y tu mamá también*, del año 2001, del director Alfonso Cuarón⁴⁸, recibió distinciones en la Bienal de Venecia e incluso consiguió el Oscar al mejor guión original. Por último, hay que señalar también la labor de otros dos directores. Uno es Alfonso Arau, cuya producción está a caballo entre el cine mexicano y el chicano⁴⁹, con filmes tan conocidos como *Como agua para chocolate* (1992), o *Un paseo por las nubes* (1994). El otro director es Guillermo del Toro, realizador de filmes como *El laberinto del fauno* (2006), con la que consiguió reconocimiento internacional en los Oscar y los Premios Goya, así como los premios Ariel en el propio México⁵⁰.

La filmografía mexicana aspira a la proyección internacional. No obstante, este cine, a pesar de su intencionada renovación y de la presencia de directores de calidad, carece de cierta originalidad en comparación con la filmografía de otros países que analizaremos a continuación. Países como Argentina o Brasil, que dan mayor identidad al cine iberoamericano.

48 Página web: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/cineasta.aspx?cod=373> (consultada en agosto 2012).

49 Según David R. Maciel en cine chicano surgió en los años 60, parejo al movimiento chicano, y que se orientaba fundamentalmente a recuperar las raíces culturales de la población chicana.

50 Página web: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/buscar.aspx> (consultada en agosto 2012).



Ilustración 4. Cartel de la película *Como agua para chocolate*. Fuente: Archivo Municipal de Huelva.

Argentina se convirtió en una importante productora de cine, tras la Primera Guerra Mundial, y sus películas de tangos se hicieron internacionales. El cine de tango será una seña de identidad en la cinematografía argentina. Gardel, bajo la dirección de Louis Garnier y John Reinhardt, dejará con sus películas *Espérame*, *Melodía de Arrabal* o *El día que me quieras*, un testimonio de la consolidación del tango como música propia de este país.

Por los años 1940-50 comenzó su producción un director que alcanzó gran prestigio internacional. Fue Leopoldo Torre Nilsson, que destacó con películas como *La casa del ángel* (1957) o *La chica del lunes* (1967), con guión de Beatriz Guido, su esposa. Fernando Birri y Lautaro Murúa -éste último de origen chileno, aunque hace su obra en Argentina- comienzan también por esos años su filmografía.

A partir de los años 60 se conceptualiza el *Tercer Cine* con la película *La hora de los hornos*. Esta película, de Fernando Solanas y Octavio Getino, supuso una importante innovación. Es una película en tres partes y supone el nacimiento del cine de la liberación; con él Getino y Solana buscaban: “(...) el rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones”⁵¹. El objetivo era comunicar la opresión de los pueblos y reivindicar así los derechos. Fue un cine fuera de los circuitos comerciales de exhibición. En torno a esta nueva forma de hacer cine trabajan directores como Raymundo Gleyzer con películas como *México: la revolución congelada*, o el grupo *Cine la base* con filmes como *Los traidores* (1973). Pero tras estos aires de renovación, el fantasma de la dictadura asoló de nuevo Argentina y dejó al país sin los cineastas más renovadores, que partieron al exilio como Gerardo Vallejo, que filma en 1979 *Reflexiones de un salvaje*, o el grupo de *Cine la base* que hace *Las tres A de armas* (1978).

51 Schumann,P (1986): *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa. Buenos Aires, pág. 30.

Tras la dictadura, por fin, se abren las puertas al desarrollo de un cine propio con la creación de la productora Ariel cinematográfica, y surgirán cineastas como Adolfo Aristarain, el director de *Últimos días de la víctima* (1982). Destacan también otros directores como María Luisa Bemberg o Alejandro Doria. En los años 90 el cine se vuelve en Argentina más independiente, y hay un cambio de mirada de esta nueva generación de directores, destacando Pablo Trapero, Esteban Sapir y el oscarizado director Juan José Campanella, cuya película *El secreto de sus ojos* consiguió el galardón a la mejor película en lengua extranjera en la edición 2010 de los Oscar⁵². Por tanto, el cine argentino tuvo una evolución más intelectualizada que el cine mexicano; se definió en su *Tercer Cine* y avanzó hacia fines del siglo XX con una cohorte de cineastas de calidad y presencia internacional.

El cine brasileño guarda en su historia cinematográfica un hito esencial: el llamado *Cinema Novo* brasileño, que irrumpe fresco en todas las cinematografías iberoamericanas. Se desarrolla allá por los años 60, de la mano de Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, director de *Rio 40 Graus*, película que sienta las bases de lo que Rocha dio en llamar en 1965 “la estética del hambre”, con películas como *Barravento* (1962) o *Terra em transe* (1967). Ésta última, se considera la obra cumbre de la estética planteada por el *Cinema Novo*.

Entre tanto, dentro del *Cinema Novo* se inicia la temática del Sertao, que había iniciado Victor Lima Barreto, y se consolida con cintas como *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos o *O fuzis* (1963) de Ruy Guerra.

Poco a poco este cine de autocrítica y de reflexión social se ve desplazado por un “cine de metáforas”, como lo llama Peter Schumann, un cine donde la imagen se hace ambigua⁵³. También debemos mencionar otros géneros del cine brasileño como el *Cine sucio* de Rogerio Spanzerla o el *Cine político* con la obra de Héctor Babenco *Lucio Flavio* (1977) o *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), que representa lo que Román Gubern llama el “cine de la liberación”⁵⁴. El cine de los 80 es un cine empobrecido desde el punto de vista cultural e intelectual y sólo dos obras sobresalen: *Quilombo* de Carlos Diegues y *Memorias do Cárcere* (1984) de Nelson Pereira dos Santos.

Actualmente, según el director de cine Octavio Getino, el cine brasileño cuenta con importantes medidas de fomento. Además, la Columbia Pictures participa desde el año 1997 en producciones y esto hace más fácil la distribución

52 Página web: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/ficha.aspx?cod=5412> (consultada en agosto 2012).

53 Schumann, P (1986): *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa. Buenos Aires.

54 Gubern, R (2006): *Historia del cine*. Ed. Lumen. Barcelona.

a los mercados. El cine brasileño cuenta con un obstáculo, con relación al conocimiento del mismo en otros países de la propia Sudamérica, y es la barrera idiomática. Eso hace que sea poco conocido entre los países de su entorno; por otro lado, en 2003, una película brasileña volvió a despuntar: *Carandiru* del consagrado director Héctor Babenco⁵⁵.

Cuba, desde muy pronto, con la creación del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (1959), apostó por un cine nuevo basado en las ideas de su revolución. Este cine, como Carmen Alejos Grau⁵⁶ afirma, es un cine que afecta a la renovación de las cinematografías de Argentina y Brasil y también al cine del director Jorge Sanginés, en Bolivia, o al cine chileno desde el obligado exilio.

A partir de 1960 comienzan las producciones interesantes en Cuba con filmes como *Memorias del subdesarrollo* (1968); aunque antes, a mediados de los años 40, aparece la figura de Tomás Gutiérrez Alea con películas como *Una confusión cotidiana* (1947). En torno a la obra de este importante cineasta, y casi de forma simultánea, comenzará a hacer cine Julio García Espinosa, autor de los filmes: *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967) o *El mégano*, codirigida con el propio Gutiérrez Alea. El cine documental se desarrolló mucho de la mano de Santiago Álvarez con obras como *Cidón* (1963) o *El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá*, dedicado al cantante Víctor Jara. Otros autores se decantan por la experimentación; es el caso de Humberto Solás con *El siglo de las luces*, adaptación cinematográfica de la obra de Alejo Carpentier, o también de *Manuela*.

En 1993, una película cubana, codirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, dio el salto a la esfera internacional, siendo premiada en Berlín, España y Estados Unidos, donde fue nominada para el Oscar a la mejor película extranjera: *Fresa y chocolate*. Hay que decir, por último, que el cine cubano ha contribuido a la difusión del cine iberoamericano en gran medida gracias a la creación, en 1979, del Festival de Cine de La Habana, un festival de prestigio en el contexto internacional, que ha servido de instrumento catalizador del cine iberoamericano y caribeño más desconocido.

55 Getino, O (2006): *Cine iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Costa Rica: Editorial Veritas; Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

56 Alejos Grau, C (2002). "La liberación en el cine latinoamericano". *Anuario de historia de la iglesia*. nº 11, págs. 165- 180.



Ilustración 5. Fotograma del filme *El siglo de las luces*. Fuente: Archivo Municipal de Huelva.

El cine chileno también tuvo una historia un tanto desgarrada, por la dictadura del general Pinochet, que asoló el país entre 1973 y 1990. Este hecho provocó un empobrecimiento cultural y dio lugar a que todos los directores importantes como Raúl Ruiz, Miguel Littín y Aldo Francia decidieran abandonar la cinematografía o vivir en el exilio para poder hacer su cine de protesta. El cine chileno comienza a tomar fuerza a partir de la década de los 60, en que se creó el cine universitario. En 1967, además, tuvo lugar un encuentro de cineastas en el Festival de Cine de Viña del Mar, impulsado por Aldo Francia. A partir de estos acontecimientos, poco a poco, se desarrolla la incipiente filmografía de autores como Aldo Francia, con su película más conocida *Ya no basta rezar* (1972), o como Miguel Littín, que comienza su producción con *La tierra ajena* (1965), y se sentarán las bases del Tercer cine con *El chacal de Nahueltoro* (1969) o con *La maleta* (1961) de Raúl Ruiz. Ni qué decir tiene que el gobierno de Allende supuso una época de creatividad importante para los cineastas antes citados; sin embargo, ese ambiente desaparece en 1973 con la dictadura y los directores cambian su Chile natal por el exilio en países como México y Nicaragua o París. Allí, en el exilio, filmará Raúl Ruiz *Diálogo de exiliados* (1974) y Miguel Littín en México filmará películas como *La viuda de Montiel* (1979). Por otro lado, algunos directores permanecen en Chile como Sergio Bravo, Cristián Sánchez o Carlos Flores, aunque el más importante será Silvio Caiozzi, cuya producción está muy ligada al uso de los argumentos del escritor, también chileno, José Donoso, adaptando cuentos suyos como “Historia de un roble solo” o su libro *Coronación*, que recibió el reconocimiento en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva en el año 2000⁵⁷. Tras la dictadura, Chile tiene un buen momento de recuperación en su cinematografía. En el año 2004 salió su ley de fomento, que ayuda y aporta soluciones a las producciones registradas en ese país. Por otra parte, ya en el 2003 se registraron algunos éxitos comerciales como *Sub-terra* de Marcelo Ferrari, basada en un cuento del escritor chileno Baldomero Lillo, o *Los debutantes* de

57 Página web: <http://www.festicinehuelva.es/index.asp#spv=81> (consultada en agosto 2012).

Andrés Weissbluth. Otro director chileno relevante en la esfera internacional es Andrés Wood, cuyo filme *La buena vida* fue ampliamente reconocido en el año 2008, en Festivales como el de Cine Iberoamericano de Huelva y el de Biarritz, e incluso recibió el premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana. Su último trabajo, del año 2011, es *Violeta se fue a los cielos*⁵⁸.

En cuanto a la relación entre cine y literatura en el ámbito iberoamericano, el crítico de cine José Agustín Mahieu escribió sobre este tema a lo largo de muchos años, en diversos artículos publicados en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*⁵⁹, haciendo un periplo por todas las obras cinematográficas adaptadas de cierto interés en América, y dando mayor importancia a las películas de los grandes países antes mencionados. En el caso argentino, José A. Mahieu habla del uso de la literatura desde los comienzos del cine mudo en este país, con la adaptación de la novela romántica de José Mármol *Amalia*. Así, recién muerto Lorca, el dramaturgo Edmundo Guibourg dirigió, también en Argentina, en 1938, una versión adaptada de la obra teatral *Bodas de Sangre*. En México, la primera película sonora, *Santa*, de 1931, estaba basada en la novela del escritor Federico Gamboa⁶⁰. Ese habitual gusto por la adaptación literaria se ha mantenido en todo el cine iberoamericano hasta la actualidad. Las obras de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Mario Benedetti, Octavio Paz, García Márquez y otros autores del ámbito iberoamericano han sido traspasadas al lenguaje cinematográfico, algunas con mejor fortuna que otras. Sobre la fidelidad del cine a la literatura, el poeta Pere Gimferrer⁶¹ y el profesor Darío Villanueva⁶² ya apuntaban que cada una de las disciplinas tiene un lenguaje propio: por una parte está el lenguaje cinematográfico, que trabaja con la *imagen*, y por otro el lenguaje literario, que trabaja con la *palabra*.

La escritora Carmen Martín Gaité hace también una interesante reflexión acerca de esta relación en una entrevista en *El cultural* del año 1999: “Siempre he pensado que la relación entre cine y literatura es como la del hijo y la madre, por muy unidos que estén, no siempre se llevan bien. A veces quieren imponerse uno a otro y se establece el conflicto. Yo creo que hoy el hijo quiere imponerse a la madre y

58 Página web: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=525> (consultada en agosto 2012).

59 Mahieu, J.A. “Literatura y cine en Latinoamérica”. *Cuadernos hispanoamericanos*. n° 340,346, 347,348, 349, 350.

60 *Ibidem*

61 Gimferrer, P. (1985): *Cine y literatura*. Editorial Planeta, Barcelona.

62 Villanueva, D. (1999): “Novela y cine, signos de narración”. *Encuentros sobre literatura y cine*. Carmen Peña Ardid (coord.). Instituto de estudios turolenses. Zaragoza.

en muchos escritores lo ha conseguido. Borau, del que he aprendido tanto, dice que si no hubiéramos visto determinadas películas, muchas de las novelas escritas en los últimos cincuenta años serían distintas, muy distintas. Incluso te digo más: de no ser por el cine, habría cosas que ni siquiera las habríamos pensado de la misma manera: la muerte y el amor, por ejemplo”⁶³.

2.2 Análisis de la Sección Cine y Literatura en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

2.2.1 Los inicios. El homenaje a la Generación del 27: 1977.

En la edición del año 1976, el Festival había contado con la presencia excepcional del cineasta Luis Buñuel, exiliado en México; su visita animó a la realización del recordatorio que posteriormente se organizó en torno a la Generación del 27, en 1977.

En 1977 se programó una serie de películas⁶⁴ que contextualizaban la prolífica actividad de esta Generación e ilustraban poemas o retazos de la vida de algunos autores relevantes. Del actor y director Paco Rabal se proyectaron dos películas. Una de ellas fue el cortometraje *Funerales de arena*, que en 1975 había recibido un premio en la recién nacida Semana de Cine Iberoamericano de Huelva. Este cortometraje, de corte melancólico y poético, tiene como fondo argumental un poema de Rafael Alberti. Según se cuenta en el libro *Paco Rabal, aquí un amigo*⁶⁵, la película se rodó en su pueblo y al poeta le había agradado. Rafael Alberti ya le manifestó en una carta a Paco Rabal que estaba escribiendo un libro, *Poemas escénicos*⁶⁶, en el que había un poema, “Funerales de arena”, que tenía amplias posibilidades de traspaso a lenguaje cinematográfico. Otra película visionada fue *Mis encuentros con Dámaso Alonso y sus poemas*, del mismo director, rodada en 1976. Ese mismo año 1977, Paco Rabal estaba rodando otra sobre Antonio Machado titulada *Por tierras de España: Antonio Machado*⁶⁷.

En esta Sección también se recordó la truncada vida de Federico García Lorca y para ello se proyectaron dos películas, una de ellas de Miguel Alcobendas: *Lorca y La Barraca*. Según cuenta Ian Gibson en su obra *García Lorca. Biografía esencial*, “La Barraca será, para el poeta, una de las experiencias más gozosas de su vida, enlazando con sus sueños de la Vega de Granada, con su amor al guiñol y con su vocación de

63 Página web: http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/729/Carmen_Martin_Gaite-_Es_preferible_equivocarse_a_llamar8 (consultada en marzo 2011).

64 Véase anexo II.

65 García Garzón, J.I (2004): *Paco Rabal: Aquí un amigo*. Ediciones Algaba. Madrid, pág. 328.

66 Alberti, R (1988): *Obra completa*. Vol 2. Ed. Aguilar. Madrid.

67 Ibidem.

misionero del arte”⁶⁸. Este cortometraje cuenta la celebración del primer homenaje al poeta en su pueblo natal, Fuentevaqueros, al que acudieron compañeros del grupo teatral del poeta; en él todos pudieron hablar, por primera vez y sin censura, de Lorca y la República tras la Guerra Civil española. La otra película proyectada sobre la vida de García Lorca fue *El barranco de Víznar* del director José Antonio Zorrilla. Este corto intenta expresar, en el lenguaje cultural que le es propio, su dura tradición histórica.

Una curiosa aportación a estas sesiones de cine de la Sección Cine y Literatura, fue la película de Nemesio M. Sobrevila *El sexto sentido*. Es una cinta que hablaba sobre cine, cuando el cine contaba con una corta trayectoria, pues se filmó en 1929.

Para contextualizar todo el panorama histórico-cultural de la Generación del 27 se proyectaron dos documentales de Giménez Caballero: el primero grabado en el Madrid de los años 30 y titulado *Esencia de Verbena*; en él aparecen escritores como Ramón Gómez de la Serna, paseando, y las escenas son ilustradas con obras de Picasso, Picabia o Maruja Mallo. Esta película, en principio muda, fue sonorizada por el propio director en 1947⁶⁹. El filme de Nemesio M. Sobrevila y el antes citado ilustraban el cine vanguardista en la España de la Generación del 27, que estaba escasamente representado por la figura de Luis Buñuel. Otra película de Giménez Caballero que se proyectó en esta sección fue *Noticiero del Cine-club*⁷⁰, grabada entre Madrid y Barcelona, Pastrana (Ávila) y Guadalajara; refleja la vida de diferentes figuras de la intelectualidad española del momento, como el pintor Santiago Rusiñol, Clara Campoamor, Rafael Alberti, Salvador Dalí, Edgar Neville, Pío Baroja, Gerardo Diego, etc.

Se proyectó también un documental titulado *Almadrabas* del director Carlos Velo y el productor Fernando G. Mantilla. Según el profesor Redondo Neira⁷¹, Velo es el iniciador del cine documental en España; este documental pertenece a una serie que ilustra la época de la Segunda República y la posterior Guerra Civil. Tras la contienda, este cineasta tuvo que exiliarse en México. El valor de este cortometraje documental es, sobre todo, que Carlos Velo, su director, era un personaje realmente comprometido con la causa de la República, y por ello, como García Lorca con su teatro La Barraca, realizó iniciativas de carácter educativo que se vinculaban con esta política promovida por ella.

68 Gibson, I (1998): *Federico García Lorca. Biografía esencial*. Editorial Península. Barcelona.

69 Poyato P: (2008): “Vanguardia cinematográfica en española. Buñuel y Dalí. El caso de *Un chien Andalou*”. *Annali Online di Ferrara- Lettere*, Vol 2, pág. 145.

70 Página web: <http://www.youtube.com/watch?v=jtCsJXcKVNO&feature=relmfu> (consultada en enero de 2012).

71 Página web: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_01.html (consultada en enero de 2012)

El día 8 de diciembre se realizó una mesa redonda, también con motivo de este homenaje a la Generación del 27; en ella intervino el pintor onubense José Caballero, coetáneo de esta Generación, que estuvo vinculado a poetas como Rafael Alberti, fue amigo personal de Adriano del Valle, ilustró poemas de García Lorca e hizo decorados que se usaron para la compañía teatral La Barraca. Según apunta Marian Madrigal Neira en su tesis doctoral *La memoria no es nostalgia: José Caballero*⁷², Federico y el pintor se conocieron hacia 1932 y el escritor introdujo a José Caballero en los círculos intelectuales del Madrid de la época. Poco a poco, Federico García Lorca comenzó a encargarle pequeñas ilustraciones para sus obras, como el cartel de *Yerma*, y los figurines de las *Almenas del Toro* para el teatro de La Barraca. Federico García Lorca jugó un importante papel en el despegue de la carrera de este pintor⁷³. Otro invitado a la mesa fue el escenógrafo y pintor Santiago Ontañón, cuya vinculación con los poetas del 27 quedó reflejada en las escenografías que hizo para *Bodas de Sangre* de Lorca y *El adefesio* de Rafael Alberti; además, en el exilio, fundó, junto a la actriz Margarita Xirgú, una escuela de teatro en Chile. En la mesa redonda participó el poeta gaditano Fernando Quiñones, que el año antes había publicado su libro *Crónica del 40*, en la que el protagonista absoluto es el flamenco y sus intérpretes. La obra de Fernando Quiñones, según Francisco Morales Lomas, “está poblada de la evolución de tipos populares de barrio, de seres solitarios y derrotados, de hombres del toro y niños o adolescentes introducidos en unos relatos de corte realista y profundamente psicológicos en su envoltura pero en los que el idioma brilla con gran fuerza”⁷⁴. También estuvo en la mesa el escritor y periodista José Infantes, autor del libro *Poetas del 27. Antología* conocedor de la obra de Manuel Altolaguirre. Manuel Altolaguirre se exilió en Cuba y México y, hacia los años 50, realizó algunas películas, una de ella fue proyectada en el Festival: *El cantar de los cantares*. Completaban el debate sobre cine y literatura y el citado grupo poético una actriz que había trabajado en La Barraca, Carmen Laizgorti, y un estudioso de la Generación del 27 como es David Pérez Merinero.

La Generación del 27 había sido un hito cultural de primer orden en la España de principios del siglo XX, una bocanada de aire fresco en lo que se refiere a la renovación cultural y social que se vio culminada gracias a la Segunda República. El desastre de la Guerra Civil española, con sus nefastas consecuencias, dio lugar a la pérdida de figuras como García Lorca o al exilio de cineastas y escritores como todos los ya citados. En ese marco de reivindicación y apertura cultural se inició esta sección en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, que caminaba hacia la democracia, en plena transición política española. Este homenaje a la Generación del 27 fue un acto

72 Madrigal Neira, M (2004): *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. Tesis dirigida por Lucía García de Carpi. Universidad Complutense. Madrid.

73 Página web: <http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t28041.pdf> (consultada en enero 2012).

74 Morales Lomas, F (2005): *Narrativa andaluza de fin de siglo (10975-2002)*. Ed. Aljaima. Málaga, pág.92.

de reivindicación de aquellos poetas, literatos y cineastas que habían sido apartados de la vida cultural española durante franquismo. Tanto las películas como la mesa redonda sirvieron para dar su justo lugar a esta Generación que sólo es parangonable al Siglo de Oro español. La Sección Cine y Literatura denotaba, en la temática elegida ese año ya, el tono de apertura que se hacía sentir en Huelva en ese año 1977.

2.2.2 La adaptación de la novela a debate: 1979.

En 1979 se hace, otra vez, la Sección Cine y Literatura. En ella se continúa con el modelo que se utilizó para el homenaje a la Generación del 27: se proyectó una serie de películas basadas en obras literarias, y se organizó una mesa redonda con escritores cuya obra había sido adaptada.

Las películas que se proyectaron para la ocasión estaban sobre todo entroncadas con la novelística, excepto una serie documental de tres películas dedicadas a Alejo Carpentier⁷⁵ y dos documentales sobre José Donoso y Julio Cortázar. En esta ocasión, las películas estaban íntimamente relacionadas con los ponentes que acudieron a debatir en la mesa redonda. Se proyectó la película *El lugar sin límites*, del mexicano Arturo Ripstein, basada en una obra del escritor chileno José Donoso, que, en aquellos años y hasta 1980, se hallaba exiliado en España por razones políticas. Donoso acudió al debate sobre cine y literatura propuesto para el Festival en esta ocasión. Esta novela, *El lugar sin límites*, según Selena Millares, es una obra que: "...está sustentada en una compleja trama simbólica que bebe de fuentes literarias, legendarias, religiosas y míticas..."⁷⁶.

El que sería en 1989 premio Nobel, Camilo José Cela, también estuvo presente en este debate sobre la adaptación de la novela al cine. Su primera novela, *La familia de Pascual Duarte*, escrita entre 1940 y 1942, tuvo un éxito inmediato y rotundo y le hizo convertirse en uno de los nombres habituales de la España del momento. En 1976 el cineasta Ricardo Franco había dirigido el filme *Pascual Duarte*, basado en el personaje principal de la novela; el guión de la película fue adaptado por Emilio Martínez Lázaro y Elías Querejeta⁷⁷. Este filme se proyectó acompañando al debate en esta sección. El autor de la novela comentó que: "... la novela y el cine manejan los mismos conceptos y lenguajes pero distintas herramientas..."⁷⁸. No sería ésta la última obra de Cela adaptada;

75 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Serie administración y coordinación, memorias, caja 3/ carpeta 10.

76 Donoso, J (1999): *El lugar sin límites*. Edición de Selena Millares. Ed. Cátedra. Madrid.

77 Cela, C. J (1983): *La Colmena. Introducción, notas y comentarios de Darío Villanueva*. Ed. Noguer S.A. Madrid.

78 Quiroga F (1999): *25 años de Festival de cine Iberoamericano de Huelva*. Huelva Impresión S.A. Huelva, pág. 42.

años más tarde, Mario Camus hace su adaptación sobre la obra *La Colmena*. Si en el caso de la película *Pascual Duarte* el director, Ricardo Franco, centra su atención en el personaje que da nombre a la novela, en el caso de *La Colmena*⁷⁹ destaca la atención al sujeto colectivo que plantea esta obra.



Ilustración 7. José Luis Ruiz con Camilo José Cela. Fuente: Archivo personal de Vicente Quiroga Juanes.

Otra película proyectada, *¡Arriba Hazaña!*, era una adaptación de *El infierno y la brisa*⁸⁰, la primera novela de José María Vaz de Soto, presente también en la mesa redonda. Según Morales Lomas, esta primera novela: “... narra con escepticismo y distanciamiento la experiencia vital de su internado religioso. Su estructura es impecable y el lenguaje diáfano...”⁸¹. El director de *¡Arriba Hazaña!*, José María Gutiérrez, ya tenía en su trayectoria otra adaptación, *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa, realizada en 1975. La íntima relación que este cineasta mantiene con Vaz de Soto queda patente en la reedición del año 1993 de *El infierno y la brisa*, donde el escritor dedica la obra al cineasta.

El tono de reivindicación política, en esta Sección, lo puso el filme del director de la *Nouvelle Vague* Alain Resnais: *La guerre est finie*; el guión fue del escritor español, exiliado en París tras la Segunda República, Jorge Semprún. Esta película se basa en la dura experiencia vital de este escritor en su obligado exilio en París.

Se visionaron dos adaptaciones de otros dos escritores españoles importantes: Juan Marsé y Miguel Delibes. En el caso de Juan Marsé, la película de Jordi Cadena se basaba en la novela *La oscura historia de la prima Montse*, donde se

79 Cela, C.J (1983): *La Colmena. Introducción, notas y comentarios*. Darío Villanueva. Ed. Noguer S.A. Madrid.

80 Vaz de Soto, J.M (2010): *El infierno y la brisa*. Ed. Algaida. Sevilla.

81 Morales Lomas, F (2005): *Narrativa Andaluza de fin de siglo (1975-2002)*. Ed. Aljaima, Málaga, pág. 94.

cuenta la relación de dos personajes que pertenecen a dos mundos muy diferentes⁸². La obra de Miguel Delibes adaptada que se proyectó es *Mi idolatrado hijo Sisí*⁸³, que el director Antonio Giménez Rico llamó *Retrato de Familia*. La historia se centra en el personaje de Sisí, un niño de clase acomodada, criado con toda clase de mimos, lo que va forjando una previsible personalidad egoísta y caprichosa. La obra refleja el clima anterior a la Guerra Civil española.

También estuvo presente, ese año, el escritor uruguayo Mario Benedetti y se proyectó la adaptación que sobre su relato *La tregua* realizó el cineasta y actor argentino Sergio Renán.

La voz de otro escritor iberoamericano, Alejo Carpentier, pudo escucharse gracias a los tres documentales que se proyectaron del director Héctor Veitía⁸⁴, en los que el escritor cubano hablaba de la música, de La Habana y del surrealismo. La íntima relación del escritor con la música le venía desde pequeño, puesto que ya de niño sabía música y tocaba el piano y la vinculación de este autor con el surrealismo se refleja en su novela *El reino de este mundo*.

Los documentales sobre escritores hispanoamericanos se completaron con uno dedicado a José Donoso y otro a Julio Cortázar⁸⁵, que, años más tarde, en 1984, recibiría el consabido homenaje por parte del Festival.

En cuanto a los invitados a la mesa redonda, aparte de los escritores antes citados, Camilo José Cela, José María Vaz de Soto y José Donoso, estuvo presente Arturo Azuela, escritor mexicano cuyas obras más importantes son *El tamaño del infierno* y *Manifestación de silencios*, de 1979.

La principal idea extractada de esta mesa redonda, según Fernando Quiroga, es que para los escritores: "...es mejor desinteresarse con lo que se haga con su obra cuando ésta va a pasar al cine. Aseguraron preferir una pura relación comercial con la productora y no sentirse responsables del resultado final en la pantalla..."⁸⁶.

82 Página web: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/montse1.htm> (consultada en diciembre 2011)

83 Delibes, M (1977): *Obras completas*. Ed. Destino. Barcelona.

84 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Serie administración y coordinación, memorias, caja 3/ carpeta 10.

85 *Ibid*.

86 Quiroga F (1999): *25 años de Festival de cine Iberoamericano de Huelva*. Huelva Impresión S.A. Huelva, pág. 43.

Tras analizar esta sección del año 1979, concluimos que estuvo dedicada, sobre todo, a la adaptación de la novela al cine. Si en el año 1977 el enfoque estaba centrado en un recordatorio a la Generación del 27, sobre todo desde el punto de vista documental, en esta Sección de 1979 se trató de dar una visión amplia de las adaptaciones que, sobre novelas, se habían hecho hasta entonces en España y en Iberoamérica. Asimismo se afianzaron las proyecciones de documentales de escritores, como forma de contextualizar la vida y obra de los mismos. Fue fundamental también el debate que sirvió para conocer, de primera mano, la visión de los escritores sobre sus novelas adaptadas al lenguaje cinematográfico. Por otro lado, en estos primeros años del Festival, en plena transición política española, la proyección de *La guerre est finie* fue un recordatorio del franquismo y sus consecuencias en la vida cultural española.

Pero el Festival de Huelva, además de esta Sección dedicada a la literatura y el cine, invitó ese año al escritor argentino Manuel Puig, que había estudiado con una beca en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma y fue autor de obras como *La traición de Rita Hayworth* (1965), entre otras. En la novelística de este escritor, según Garrido Domínguez, “el cine penetra y sale por todos los poros...”⁸⁷. Tres de sus obras fueron adaptadas al cine. *Boquitas pintadas* ya había tenido su versión por el director argentino Leopoldo Torre Nilsson; en el mismo año 1979 se adaptó su libro *Pubis angelical* por Raúl de la Torre; y la mejor adaptación de sus obras fue la de su novela *El beso de la mujer araña*, realizada en el año 1985 por el director brasileño Héctor Babenco. El cine condicionó bastante la obra de Manuel Puig y esto queda patente sobre todo en esta última novela, donde el relato de seis películas (a modo de metarrelatos) perfila su temática, en su forma compositiva y estructural⁸⁸.

2.2.3 La consolidación de la Sección Cine y Literatura: 1980.

Tras el éxito de los comienzos de la Sección Cine y Literatura en 1979, los organizadores del certamen continuaron con la labor de difusión de la literatura y el cine iberoamericano y de la relación que los unía. Para tratar de nuevo el cine y la literatura se organizó una mesa redonda, celebrada el día 13 de diciembre, en la que intervinieron escritores como Juan Benet, que fue amigo personal de los escritores españoles Luis Martín Santos o Pío Baroja. La especial amistad de este autor con Martín Santos le llevó a basar en la figura de Juan Benet el personaje Matías para su obra máxima *Tiempo de silencio*. El estilo de Juan Benet se definió como críptico y diferente, pero supone una importante innovación en literatura, junto con el *boom* iberoamericano comenzado en los años 60.

87 Garrido Domínguez, A (2000): “Manuel Puig: cine y literatura en *El beso de la mujer araña*”. *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 29, págs. 75-102.

88 *Ibidem*.

Otro escritor que intervino, vinculado también al *boom* literario iberoamericano y además al cine, fue el cubano Guillermo Cabrera Infante, que, en el año 1954, había comenzado a escribir críticas de cine en una revista llamada *Carteles*. Cabrera Infante fue fundador de la Cinemateca de Cuba y directivo de la misma, en el año 1959, cuando estaba recién creado el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas. Entre sus obras más señeras destacan *Tres tristes tigres* y su recopilación de crítica cinematográfica *Un oficio del siglo XX*, realizada en 1963. Más tarde, en 1998, vuelve a escribir sobre este particular en su obra *Cine o Sardina*⁸⁹. Por otra parte, su presencia estaba vinculada también a las proyecciones que tuvieron lugar como complemento a la mesa redonda del año 1980. Uno de los filmes proyectados ese año fue *Cacique Bandeira*⁹⁰ del director Héctor Olivera y estaba basado en el relato *El muerto*, de Jorge Luis Borges, escritor admirado profundamente por Cabrera Infante. Guillermo Cabrera Infante vivía exiliado de su país natal, Cuba; tras una breve estancia en Madrid decide afincarse en Londres buscando, sobre todo, conservar el contacto con el medio cinematográfico, la primera de sus pasiones⁹¹. En su obra *O* este autor habla de la película de Antonioni *Blow up*, filmada en Londres, y que parte del relato de Julio Cortázar *Las babas del diablo*⁹². Esta película también se proyectó en el Festival ese año 1980, y el crítico Argentino José Agustín Mahieu en su obra *Panorama del cine iberoamericano* considera que es la mejor adaptación de un cuento de Cortázar que se ha realizado hasta el momento.

Otro participante de la mesa redonda fue el, por aquel entonces, incipiente director de cine Manuel Gutiérrez Aragón. Debutó con su filme *Habla, mudita* en 1973 y su película *Camada negra* no pudo verse hasta 1977. Esta película fue ganadora del Oso de Plata en Berlín a la mejor dirección. Por otra parte, este cineasta dirigiría, no mucho más tarde, la serie televisiva *El Quijote*, adaptada por el escritor invitado el año anterior en esta misma Sección Cine y Literatura, Camilo José Cela. En el año 1978, Manuel Gutiérrez Aragón había filmado *El corazón del bosque*, donde se encuentran retazos de la obra de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*⁹³.

El último invitado a la mesa fue el escritor, cineasta y dramaturgo argentino Edgardo Cozarinsky, que escribió en revistas de cinéfilos en España y Argentina y era

89 Cabrera Infante, G (1997): *Cine o sardina*. Ed. Alfaguara. Madrid.

90 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie administración y coordinación general, memorias año 1980, caja 4/ carpeta 1.

91 Machover, J (2001): "La memoria frente al poder". *Revista hispano cubana*, nº 10, pág. 3.

92 Cabrera Infante, G (1975): *O*. Ed. Seix Barral. Barcelona.

93 Marzabal, I (2000): "Cine y literatura: De la apropiación al diálogo". *Zer. Revista de estudios de comunicación*, nº 8.(Artículo on-line).

un gran conocedor de la obra de Borges. Publicó un libro, en 1974, llamado *Borges y el cine*. Además, como cineasta, es autor, entre otras, de las películas *Guerreros y cautivas* y *Ronda Nocturna*. Su tesis versa sobre la obra de Henry James.

En cuanto a las películas programadas para visionarse en el año 1980,⁹⁴ fueron sólo seis. Se proyectó *Blow up*, del director de cine italiano Michelangelo Antonioni, que, como antes apuntamos, adaptaba un relato de Julio Cortázar, *Las babas del diablo*. Según Seymour Chatman y Paul Duncan⁹⁵, el filme, del año 1966, fue el único éxito comercial del director italiano; obtuvo además la Palma de Oro en el Festival de Cannes. El relato del que parte Antonioni trata del escritor chileno Roberto Michel, aficionado a la fotografía; al director italiano le interesa, sobre todo, el hecho de que Cortázar usara la ampliación fotográfica para averiguar una verdad insospechada. Como apunta Chatman y Duncan: “...en *Blow up* se utilizan elementos del cuento: el descubrimiento a través de la fotografía, la ilusión de poder evitar un crimen y el impacto psicológico de darse cuenta de que las suposiciones son erróneas. (...) En este filme hay una ausencia de conclusión, pero ésta es distinta a la propuesta por este mismo director en películas como *Cronaca di un amore* o *L'avventura*. (...) Antonioni eligió para su película como escenario la ciudad de Londres, pues en aquellos momentos ésta representaba la “nueva mentalidad”. En el filme destaca la idea del director por transmitir una sensualidad fría y calculadora (...). El uso de la música es muy innovador puesto que es escaso el uso de la música escénica, pero cuando aparece lo hace de forma estridente...”⁹⁶

La obra de Federico García Lorca ejerció también una gran fascinación para la adaptación cinematográfica. La obra teatral *Bodas de Sangre* había sido adaptada por el director marroquí S. Ben Barka, y era la primera vez que participaba un filme marroquí en el Festival.

En la mesa redonda se habló sobre el escritor Jorge Luis Borges; es por ello por lo que en este contexto se proyectó el filme *Cacique Bandeira*, basada en el relato “El muerto”⁹⁷, como hemos apuntado anteriormente. Este relato refleja la complicada situación de subordinación de Benjamín Otálora hacia Cacique Bandeira, narrándose primero un período de ilusa bonanza y la caída definitiva de este personaje, que, desesperado por sobrevivir, decide buscar una vida mejor en Uruguay.

94 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Serie Administración y coordinación general, memorias de 1980, caja 4/ carpeta 1.

95 Chatman, S y Duncan, P (2004): *Michelangelo Antonioni*. Ed. Taschen. Barcelona.

96 *Ibidem*.

97 Borges, J.L (2004): *Obras completas*. Ed. Emecé. Barcelona.

De nuevo una adaptación de otra obra de Miguel Delibes se proyectaba en el año 1980; en esta ocasión fue *La guerra de papá*, del director Antonio Mercero. El filme está inspirado en el cuento de Miguel Delibes *El príncipe destronado*. Según Sally Faulkner⁹⁸, este filme es un punto de encuentro entre el cine de autor y el cine de éxito comercial, y vincula la adaptación del texto de Delibes con la cultura televisiva del momento. La última película que se proyectó fue *Tormento*, de Pedro Olea, que es la adaptación de la obra homónima de Benito Pérez Galdós.

En esta ocasión, la Sección Cine y Literatura iba dedicada, sobre todo, a la adaptación de novelas, excepto la de *Bodas de Sangre*, basada en un texto teatral. En los años siguientes de la Sección se sucederían los monográficos dedicados a escritores concretos. En el año siguiente de la misma, 1982, se consagró en exclusiva al escritor granadino Federico García Lorca.

2.2.4 Homenaje a Federico García Lorca: 1982.

En el año 1982, la Sección Cine y Literatura del Festival comienza a estar dedicada, monográficamente, a la obra literaria de un escritor en concreto. El primero de estos monográficos tuvo como protagonista al poeta granadino Federico García Lorca, y el entonces profesor de literatura, y catedrático en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Rafael Utrera Macías, presentó un libro que se le encargó para el evento: *García Lorca y el cinema (Lienzo de plata para un viaje a la Luna)*⁹⁹.

En la mesa redonda se habló sobre la obra de Lorca y en ella estuvo invitado Luis Rosales, amigo del poeta, que lo acogió en su casa horas antes de morir fusilado en el Barranco de Víznar, en Granada. Este escritor pertenecía a la llamada Generación del 36 y conseguiría, en ese mismo año 1982, el premio Cervantes. Su obra maestra es *La casa encendida*, que se publicó en 1949, y le consolidó como figura del panorama cultural español en 1962, cuando fue nombrado miembro numerario de la Real Academia Española.

Otro invitado de excepción, conjuntamente con Luis Rosales, fue Arturo Ruiz Castillo, dedicado a la literatura y el teatro por vocación, y cofundador con Lorca del grupo de teatro La Barraca, en el año 1932. El estudioso irlandés de la obra de García Lorca Ian Gibson también intervino, pues había publicado su primer estudio sobre la

98 Faulkner, S (2011): “*El príncipe destronado*/ Miguel Delibes (1973). “La guerra de Papá” (Antonio Mercero) (1977) And third way Spanish Cinema”. *ARBOR, ciencia, pensamiento y cultura*. Vol. 187, número de marzo- abril.

99 Utrera Macías, R y García Posada, M (1982): *Federico García Lorca y el cinema “Lienzo de plata para un viaje a la luna”*. Ed. Edisur. Sevilla.

figura del poeta en 1971: *La muerte de García Lorca*. Más tarde, en 1987, publicaría *El asesinato de García Lorca* y, en dos volúmenes, su obra *Federico García Lorca*¹⁰⁰. El interés de Gibson por la literatura española se ha centrado principalmente en dos figuras de la poesía, García Lorca y Antonio Machado, aunque también ha estudiado otros autores.



Ilustración 8. Federico García Lorca y Margarita Xirgu.

Por último, la mesa redonda se completaba con el productor de cine Mamerto López-Tapia, que se había vinculado al cine haciendo críticas a partir de 1963, y que en el año 1965 fundó el Cine-club de Málaga. Fue el productor de dos películas que se programaron para ser visionadas en esta sección: *El barranco de Viznar y Lorca y La Barraca*. También el director Antonio Artero, que hizo su primer acercamiento al cine con la obra teatral de Lorca *Doña Rosita la soltera*¹⁰¹, intervino en la mesa para aportar su visión sobre la obra del poeta.

En esta mesa redonda se reunió una completa y cuidada selección de invitados, que reunía la experiencia personal con la literatura y el cine a la misma vez. Años más tarde, en 1987, Rafael Utrera Macías, que había estado presente en ella, expresaba en su libro *Federico García Lorca. El cine en su obra, su obra en el cine*, que: "... este debate fue uno de los primeros que servían de homenaje a la obra de este escritor (...). En la mesa redonda se abordaron las facetas múltiples del poeta y se planteó la relación del escritor con el séptimo arte (...) Al final se recitaron poemas de Federico por los actores Héctor Alterio (Oda a Walt Whitman), Charo Soriano (fragmento de *Bodas de Sangre*) y Francisco Valladares (Romance Sonámbulo)".¹⁰²

100 Gibson, I (1985): *Federico García Lorca*. Ed. Grijalbo. Madrid.

101 Véase anexo II.

102 Utrera Macías, R (1987): *Federico García Lorca. El cine en su obra, su obra en el cine*. Ed. ASECAN. Sevilla.

Las proyecciones realizadas con motivo de este monográfico a Federico García Lorca se pueden dividir en tres tipologías fundamentales:

1. Adaptaciones de la obra de Federico García Lorca:

Tres versiones de *Bodas de Sangre*: la primera, que se hizo en Argentina, según Rafael Utrera Macías¹⁰³. El filme se grabó en 1938 y contaba con la actuación de Margarita Xirgú, actriz en el exilio. La película se rodó en la ciudad de Jesús María. La segunda data del año 1977 y es una versión peculiar, realizada por un director marroquí, S. Ben Barka. La película había participado en la edición de 1980 del Festival de Huelva y llama la atención por la forma de presentación del drama lorquiano. Rafael Utrera afirma que esta versión es muy fiel al texto del autor, y en la cinta se usa la voz en *off* para mantener el texto poético en su pureza. Ben Barka afirmaba en la edición del año 1980 del Festival de Huelva que: “lo destacable de la película era su carácter orientalista, así como los aspectos centrados en la sicología de la mujer, la fatalidad, la mutabilidad...”¹⁰⁴. La tercera versión de *Bodas de Sangre* era un ballet del director Carlos Saura del año 1981¹⁰⁵, con la actuación de Antonio Gades y Cristina Hoyos. La obra, estructurada en tres actos, está precedida de un extenso prólogo y es una depurada síntesis del drama original, que elimina la palabra y deja la esencia del baile, el gesto y el movimiento.

También se proyectó la adaptación que Antonio Artero, participante de la mesa redonda, había realizado del texto teatral *Doña Rosita la soltera*.

2. Documentales sobre la vida de Federico García Lorca.

Destacan aquéllos en los que se enfatiza la figura del escritor en homenajes que tuvieron lugar en plena transición política, tras la dictadura en España. Es el caso del documental *Lorca y La Barraca*¹⁰⁶, dirigido por Miguel Alcobendas y producido por Mamerto López-Tapia; en él se muestra un homenaje a Federico García Lorca en 1976, en memoria del poeta. A este homenaje acudieron compañeros de Federico en el grupo teatral La Barraca, y por primera vez se hablaba con libertad de la figura de este escritor granadino.

103 *Ibidem*.

104 Utrera Macías <Opus. Cit>.

105 Archivo Municipal de Huelva. Fondo Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, cine y literatura 1982, caja 70/carpeta 3.

106 Véase anexo II.

Dentro de esta línea documental se proyectó *El carro de la farsa*, dirigido por Francisco Montolio, donde se cuenta, al igual que en el documental anterior, un homenaje a Lorca organizado por el grupo de *Teatro itinerante de Aranjuez*, con motivo del 50º aniversario de La Barraca. Aquí se muestran todos los actos que tuvieron lugar: pasacalles, recitales, etc¹⁰⁷.

España debe saber, del año 1977, es también un documental de Eduardo Manzanos que narra toda la polémica y el oscurantismo que rodeó la muerte del poeta. *Federico García Lorca: Muerte en Granada*, dirigido por Humberto López Guerra, es un documental en que se narra la vida y muerte de Lorca; sus familiares y amigos hablan de él y aparecen los lugares, los paisajes y su obra. Una estructura parecida a una entrevista tiene el último documental que se proyectó: *Federico García Lorca*, de Roberto Otero. En él se habla del poeta y se reconstruye su historia a partir de la voz de poetas coetáneos como Rafael Alberti, Pablo Neruda, Jorge Guillén, María Teresa León y Marcelle Oclair.

3. Recreaciones de la vida del poeta o en torno a su figura.

Se proyectaron tres películas, de las cuales dos eran españolas. Una de ellas fue *A un dios desconocido* del director Jaime Chávarri. A partir de la vida de José, mago de profesión, se cuenta como éste huye de su ciudad natal, Granada, y vuelve al cabo de los años, en 1977. A su vuelta, evoca sus recuerdos de juventud y también su antiguo amor homosexual por Pedro. La figura del poeta granadino será un elemento recurrente a lo largo de todo el filme. La otra película española es un corto de José Antonio Zorrilla en la que se narra cómo el espectáculo teatral *Los palos* expresa, con gran austeridad de medios, el sufrimiento de un pueblo. La última película dentro de esta tipología que recrea la vida del poeta es *El asesinato de García Lorca*. Se trata de un filme italiano, de Alessandro Cane, en el que, de forma ficticia, se narran los últimos días del poeta, su vuelta a Granada y su muerte a manos del bando nacional. Fue un filme realizado para la televisión italiana.

Por último debemos hacer referencia a un filme británico, *Black sound, deep song*, del director Peter Luke. Es una película difícil de clasificar en alguna de las tipologías antes apuntadas, pues está entre el documental y la recreación ficticia de escenas de la vida del poeta, que a la vez se entrelazan con escenificación de algunos de sus poemas más relevantes¹⁰⁸.

107 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de cine Iberoamericano de Huelva. Serie gestión técnica, cine y literatura 1982, caja 70/carpeta 3.

108 Archivo Municipal de Huelva. Fondo Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, cine y literatura 1982, caja 70/carpeta 3.

En conclusión, podemos afirmar que el monográfico que el Festival de Cine Iberoamericano realizó en 1982 fue bastante completo. En la mesa redonda estuvieron las primeras figuras en el estudio de la obra del poeta, como Ian Gibson, amigos personales como el poeta Luis Rosales, investigadores de su obra como Rafael Utrera Macías y, además, una impecable y amplia selección de películas de diversos lugares, desde Marruecos, Gran Bretaña, Argentina, Italia y, sobre todo, España¹⁰⁹. Destacó, además, la selección de películas que abordaban la obra del poeta y su vida, desde diversas perspectivas que permitían al espectador hacerse una composición de lugar, una visión crítica de la figura del poeta granadino.

2.2.5 El homenaje póstumo a Julio Cortázar: 1984.

El año 1984 fue importante en el Festival por varias circunstancias. En primer lugar porque llegaba a su X edición y, según Rafael Utrera, “el Festival ha conseguido este año batir sus propios records de asistencia...”¹¹⁰; además ese año se realizó de nuevo la Sección Cine y Literatura, esta vez dedicada monográficamente al escritor argentino Julio Cortázar, que había muerto ese mismo año.

En la revista recién creada del Festival, *Festihuelva*, se explicaba que había sido intención de la organización que viniese, algún año, el reconocido escritor residente en París, pero la larga enfermedad que padecía y su muerte ese mismo año 1984 lo hicieron imposible. De modo que el Festival debió conformarse con homenajearlo, dedicándole la Sección Cine y Literatura, puesto que, como Andrés Amorós apuntó en la mesa redonda, “en la obra de Cortázar hay un constante lugar de encuentro entre el cine y la literatura”¹¹¹. La Sección se desarrolló, como en años anteriores, con una mesa redonda y proyecciones que estuvieron relacionadas con el escritor y su obra; en el caso de Cortázar, las adaptaciones sobre sus historias por aquel entonces eran pocas. José Agustín Mahieu, en su libro *Panorama del cine iberoamericano*¹¹², dedicaba un capítulo a Julio Cortázar y el cine; aquí establece que las películas realizadas sobre argumentos de Cortázar son escasas y de calidad irregular. Las películas que toman como base argumental su obra son argentinas, con la excepción de la adaptación de Michelangelo Antonioni, que usó el relato de Cortázar *Las babas del diablo* como punto de partida, como hemos indicado. A este

109 Quiroga, F. (1999): *25 años de Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*. Huelva impresión S.A. Huelva.

110 Utrera Macías, R (1985): “Presente y futuro de un gran Festival”. *Revista Juan Ciudad*, pág. 30.

111 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, control de películas. Julio Cortázar y el cine, caja 73/ carpeta 1.

112 Mahieu, J. A (1990): *Panorama de cine Iberoamericano*. Ediciones de cultura hispánica. Madrid, págs. 162-166

cineasta, para su film *Blow up*, sólo le interesa la idea de ampliación fotográfica en cuya impresión aparece un suceso misterioso. Según Miguel Herráez en su libro *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, esta versión del relato de Cortázar gustó poco al escritor¹¹³. Sin embargo, esto pueden ser afirmaciones un tanto apresuradas acerca de la opinión del escritor sobre la adaptación del cineasta, puesto que en una carta del propio Julio Cortázar al escritor Mario Vargas Llosa, fechada el 3 de julio de 1967¹¹⁴, el escritor afirma que había visto dos veces la película dejándole bastante frío, pero en el resto del escrito reconoce el genio creador de Antonioni.

Las películas argentinas visionadas en esta sección dedicada a Cortázar fueron todas del director Manuel Antín:

Circe es un filme producido y dirigido por él en 1964, en cuyo guión intervinieron el propio Julio Cortázar y Héctor Grossi¹¹⁵. El filme tiene como hilo argumental el relato de Cortázar *Los bombones del amor*, en el que el escritor reelabora el mito de Circe, la famosa hechicera de la Odisea. Según comenta Carmen Mora Valcárcel en su ensayo *Teoría y Práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, en el relato “lo fantástico emana del halo de magia y misterio que envuelve la sicología de Delia, la protagonista”¹¹⁶. En este relato se une la crueldad femenina y la perversidad sexual de una joven moderna que destruye a sus amantes¹¹⁷. Carmen Mora Valcárcel afirma en su ensayo que este personaje de Delia Mañara es el equivalente a “la mujer fantasma, seductora y mortal”¹¹⁸.

Otro filme proyectado fue *Intimidad de los parques*¹¹⁹, dirigido también por Manuel Antín. Según afirma José Agustín Mahieu, esta película es bastante hermética y conduce a la confusión del espectador; su argumento parte de dos relatos de Cortázar, *El ídolo de las Cícladas* e *Intimidad de los parques*, que da nombre al filme. Realizada en 1966, su guión fue escrito conjuntamente por Raymundo Calcagno, Héctor Grossi y el propio director; con duración sólo de una hora y

113 Herráez, M (2003): *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Ed. Ronsel. Barcelona, pág. 183.

114 Véase en anexo 3.

115 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, control de películas. Julio Cortázar y el cine, caja 73/ carpeta 1.

116 Valcárcel Mora, C (1982): *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Escuela de estudios hispanoamericanos CSIC. Sevilla.

117 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, control de películas.: Julio Cortázar y el cine, caja 73/carpeta 1.

118 *Ibidem*.

119 Mahieu, J. A (1985): “Cine iberoamericano en Huelva”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 416, págs.196-206.

teniendo como protagonistas a Francisco Rabal, Dora Baret y Ricardo Blume¹²⁰. En el relato de *El ídolo de las Cícladas*, Carmen Mora establece que “lo insólito no irrumpe en el relato súbitamente sino que se va instalando hasta prevalecer en él”¹²¹. En el filme, ese espacio mágico e insólito del Machu Picchu se usa como marco dramático–sentimental, pues en él una mujer oscila entre el amor de dos hombres, uno de ellos apasionado por las reliquias¹²².

La última película proyectada sobre argumento de Cortázar fue *La cifra impar*, asimismo dirigida por Manuel Antín. Es la primera que se filmó, en 1961, y se basa en el relato de Cortázar *Cartas de mamá*, con guión adaptado por el director Antonio Rippol. Este filme cuenta con la interpretación de excelentes actores¹²³: Lautaro Murúa, María Rosa Gallo y Sergio Renán, y posee una notable calidad. En ella el director optó por “convertir el relato epistolar en una compleja imbricación de *flashbacks* retrospectivos”. Según José Agustín Mahieu, este filme consigue “esa cualidad tan pocas veces conseguida en cine: hallar el mecanismo cinematográfico apropiado para la intransferible expresión literaria”¹²⁴. En cuanto al relato original de Cortázar, Carmen Mora Valcárcel afirma que “son los remordimientos de los personajes los que se acaban interponiendo en el pasado definitivamente en sus vidas, al instalar al hermano muerto en la misma casa donde vive su hermano con la que había sido su novia, convertida ahora en mujer...”. En el relato se produce la “paulatina suplantación de lo no *tético* que culmina en el segmento final”¹²⁵. Según Mahieu, en el filme se intuye ese “pasado que vuelve y adquiere la ‘presentificación’ más que proustiana, puesto que las cartas –aparentemente normales– están desmintiendo ese pasado y la muerte del hermano hasta volverse más reales que la propia información de los hechos sucedidos”¹²⁶.

La última película proyectada no sigue argumento de Cortázar, sino que sirve de *memorandum* a su figura. Se trata de un filme nicaragüense, realizado el mismo

120 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, control de películas. Julio Cortázar y el cine, caja 73/carpeta 1.

121 *Ibidem*.

122 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, control de películas. Julio Cortázar y el cine, caja 73/ carpeta 1.

123 Mahieu, J. A (1990): *Panorama de cine Iberoamericano*. Ediciones Cultura hispánica. Madrid, pág. 164.

124 *Ibidem*.

125 Valcárcel Mora, C (1982): *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Escuela de estudios hispanoamericanos CSIC. Sevilla.

126 Mahieu, J.A (1990): *Panorama de cine Iberoamericano*. Ediciones Cultura hispánica. Madrid, pág. 164.

año de su muerte y con una corta duración. Su interés es doble, puesto que es un raro ejemplo de cine nicaragüense y también porque su autora es una mujer, Rossana Lacayo. Se trata de un homenaje a Cortázar y de la íntima relación que el escritor mantuvo con Nicaragua, después del triunfo de la Revolución Sandinista; esto se demuestra a través de las palabras del escritor y otros amigos suyos como Tomás Borge, miembro de la Dirección Nacional y Ministro del Interior, Sergio Ramírez, miembro de la Junta de Gobierno, y Ernesto Cardenal, destacado poeta y conocido intelectual¹²⁷.

Para recordar la figura del escritor se proyectaron también tres entrevistas: la realizada por Mercedes Milá en *Buenas noches*, la realizada por Joaquín Soler Serrano en *A fondo* y una entrevista radiofónica realizada por Antonio Blázquez y Ramón Chao, que había obtenido el Premio España a la mejor emisión radiofónica de 1984. Por último, hay otro filme que no se proyectó en la sección con argumento de Cortázar, protagonizado por Sergio Renán de nuevo; es la adaptación del relato *El perseguidor*, dirigido por Osias Wilensky, que cuenta la historia de un trompetista de jazz y se inspira en la vida del músico Charlie Parker; es un relato “casi imposible” de reflejar en cine, como avanzó J.A. Mahieu.¹²⁸

Hasta ahora algunos cineastas importantes en el panorama mundial se han interesado por la adaptación cinematográfica de la obra de Julio Cortázar. Es el caso, por ejemplo, de los franceses Claude Chabrol, en su filme *Monsieur Bébé*, o Jean Luc Godard, con su película *Week-end*, inspirada en el relato *La autopista del sur*, que también sirve de argumento para el italiano Luigi Comencini en su filme *El gran atasco*. En el filme *Bird* del afamado Clint Eastwood también se recogen claras alusiones al relato *El perseguidor*¹²⁹.

El debate sobre Julio Cortázar estuvo presidido por la que fuera su segunda mujer y editora de Gallimard¹³⁰, Ugné Kaverlis, que incluso proyectó un video en super 8 donde aparecía el escritor. Para completar la mesa estuvo presente, de nuevo, el escritor mexicano Arturo Azuela, junto con dos actrices argentinas que leyeron poemas del escritor: Graciela Dufau, que recibió grandes aplausos cuando recitó el poema *La patria*, y Dora Baret, que había protagonizado uno de los filmes de Antín. Participó asimismo una experta en la obra de Cortázar, la profesora de la Universidad de Sevilla Carmen de Mora Valcárcel. Ésta había publicado hacía pocos años su tesis doctoral, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, estudio sistemático

127 Archivo Municipal de Huelva. Fondo Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, control de películas. Julio Cortázar y el cine, caja 73/carpeta 1.

128 Mahieu, J.A <opus cit>.

129 Cortázar, J (2009): *El perseguidor y otros cuentos de cine*. Ed. RBA. Barcelona.

130 Herráez, M (2003): *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Ed. Ronsel. Barcelona, pág. 199.

y profundo sobre el cuento en Cortázar; en la mesa redonda calificó al escritor como “excéntrico” y resaltó que era un hombre que buscaba “lo nuevo”. Extractamos del estudio de esta sección que una de las causas de la escasez de adaptaciones filmicas de la obra de Cortázar se debe a esa *excentricidad* antes apuntada. Por otra parte, esta sección monográfica, además de hacer la comparativa con las películas y textos del propio Cortázar, era más bien un homenaje al escritor argentino que tanto influyó e innovó en la literatura iberoamericana del siglo XX.

2.2.6. Repaso al Cine y la Literatura en los países Iberoamericanos: 1986.

En el año 1986, la Sección Cine y Literatura no fue monográfica, como en el caso de las dos anteriores dedicadas a García Lorca y Julio Cortázar. Ese año, la sección intentaba dar una visión panorámica del cine y la literatura en algunos países iberoamericanos.

Así, en 1986 se siguió de nuevo la fórmula de un debate entre escritores, cineastas y críticos; todo ello se acompañaba, durante la semana del Festival, con proyecciones de películas que vinculaban el cine y la literatura de los siguientes países: Argentina, España, México y Perú¹³¹.

De la filmografía argentina se visionaron películas como *Boquitas pintadas*¹³², del director Leopoldo Torre Nilsson, basada en un argumento del escritor argentino Manuel Puig, que, en el año 1979, había ofrecido ya una rueda de prensa en el Festival para hablar sobre su obra. Esta novela de Puig fue subtitulada por él mismo como “Folletín”, y tuvo su primera edición en 1972. Este subtítulo del autor se refiere a la estructura de la obra en 16 entregas, siguiendo la fórmula de los folletines antiguos; a su vez se estructura en dos partes y, según Solotarevsky¹³³, el texto se presenta más bien como una parodia de ese género folletinesco¹³⁴. Según Daniela Orostéigi Irribarren, la concepción de esta novela “se basa en la mezcla de estilos discursivos, instrumentalización de la oralidad, la especulación de la palabra, una nueva mirada frente al estereotipo, la multifocalización, una nueva interpretación de la tradición de la novela”¹³⁵. *Boquitas pintadas* supuso la consagración de la obra filmica de Leopoldo Torre Nilsson, puesto que la película obtuvo, en 1974, la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián. El guión fue adaptado por el propio Torre Nilsson

131 Mahieu, J.A <opus cit>.

132 Véase anexo II.

133 Solotarevsky, M. (1988): *Literatura, paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaithersburg, Md: Hispanomérica.

134 Puig, M (1972): *Boquitas pintadas*. Ed. Seix Barral. Barcelona.

135 Página web: http://www.psykeba.com.ar/articulos/DOI_Boquitas_pintadas.htm. (consultada en julio de 2012).

con la colaboración del escritor Manuel Puig y narra las vidas paralelas de cuatro personajes que viven en un pequeño pueblo del interior, con todos sus conflictos. El relato se focaliza en la historia entre Nené, la protagonista, y todos los recuerdos que le asaltan tras la muerte de Juan Carlos, su antiguo novio de la adolescencia.

En esta sección se proyectó otra adaptación de Torre Nilsson, *La guerra del cerdo*, basada en la novela de Bioy Casares *Diario de la guerra del cerdo*¹³⁶, escrita hacia 1969. Es una obra compleja que habla sobre la vejez con ironía. El filme fue realizado en 1975, un año después de la adaptación de la obra de Puig. Torre Nilsson no era la primera vez que se enfrentaba a la obra de Bioy Casares, pues se había iniciado en 1949 con su primer largometraje, *El crimen de Oribe*, basado también en una obra del mismo escritor. Completaba la filmografía de Torre Nilsson una adaptación de la novela del argentino Roberto Arlt, *Los siete locos*, película anterior a las dos antes citadas, filmada en el año 1973. Este autor usa la locura como una zona sagrada, olvidada y excluida de la sociedad; aquí los personajes hablan constantemente de sus deseos¹³⁷. Esta novela es la obra maestra de su autor, según Flora Guzmán, quien además piensa que toda la creación de Arlt es “un solo y largo texto bajo diversas formas y géneros”¹³⁸. En el estudio introductorio a esta novela, Flora Guzmán apunta que, en el relato, Arlt da voz a siete locos que hacen propuestas delirantes con “espíritu carnavalesco”. El lenguaje está cercano a nuevos géneros que surgen en la literatura argentina de los años 30, y no podemos olvidar la incipiente presencia y el deslumbramiento que produce el cine que inaugura la modernidad en Argentina. Arlt, en esta novela, emplea, según Guzmán, la técnica cinematográfica que va modificando el modo de contar la historia.

En este filme, Leopoldo Torre Nilsson cuenta con la colaboración de su esposa, la escritora Beatriz Guido, para el guión; posteriormente también participó activamente en otras adaptaciones acometidas por él. Alfredo Marino considera en su artículo “El cine de Leopoldo Torre Nilsson” que estas tres películas basadas en argumentos literarios -*Los siete locos*, *Boquitas pintadas* y *La guerra del Cerdo*- pueden “filiarse a la efímera euforia política acaecida de los años 1973-1975, y que provocó un paralelo renacimiento artístico-ideológico en la industria del cine, con títulos como *La Patagonia Rebelde* (Héctor Olivera, 1974), *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1973), *La tregua* (Sergio Renán, 1975) o *la Raulito* (Lautaro Murúa, 1975)”¹³⁹.

136 Bioy Casares, A (1983): *Diario de la guerra del cerdo*. Alianza editorial. Madrid.

137 Arlt, R (1992): *Los siete locos*. Edición de Flora Guzmán. Ed. Cátedra letras hispánicas. Madrid.

138 *Ibidem*, pág. 47.

139 Página web: <http://www.hamalweb.com.ar/nilsson.html> (consultada en julio de 2012).

Otra película argentina proyectada fue la del director/actor Sergio Renán, *Gracias por el fuego*, del año 1983. Se trata de un filme basado en una novela del escritor uruguayo Mario Benedetti, publicada en 1965, en la que se cuenta una historia de frustraciones, de un asesinato no cometido, que a su vez es reflejo de una frustración general en la que se mueve todo el país. El protagonista, Ramón Budiño, planea el asesinato de su padre y se reconoce después incapaz de llevarlo a cabo¹⁴⁰. El guión fue adaptado por el propio Sergio Renán conjuntamente con Juan Carlos Gené. Este director ya había adaptado, en 1974, la novela de Mario Benedetti *La tregua*, de modo que con *Gracias por el fuego* el director argentino reafirmaba su gusto por la adaptación y versionado de la obra del escritor uruguayo.

Dentro de las proyecciones argentinas, resulta curioso encontrar la adaptación del *Informe sobre ciegos*, del escritor Ernesto Sábato, por su propio hijo, Mario Sábato, bajo el título *El poder de las tinieblas*¹⁴¹, del año 1979. Este escrito de Sábato conforma la tercera parte de la obra *Sobre héroes y tumbas* (1961) y, aunque el texto se configura con una estructura cerrada, no fue concebida como obra autónoma. Según el propio Ernesto Sábato, “el relato no corresponde a lo que usted considera verdadero. Es, por el contrario, una atroz fantasía, producto de mi enfermiza condición”¹⁴². Según Marina Gálvez, la obra es “la espléndida metáfora de los ciegos, secta todopoderosa que gobierna el mundo, se expande hasta conformar una fantástica alegoría sobre la condición humana y sobre el universo dominado por el mal”¹⁴³.

Resulta interesante apuntar que el filme fue protagonizado por el director Sergio Renán, en su faceta de actor. Por otra parte, Lautaro Murúa, director de películas como *La Raulito*, protagonizó la película *Gracias por el fuego*, de Renán. De modo que podemos afirmar que en el cine iberoamericano no sólo existía una magnífica comunicación entre directores, actores, escritores, etc, sino que intercambiaban o jugaban diversos papeles dentro de la labor cinematográfica, pasando de actor a guionista y/o director. Podemos apuntar que este hecho pudo deberse a la escasez de medios del cine iberoamericano, pero también pone de manifiesto un apoyo y un efecto de retroalimentación creativa entre los directores hispanos. Ya en la sección dedicada a Julio Cortázar también se comentaron algunos filmes donde aparece el director Sergio Renán en su faceta de actor a las órdenes de Manuel Antín.

140 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Serie gestión técnica, programación del año 1986, caja12/carpeta 5.

141 Véase anexo II.

142 Sábato, E (1994): *Informe sobre ciegos*. Edición de Marina Gálvez Acero. Anaya & Mario Muchnick. Madrid.

143 *Ibidem*.

La obra del escritor argentino Manuel Mujica Lainez también fue versionada por la cinematografía argentina, en concreto su libro de 42 cuentos *Misteriosa Buenos Aires*, de 1951.

A partir de estos relatos, el autor va narrando la historia de Buenos Aires hasta llegar al siglo XX. En ellos, según Eduardo Barraza Jara, “Mujica Lainez supera, así, la escritura tradicional de la crónica y se inscribe en los procedimientos propios de la metaficción historiográfica, presentes en la nueva narrativa histórica hispanoamericana”¹⁴⁴. Este filme contó con la acción conjunta de tres directores, puesto que cada uno realizó un episodio del libro. Alberto Fisherman es el autor de *El hambre*, Ricardo Wullicher filma *La pulsera de cascabeles* y Oscar Barney Finn *El salón dorado* (1981).

Completaban el repaso a la literatura y filmografía argentina las adaptaciones de Lucas Demare de la obra del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos *Hijo del hombre*. Ésta es una pieza que tuvo un éxito inmediato de crítica y público; en ella se cuenta la Guerra del Chaco, que tuvo lugar de 1932 a 1935 entre Bolivia y Paraguay. Es una obra escrita en un lenguaje ambivalente: el hispano-guaraní; es una pieza escindida entre la escritura y la oralidad, un intento de imbricación de estos dos hemisferios lingüísticos, de muy diferente estructura y funcionalidad¹⁴⁵. El filme, del año 1961, es una coproducción hispano-argentina y entre sus intérpretes se encuentra el actor español Francisco Rabal. El director cuenta la historia de una mujer que abandona la prostitución y se disfraza de soldado para unirse a una misión suicida, con el único objetivo de ser amada por el cabo de la expedición. El tema elegido por el director, de raíz latinoamericana, le sirve para tratar valores de significación universal¹⁴⁶.

El último de los filmes argentinos que se proyectó fue la película *El hombre de la esquina rosada* del director René Mujica, basada en un cuento de Jorge Luis Borges, incluido en su *Historia Universal de la Infamia* (1935). El argumento fue adaptado por Joaquín Gómez Bas, Isaac Aisemberg y Carlos Aden. La historia cuenta la vida de Francisco Real, que sale de la cárcel para vengar la traición hecha a un compañero muerto; el marco de fondo es la Buenos Aires de 1910. Las críticas al filme dicen que se ha respetado el texto de Borges, tanto en forma como en contenido, y esto obliga a los adaptadores y al director a crear escenas de relleno, que no son en todo momento necesarias¹⁴⁷.

144 Página web: <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper9Barraza.pdf>. (consultada en marzo de 2012)

145 Roa Bastos, A (1985): *Hijo de Hombre*. Alfaguara. Madrid.

146 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Serie gestión técnica, programación 1986, caja 12/ carpeta 10.

147 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Serie gestión técnica, cine y literatura 1986, caja 76/carpeta 2.

Las proyecciones de filmes españoles que hacían referencia a obras literarias fueron bastantes. Del director Vicente Aranda se visionaron varias adaptaciones; según Enrique Colmena, Vicente Aranda es un “buen adaptador de textos literarios”¹⁴⁸. Dentro de la producción de este director hay 12 adaptaciones, y Juan Marsé es el autor más adaptado por este director; en concreto llevó al cine tres de sus novelas¹⁴⁹. En el Festival de Cine del año 1986 se proyectó *La muchacha de las bragas de oro*, filmada en 1980. Tanto el director como el escritor tuvieron una infancia común en la pobreza de los barrios obreros de Barcelona. En *La muchacha de las bragas de oro*, el director habla de esa “escala erótica que aboca al escritor falangista hacia una única salida, entregarse físicamente a su sobrina, con la que se mezclan dependencias físicas con relaciones”¹⁵⁰. De nuevo esta película de Aranda demuestra la retroalimentación cinematográfica del mundo iberoamericano, pues el filme, que es una coproducción hispano-venezolana, cuenta en su reparto con actores españoles y, como actor principal, con el también director Lautaro Murúa. Otra adaptación de Vicente Aranda, que pudo verse en el Festival de 1986, fue *Asesinato en el comité central*, basada en la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán. Esta película es de un año después de la anteriormente reseñada y en ella se quiso, según Enrique Colmena, “sobre todo hacer una disección de un momento histórico, la transición española, con UCD en el poder... A este director le interesó (...) mostrar ante la cámara toda clase de tormentos infligidos por personas sobre personas”¹⁵¹. La última película visionada, que tiene el sello de este director, fue *Tiempo de silencio*, basada en la novela de Luis Martín Santos. Se trata de un filme estrenado el mismo año 1986, con guión adaptado por el propio Vicente Aranda, en el que el director “estaba fascinado por la bellísima prosa y la notabilísima historia”. El director, según Colmena, tomó los temas que le interesaron: el horror del aborto clandestino, un país represor con los abortistas, la seducción erótica, la muerte y la venganza.

La novela de Luis Martín Santos es una obra decididamente innovadora en la literatura española de posguerra; con ella “se intenta una renovación estilística a partir del monocorde realismo de la novela española de la época en que apareció”. La obra se consideró “infilable”. Uno de los directores invitados a la mesa redonda, Miguel Picazo, había realizado un año antes, en 1985, una película basada en la obra *Extramuros* de Jesús Fernández Santos, que en 1978 había sido Premio Nacional de Narrativa. El filme, protagonizado por Carmen Maura, cuenta la historia de un milagro fraudulento en un convento de monjas. Este director ya había adaptado otra obra de este mismo escritor, *El hombre de los santos*.

148 Colmena, E (1996): *Vicente Aranda*. Cátedra. Madrid.

149 Marsé, J (1978): *La muchacha de las bragas de oro*. Planeta. Barcelona.

150 Colmena, E (1996): *Vicente Aranda*. Cátedra. Madrid.

151 *Ibidem*.

En 1985, el director Francesc Bertriú lleva al cine *Réquiem por un campesino español*, basada en la novela de Ramón J. Sender. El guión fue adaptado por el mismo director, con la colaboración de Gustavo Hernández, y el argumento gira en torno al flashback del protagonista, Mosén Millán, cura de un pueblo, que mientras espera a los familiares de Paco el del Molino, para una misa por su alma, va recordando pasajes de su vida y de la historia de España¹⁵².

El director Víctor Erice también ha realizado algunas adaptaciones de textos literarios; la proyectada en esta sección fue *El sur*, una película del año 1982 basada en el argumento de Adelaida García Morales. Se trata de un filme que retroalimenta a la novela y viceversa, pues Carmen Arocena afirma que “en el caso de *El sur*, son imágenes de Víctor Erice las que inspiraron el relato de Adelaida García Morales”¹⁵³. La película no fue rodada al completo, y lo rodado no se adapta totalmente al guión; el lenguaje es cercano al realismo mágico y conecta con la poética del vacío característica del director vasco. El final obligado, tras las exigencias del productor Elías Querejeta, dio lugar a que el realizador se inventara uno que no alterase demasiado el contenido de la narración. Según Rafael Cerrato, “la escritora ha construido la historia a base de imágenes primordiales que sirven para representar un mundo en el que, sobre todo en la vida cotidiana, podemos encontrar el grado de misterio necesario para transportarnos, más allá de las apariencias, a la esencia de la vida”¹⁵⁴. Completaba la representación española en esta sección el filme de Mario Camus *Los santos inocentes*, basado en la novela homónima de Miguel Delibes. En ediciones anteriores del Festival ya se reseñaron otras adaptaciones de este director, como la que hizo basada en la novela *La colmena* de Camilo José Cela, así como *La casa de Bernarda Alba*. En *Los Santos Inocentes*, Mario Camus refleja todo ese mundo de desigualdades sociales plasmado por los personajes de Delibes en su novela.

Las películas mexicanas exhibidas fueron, entre otras, *Eréndira*, de Ruy Guerra, basada en un cuento de Gabriel García Márquez. Este filme tuvo guión del propio escritor, que lo concibió antes que el libro definitivo: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. La película estuvo protagonizada por Irene Papas, pero el filme decepcionó cuando se estrenó en el Festival de Cannes¹⁵⁵.

152 Archivo municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Serie gestión técnica. Cine y literatura en 1986, caja 144/carpeta 23.

153 Cerrato, R (2006): *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Ed. JC Clemente. Madrid.

154 *Ibidem*.

155 Página web: http://elpais.com/diario/1983/05/16/cultura/421884021_850215.html (consultada en julio 2012).

La obra de García Márquez es de muy difícil adaptación, y otros realizadores también intentaron versiones cinematográficas como las realizadas por el ya citado Miguel Littin. Francesco Rossi, en 1987, hace la adaptación de *Crónica de una muerte anunciada*, y en 1988 aparecerá la serie *Los Amores difíciles*, que será ampliamente analizada en la Sección de Cine y Literatura del año 1988.

La representación mexicana en las proyecciones se enriqueció con la versión de José Bolaños de la obra de Juan Rulfo *Pedro Páramo*; el guión fue adaptado por el mismo director y el título que se le dio fue *El hombre de la media luna*, puesto que la hacienda de la que Pedro Páramo es dueño se llama de la Media Luna, en el pueblo de Comala. Este filme se considera superior a la adaptación que realizó de la novela Carlos Velo en 1966¹⁵⁶. El último filme mexicano que se proyectó de 1976 fue *Los albañiles* del director Jorge Fons, según la obra teatral de Vicente Leñero.

Completaba la selección de películas un filme peruano de Francisco José Lombardi, que se basaba en la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*. Este filme es del año anterior, 1985, y cuenta la historia de un grupo de nuevos estudiantes en el colegio Militar de Lima. La película refleja, con respeto casi absoluto, los personajes y situaciones de la novela y fue seleccionada para la quincena de realizadores de Cannes y para el Festival de cine de San Sebastián¹⁵⁷. La filmografía peruana estuvo, además, presente con otro filme, *Yawar Fiesta*, de Luis Figueroa, del año 1982, basado en la novela de José María Arguedas, una obra que está entroncada con la corriente del indigenismo.

Como apoyo a todas estas proyecciones se celebró una mesa redonda compuesta por importantes personajes de la literatura y el cine. Estuvo presente el literato peruano Alfredo Bryce Echenique, que cuenta con una obra personalísima, una obra muy cercana al cuento oral, y donde se usan habitualmente el humor y la ironía. Su mayor éxito literario fue *Un mundo para Julius*, de 1970, una obra de inspiración autobiográfica. Según Julio Ortega, “la obra de Bryce Echenique pone en entredicho la distinción genérica entre biografía, autobiografía, memorias y diarios. La originalidad de las novelas de Bryce está, pues, en esta riqueza del planteamiento pluri-bio-gráfico”¹⁵⁸. El mismo año que acudía al debate saldría publicada su obra *Magdalena peruana y otros cuentos*.

156 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Serie gestión técnica, cine y literatura 1986, caja 144, carpeta 23.

157 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Serie administración y coordinación general, memoria de 1986, caja 12/ carpeta 5.

158 Bryce Echenique, A (1993): *Un mundo para Julius*. Cátedra. Madrid.

Otro invitado a la mesa fue el director de cine Miguel Picazo, del que se proyectó un filme, *Extramuros*, que se había realizado un año antes. Este director también trabajó con Víctor Erice y adaptó la obra de Carmen Martín Gaité *Entre visillos*. Su vinculación con la literatura fue temprana, porque su primera película fue la adaptación de la obra de Miguel de Unamuno *La tía Tula*. Asimismo fue invitado ese año, de nuevo, el crítico argentino José Agustín Mahieu, así como el escritor cubano Miguel Barnet, muy vinculado al Instituto Cubano del Libro. De éste destacan sus obras *Biografía de un cimarrón* o *Canción de Rachel*, y es autor de guiones de documentales como *Gallego*. El libro en el que se basa este filme fue publicado en 1981 y cuenta la trayectoria vital de Manuel Ruiz, un emigrante llegado a La Habana en 1916 para hacer fortuna, escapando de una pequeña aldea de Pontevedra. La novela repasa diversos hechos de la historia iberoamericana.

También se contó con la presencia excepcional del cineasta chileno Miguel Littín, que se sentó a la mesa. Él venía a presentar su filme *Acta general de Chile*, con la viuda de Allende. Este film, que había sido grabado de forma clandestina por el director chileno, dura dos horas y está compuesto por cuatro capítulos para televisión. Inspiró una obra de Gabriel García Márquez, *Aventuras clandestinas de Miguel Littín en Chile*. Con anterioridad, en 1971, había rodado *Compañero presidente*¹⁵⁹, un documental sobre Salvador Allende. Completaba la mesa redonda el director de cine Vicente Aranda, del que se exhibían tres adaptaciones.

En esta sección de 1986 se hizo una visión panorámica de las adaptaciones, estableciéndose una interconexión tanto en las películas proyectadas como en el debate entre los guionistas, escritores y cineastas.

2.2.7. Monográfico de la obra de Gabriel García Márquez: 1988.

El escritor Gabriel García Márquez guarda una estrecha relación con el cine, no sólo como guionista, sino también como difusor del cine iberoamericano en todo el mundo. Desde muy joven, García Márquez estuvo vinculado al séptimo arte de muchas formas, adaptando obras suyas y realizando guiones para diferentes directores latinoamericanos. No debemos olvidar que en la década de 1950 realizó una incursión en el mundo de la cinematografía: estuvo estudiando en el Centro Esperimentale di Cinematografía Cinecittà de Roma junto con otros futuros grandes directores latinoamericanos, Fernando Birri y el cubano Julio García Espinosa, que serán a partir de los 60 y 70 puntales del Nuevo Cine Latinoamericano. El escritor, con todo, estuvo sólo dos meses en el centro, puesto que, como él mismo cuenta,

159 Spotorno, R (1999): *Miguel Littín, el viajero de las estaciones*. XXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

“aquello no era guión ni era nada; se trataba de clases puramente teóricas, ofrecidas por señores –los sabios doctores de la ley– que vivían convencidos de que no había en este mundo nada más importante para un futuro guionista que la estética del cine o la Historia socioeconómica del cine o la teoría del lenguaje fílmico... todo ello con mayúscula”¹⁶⁰. En Barranquilla filmó, junto a Álvaro Cepeda Samudio y el fotógrafo Nereo López, un corto llamado *La langosta azul*. Su vinculación con el cine no se deterioró a pesar de las desavenencias con el Centro italiano; de hecho, a partir de los años 60 comienza a intervenir activamente en guiones y adaptaciones de obras suyas para directores hispanos. Su máxima participación tuvo lugar entre 1965 y 1985, en los siguientes filmes¹⁶¹:

- *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac.
- *Juego peligroso (segmento “HO”)* (1966) de Luis Alcoriza y Arturo Ripstein.
- *Patsy mi amor* (1968) de Manuel Michel.
- *Presagio* (1974) de Luis Alcoriza.
- *La viuda de Montiel* (1979) de Miguel Littín.
- *María de mi corazón* (1979) de Jaime Humberto Hermosillo.
- *El año de la peste* (1979) de Felipe Cazals (adaptación del libro de Daniel Defoe *El diario de la peste*).
- *Eréndira* (1983) de Ruy Guerra.

En ediciones anteriores del Festival, ya se había proyectado la adaptación de Miguel Littín *La viuda de Montiel*, que obtuvo premio en 1980; y en la Sección Cine y Literatura de 1986 estuvo presente la obra de Ruy Guerra *Eréndira*, películas que también se recordaron en la sección de 1988¹⁶².

En la actualidad es el presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Caribeño, que se creó en 1985 y en la que están integrados cineastas de 18 países de aquel continente. Por ello, este escritor se ha convertido en un embajador de primer orden de este cine.

En la Sección del año 1988 se pensaba hacer un homenaje al escritor, que había sido premiado en el año 1982 con el Nobel de literatura, pero de nuevo, como ocurrió con el homenaje a Julio Cortázar y el cine, el escritor, por múltiples compromisos, no estuvo presente.

160 García Márquez, G (1995): *Como se cuenta un cuento*. Ollero & Ramos Editores. Madrid.

161 Artículo on-line: http://www.amor.com.mx/gabriel_garcia_marquez_y_el_cine.htm (consultada en julio 2012).

162 Véase anexo II.

La vinculación de García Márquez con el cine está presente, según Rafael Utrera Macías¹⁶³, en sus personajes, puesto que en su obra *El coronel no tiene quien le escriba*, por ejemplo, cita ocasionalmente al cine; además, el autor de *Cien años de soledad* declara que “mi experiencia en el cine ha ensanchado, de una manera insospechada, mis perspectivas de novelística”.

De nuevo el Festival planteó un repaso bastante exhaustivo de la filmografía que adaptaba obras de García Márquez, así como películas en las que el escritor había participado en la realización del guión. Para contextualizar la vinculación entre cine y literatura de este autor, se proyectaron tres tipos de películas:

1. Películas con argumento o guión de Gabriel García Márquez.

En 1964, Gabriel García Márquez, junto al escritor mexicano Carlos Fuentes, adaptaba el cuento de Juan Rulfo *El gallo de oro* para el director Roberto Gavaldón. En la concepción argumental del filme había una importante presencia de la literatura del *boom* iberoamericano, puesto que el autor era de uno de los grandes de la escena literaria. La película tuvo mucho de “superproducción”, pero existió en la adaptación la manifiesta “incapacidad del director de entender el trasfondo de la historia por él mismo contada”¹⁶⁴. Según Jorge Ayala Blanco, “en *El gallo de oro* todo estaba preparado para que fuera una obra maestra”, pero ni la presencia de estos escritores en el contexto del filme consiguieron que la historia tuviera el interés esperado por su director.

En ese mismo año 1964, Gabriel García Márquez asiste a la adaptación de un cuento suyo, *En este pueblo no hay ladrones*, por el director Alberto Isaac, acompañado de Emilio García Riera. Lo más curioso de este filme no es sólo el texto de García Márquez, sino la importante presencia de personajes de la literatura y el cine iberoamericanos como actores del filme. El director Luis Buñuel hace el papel de cura, el futuro director de *Como agua para chocolate* Alfonso Arau participa en escena como agente viajero y el propio García Márquez aparece como boletero del cine, como guiño a esa importante afición del escritor. Como figurantes también están el propio director Alberto Isaac e incluso Arturo Ripstein¹⁶⁵.

163 Utrera Macías, R (1987) *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Ed. Alfar. Sevilla, págs. 80-82.

164 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, Gabriel García Márquez y el cine, caja 144 / carpeta 26.

165 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, Gabriel García Márquez y el cine, caja 144/26.

En la sección de 1988, se proyectaron las dos versiones del texto de García Márquez *Tiempo de morir*. La versión realizada por Arturo Ripstein en 1965 es mexicana, y el guión fue de nuevo una colaboración entre Carlos Fuentes y García Márquez. En 1985, el director Jorge Alí Triana realiza otra versión del argumento original de García Márquez, contando de nuevo con su colaboración como adaptador del guión. La película en este caso fue una coproducción colombiano-cubana; es una película en clave de *western* que recibió distinciones como el Premio Tucán de Oro de Río de Janeiro y el premio especial de Biarritz.

Otros directores habituales de la filmografía iberoamericana, como el mexicano Luis Alcoriza o Jaime Humberto Hermosillo entre otros, completan la dirección de filmes basados en la obra de García Márquez. De Luis Alcoriza, director mexicano que fue ayudante de dirección de Luis Buñuel, se proyectó *Presagio* de 1974, con adaptación del guión del propio director y el escritor colombiano. De Jaime Humberto Hermosillo se proyectó en el Festival la serie para televisión *María de mi corazón*; se trataba de una serie producida por la Universidad de Veracruz en cuyo guión también intervenía el escritor. No sólo directores iberoamericanos se dedicaron a la adaptación de obra de García Márquez; también realizadores europeos versionaron su obra. En 1987 el italiano Francesco Rossi adaptaba el relato *Crónica de una muerte anunciada*, pero Augusto M. Torres¹⁶⁶ la considera una fallida adaptación de la novela. En el filme intervenían actrices de renombre internacional como Lucía Bosé o la griega Irene Papas. La directora Solveig Hoogesteijn, venezolana nacida en Suecia de padre holandés y madre alemana, realiza *El mar del tiempo perdido* (1980); en esta historia se mezcla lo mágico, el deseo y lo fantástico, y todo ello transforma la vida de todos aquellos que viven en un pequeño pueblo sin nombre.

Asimismo se proyectó un corto llamado *Del viento y del fuego*, que adaptaba un pequeño relato llamado *La mujer que llegaba a las seis*, de los directores de Adolfo García Videla y Humberto Ríos.

2. Películas documentales que ayudan a contextualizar la obra de García Márquez y su vinculación con el cine.

En las proyecciones del Festival, los documentales de autor juegan un papel importante para contextualizar la obra del escritor al que está dedicada la sección, como vimos en las anteriores secciones monográficas, tanto de García Lorca como de Julio Cortázar. Así, se visionaron durante la semana del Festival documentales sobre su vida y su obra, para que el espectador pudiera entender mejor la vinculación del escritor con la

166 Página web: <http://www.filmaffinity.com/es/film429708.htm> (consultada en febrero de 2012).

tarea cinematográfica. En el caso de García Márquez se proyectaron dos. Uno realizado por la directora Ana Cristina Navarro titulado *La magia de lo real*¹⁶⁷ y filmado en 1982; en este documental grabado en el Caribe colombiano se trata de explicar el mundo de García Márquez y el “realismo mágico” de sus obras. El otro documental es *El carnaval para toda la vida*, grabado por Gabriel García Márquez junto a la mujer de Álvaro Cepeda Samudio en el carnaval de Barranquilla, en 1961. No olvidemos que tanto *Gabo* como Álvaro Cepeda y otros autores como Germán Vargas o Alfonso Fuenmayor formaron por aquella época el grupo de Barranquilla. Este documental demuestra la faceta de García Márquez como cineasta.

3. La serie *Los amores difíciles*.

En ese año 1988 se proyectó en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva la serie *Los amores difíciles*¹⁶⁸, basada en seis historias de García Márquez; en ella participaban Televisión Española y la recién creada Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano y Caribeño. En esta serie estuvieron implicados importantes directores hispanoamericanos, cada uno de ellos con una historia:

Ruy Guerra, el director brasileño, trabajó sobre la *Fábula de la bella palomera*. Aquí se cuenta la historia de Orestes, dueño de una fábrica, que conoce a Fulvia, la bella palomera, y su vida cambia de forma radical, pero Fulvia es casada y el amor de Orestes a primera vista se ve frustrado, pues no será correspondido.

Lisandro Luque, colombiano, tomó la historia de *Milagro en Roma*, que cuenta la muerte de la hija de Margarito Duarte, hecho que conmueve a toda la población, puesto que el cuerpo de la niña se encuentra milagrosamente incorrupto; Margarito Duarte intenta que el Papado considere santa a su hija.

Olegario Barrera, venezolano, se hizo cargo de la historia *Un domingo feliz*; en ella, Silvino Ochoa, músico de 30 años, se verá envuelto en una historia de fingido secuestro del hijo de unos aristócratas.

Jaime Humberto Hermosillo, que ya había adaptado textos de García Márquez, filmó *El verano de la Señora Forbes*. En la cinta se narra la historia de la señora Forbes, una institutriz alemana que queda al cargo de unos niños a los que intenta disciplinar, pero la imagen primera de la señora Forbes se verá transformada a lo largo de la historia.

167 Página web: <http://www.patrimoniocinematografico.org.co/noticias/105.htm> (consultada en agosto de 2012).

168 Véase anexo II.

Jaime Chávarri, español, adaptó la historia *Yo soy el que tú buscas*. Tras sufrir una violación, Natalia intentará por todos los medios localizar a aquél que la violó. Poco a poco el mundo aséptico de Natalia se irá rompiendo conforme avance su investigación.

Tomás Gutiérrez Alea, cubano, realizó la última historia de esta serie, *Cartas del parque*, en la que se narra un triángulo amoroso; se trata de una historia simple pero de sentimientos encontrados¹⁶⁹.

En el debate que organizó el Festival para hablar sobre García Márquez estuvieron presentes algunas figuras vinculadas al cine y la literatura como el cineasta Miguel Littín, que venía a hablar de su amistad con él y de la adaptación que había realizado del cuento *La viuda de Montiel*, filme que consiguió reconocimiento en el Festival de Huelva. También participó en el debate Tita Cepeda, viuda de un amigo de García Márquez, el escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio, de la que se proyectó el documental antes citado *El carnaval para toda la vida*. Acudió asimismo el escritor colombiano Álvaro Mutis, que había publicado ese mismo año su novela *Ilona llega con lluvia* (*Tras las huellas de Magroll el gaviero*).



Ilustración 11. Fotograma de la película *La viuda de Montiel*. Fuente: Archivo Municipal de Huelva.

Completaban la mesa Alberto Navarro, director del Instituto Cinematográfico de Colombia, el productor Settimio Presutto y el cineasta colombiano Jorge Alí Triana, que realizó la segunda versión de la obra de García Márquez *Tiempo de Morir*¹⁷⁰ en 1985. Años más tarde, en 1996, García Márquez escribiría el guión del filme de este mismo director *Edipo Alcalde*, una versión actualizada de la obra de Sófocles. Según Rafael Utrera Macías, la conclusión a la que se llegó en la mesa redonda fue que “nunca se hará

169 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de cine Iberoamericano de Huelva. Serie gestión técnica, Gabriel García Márquez y el Cine, serie *Los amores difíciles*, caja 85/ carpeta 2.
170 La primera versión fue realizada por Arturo Ripstein.

la película clave sobre García Márquez¹⁷¹. Y puede ser cierto, ya que la última adaptación de su obra *El amor en los tiempos del cólera* no tuvo el agasajo esperado por la crítica y no se ha intentado adaptar su obra máxima, la que reúne la cosmogonía creada por García Márquez, *Cien años de soledad*. Por otro lado, hay que decir que algunos de los directores de los que se proyectaron adaptaciones de la obra de García Márquez continuaron la labor de adaptación; es el caso de Arturo Ripstein, que en 1999 filmó *El coronel no tiene quien le escriba*, o Lisandro Luque, que en 2001 hizo *Los niños invisibles*¹⁷².

Quizás la obra de García Márquez sea una de las que, en el cine iberoamericano, ha provocado más fascinación pero ha encontrado más dificultades para su adaptación al lenguaje fílmico. Ello es debido a la personalísima forma de contar del escritor colombiano, que hace que, aunque él mismo participe en el guión, no siempre el director sea capaz de expresar en otro lenguaje la esencia de su obra. Ésta de 1988 fue la última Sección de carácter monográfico dedicada a un escritor en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

2.2.8 Las dificultades del traspaso fílmico: 1992.

En 1992, con la marcha de José Luis Ruiz de la directiva del Festival, también desaparece curiosamente la Sección Cine y Literatura, que había mantenido cierta periodicidad en la programación del Festival. La relación cine y literatura se abordará de nuevo de forma específica sólo en 1999, con un monográfico de cine y literatura chilena, y desde entonces esa sección nunca ha vuelto a aparecer en la programación del Festival.

Por ello, como afirma el periodista Ricardo Bada, “al ser el último año de José Luis Ruiz en la directiva, tiró la casa por la ventana”. Con ello quería decir que a este debate acudieron personajes importantes de la cultura literaria y cinematográfica, como Fernando Sánchez Dragó o el escritor chileno Luis Sepúlveda. De nuevo se contó con la presencia de los escritores Arturo Azuela y José María Vaz de Soto¹⁷³. Acudió también invitada la escritora cubana Zoe Valdés, que era por aquel entonces subdirectora, desde el año 1990, de la revista *Cine cubano*. Otro presente en la mesa fue el escritor español Raúl Guerra Garrido. Sobre su obra, *La mar es mala mujer*, se había hecho una versión cinematográfica de la mano de Ferrán Llagostera. Ambos fueron coguionistas de la película. Por último, el incipiente director Antonio del Real, autor del film *El río que nos lleva* y premiado en diversos festivales, también estuvo presente en el debate.

171 Utrera Macías, R (1989): “Gabriel García Márquez y el cine.” Revista *Juan Ciudad*, nº febrero.

172 Artículo on-line: http://www.amor.com.mx/gabriel_garcia_marquez_y_el_cine.htm (consultada en julio 2012)

173 Su vinculación con el cine se inicia en 1977 cuando su primer escrito *El infierno y la brisa* es adaptado con el título “¡Arriba Hazaña!”, luego también ha hecho guiones.

En la mesa redonda, Luis Sepúlveda comentó que estaba realizando la adaptación de una de sus novelas¹⁷⁴. De nuevo se polemizó en la mesa sobre la relación cine y literatura y las dificultades del traspaso de un lenguaje a otro, y la escritora Zoe Valdés habló del papel fundamental del guionista a la hora de la adaptación.

Ese año 1992, en la sección a Concurso del Festival, obtuvo el premio del público la película *Como agua para chocolate*, basada en la novela homónima de la mexicana Laura Esquivel. En este relato, perteneciente a un tardo realismo mágico, se unían el amor, la represión, la relaciones materno-filiales y la sociedad mexicana de principios del siglo XX. Además, obtuvo una mención especial otra película que usaba, para su discurso filmico, poemas de Mario Benedetti, de Oliverio Girondo y de otros escritores. Era *El lado oscuro del corazón*, de Eusebio Subiela. Por tanto, la relación entre cine y literatura no sólo se reflejó en la sección específica, sino también en las películas premiadas de ese año; eso hace pensar que los argumentos literarios, a pesar de que ya estuviera consolidada la literatura iberoamericana, continuaban siendo un referente esencial para el desarrollo argumental de películas en la filmografía del continente.

En cuanto a la programación de películas¹⁷⁵, la Sección Cine y Literatura estuvo muy ilustrativa, aunque se repitieron algunos filmes ya proyectados en ediciones anteriores como *Gracias por el fuego* del argentino Sergio Renán o *Los albañiles* de Jorge Fons.

La filmografía argentina estuvo representada por una película de Lautaro Murúa, *Cuarteles de invierno*, una cinta que aparece como metáfora de la realidad política del país, es decir, de la dictadura impuesta en 1976, que obligó al director al exilio en España. Para el desarrollo filmico, Lautaro Murúa toma el argumento literario de la obra de Osvaldo Soriano, en la que dos personajes, un cantante de tangos y un boxeador, ven envueltas sus carreras en los conflictos militares y políticos del momento histórico en el que viven. El otro filme argentino que ilustró la relación cine-literatura fue *Gracias por el fuego* del director y actor Sergio Renán. En esta adaptación de la novela homónima del escritor uruguayo Mario Benedetti se tratan también las relaciones de poder, pero dentro de un clan familiar, que no es más que el reflejo del paternalismo dictatorial latinoamericano. Tanto en la novela como en la película se refleja la tragedia del protagonista Edmundo Budiño, un aristócrata que usa el dinero, la violencia y las mentiras para ejercer su poder sobre los demás¹⁷⁶. Resulta significativo apuntar que el actor protagonista es el director

174 Quiroga, F. (1999): *25 años de Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*. Huelva impresión S.A. Huelva, pág. 106.

175 Véase Anexo II.

176 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Serie gestión técnica, cine y literatura en 1992, caja 96/carpeta 3.

Lautaro Murúa, lo que demuestra la íntima relación existente entre los personajes de la cinematografía iberoamericana, que colaboraban conjuntamente en proyectos. Es el mismo caso de Sergio Renán en sus colaboraciones con Manuel Antín. Otros actores del reparto, como Graciela Dufau o Dora Baret, habían acudido al Festival de Huelva para hablar de la figura de Julio Cortázar, el escritor argentino.

Del cine brasileño se proyectaron dos obras maestras del *Cinema Novo* como *Vidas Secas* y *Memórias do Cárcere*, ambas del director Nelson Pereira dos Santos. La primera está basada en la novela de Graciliano Ramos y es un impresionante retrato de la tragedia y la miseria en torno a la emigración en Brasil, un auténtico referente dentro del cine de la “estética del hambre”. La segunda son las memorias inconclusas de este escritor, en las que recuerda su encarcelamiento por problemas políticos. Con otro cariz, más vinculado al retrato social brasileño, se proyectó *Doña Flor y sus dos maridos* de Bruno Barreto, basada en una novela de Jorge Amado. En este caso hay que destacar que, tanto el filme *Vidas secas* como *Doña Flor y sus dos maridos*, contaron como fotógrafo con Luis Carlos Barreto, padre de Bruno y estrecho colaborador, en muchas producciones, de los grandes cineastas brasileños del *Cinema Novo*. El último filme que completaba la presencia brasileña fue *Kuarup* del director Ruy Guerra; se trata de la adaptación de la obra *La historia de Nando* de Antonio Callado, una novela de temática socio-política que hacía una defensa del indígena brasileño¹⁷⁷.

Cuba también fue un país del que se vieron algunas de sus producciones vinculadas en su argumento a una obra literaria; en esta ocasión fueron sólo dos. Una fue *Amor em campo minado* de Pastor Vega, basada en una pieza teatral del escritor brasileño Alfredo Dias Gomes. La historia transcurre en Brasil, no en Cuba, y esto nos habla de cómo el cine iberoamericano y sus cineastas toman historias concretas para contar problemas político-sociales comunes en los países del continente. *La bella del Alhambra* es la otra película cubana que se proyectó en la sección, basada en una obra de Miguel Barnet, *Canción de Rachel*¹⁷⁸. Este filme está más en la línea de la temática social que en la de la política y fue premiado en el Festival de La Habana y en España, recibiendo un Goya. Es significativo, en esta película, la estrecha colaboración, para la elaboración del guión, del mismo escritor, Miguel Barnet, el director Enrique Pineda Barnet, y un importante cineasta cubano: Julio García Espinosa. Una de las claves del éxito de esta cinta fue que el traspaso de la obra literaria al lenguaje filmico procede de la implicación del escritor en el guión y la presencia del prestigioso cineasta.

177 Página web: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=121251> (consultada en julio 2012).

178 Página web: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=1390> (consultada en julio 2012).

España también estuvo presente en el repaso de la relación entre el cine y la literatura propuesto por el Festival en el año 1992. Así, por ejemplo, pudo verse *La intrusa* de Jaime Chávarri, con argumento de Jorge Luis Borges.

Del director mexicano Paul Leduc se proyectaron dos películas realizadas en España, y otra en coproducción con varios países de habla hispana. Este director se inspira en la obra *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier para su filme *Barroco*, una historia que cuenta un viaje por el tiempo y por la música¹⁷⁹. En contraposición al desarrollo casi poético de este filme, *Latino Bar*, del mismo director, presenta un espacio vinculado a la miseria, donde se une también, indisolublemente, un conflicto de índole amoroso.

De la obra del escritor jiennense Antonio Muñoz Molina también se han realizado adaptaciones cinematográficas; además, el cine es un elemento recurrente en sus novelas. Cuenta José Payá Beltrán en la introducción crítica a *Beltenebros*, que “el cine deviene, en nuestro autor, como una forma de autobiografía, como un conducto a través del cual se muestran los gustos y las preferencias”¹⁸⁰.

Se proyectaron dos adaptaciones de la obra de este escritor: la realizada de su obra antes citada, *Beltenebros*, por la directora Pilar Miró, donde aparecen constantes referencias a películas del cine clásico; el desnudo de Rebeca Osorio es una clara alusión a *Gilda* de Charles Vidor, la traición de Valdivia, amigo de Darman, recuerda *El tercer hombre* de Carol Reed, y en la forma de la narración hay alusiones explícitas a Hitchcock¹⁸¹.

El invierno en Lisboa, película de José Antonio Zorrilla, retoma también otro argumento del escritor. Según Jean-Pierre Castellani, en el libro “el montaje narrativo es evidentemente filmico con estos primeros planos, en una posición estratégica, al final de los capítulos, sobre un objeto como un sobre vacío, un mensaje con una cita, una dirección (...) Estos indicios construyen un suspense dramático”¹⁸². Esta novela, al igual que *Beltenebros*, denota el gusto del escritor por el cine clásico y negro, que se deja entrever a veces: “...la habitación de Biralbo en Madrid le recuerda al narrador a una habitación de cine antiguo...”. Según apunta Jean-Pierre Castellani, en la obra de Muñoz

179 Archivo Municipal de Huelva. Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, cine y literatura 1992, caja 144/ carpeta 32.

180 Muñoz Molina, A (2004): *Beltenebros. Edición de José Payá Beltrán*. Ed. Cátedra letras hispánicas. Madrid.

181 *Ibidem*.

182 Castellani, Jean- Pierre (2009): “El invierno en Lisboa: la ciudad de la literatura al cine”. *Revista Ángulo recto. Revista de estudio sobre la ciudad como espacio plural*. Vol. 1, nº 2. (artículo online).

Molina se superponen dos ciudades, Lisboa y San Sebastián, y se realzan esos espacios como lugares donde ocurre la narración; en el caso del film de Zorrilla, afirma también Castellani que es sobre todo una “película de jazz que va a eclipsar gran parte de la temática de la ciudad tal como la destacamos en la novela”.

Completaban la selección de películas españolas *El rey pasmado* de Imanol Uribe, basada en el relato de Gonzalo Torrente Ballester *Crónica del Rey Pasmado*; *El sur* de Carlos Saura, que sigue el argumento de un texto de Jorge Luis Borges y que adaptó para una serie de televisión; por último, *Me alquilo para soñar*, una coproducción realizada entre Cuba y España, pero por el director brasileño Ruy Guerra, sobre un relato de Gabriel García Márquez. El guión se adaptó en unos talleres de dramaturgia impartidos por el escritor en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Después, el guión terminó siendo un filme de Ruy Guerra y Claudio MacDowell. Resulta significativo, en el caso de este traspaso argumental de la literatura al cine, lo que cuenta, en el prólogo del libro publicado fruto del taller, el escritor y crítico Edgar Soberón, quien afirma que “la libertad con que el autor permite que el original sea alterado reafirma la tendencia a asumir las versiones filmicas como ámbitos completamente libres y autónomos, con reglas propias al margen del original”¹⁸³. En esta opinión el autor considera la literatura y el cine como dos lenguajes independientes, y es por ello por lo que García Márquez, al permitir su traspaso fílmico, deja en manos del director el argumento de su cuento original.

Un país con una importante labor cinematográfica es México y, como no podía ser de otra manera, su presencia en esta sección fue importante a lo largo de su desarrollo, en 1992. Se proyectaron varias películas, e incluso repitió una: *Los albañiles* de Jorge Fons, adaptación de la obra de Vicente Leñero. Es una de las películas más emblemáticas del cine mexicano de los años 70 y se ha considerado su mejor película. El filme se inicia con un asesinato, que da lugar a una historia retrospectiva, en la que se reconstruye la vida de los albañiles de una obra donde trabajaba el personaje asesinado, don Jesús (interpretado por el famoso actor mexicano Ignacio López Tarso)¹⁸⁴. *Los caifanes* es otro ejemplo de adaptación cinematográfica de un texto de Carlos Fuentes, convertido en guión, en estrecha colaboración del escritor y el director del filme Juan Ibáñez. La historia que cuenta es un tanto disparatada y absurda cuando la pareja de Jaime y Paloma se ve sorprendida por *los caifanes*. Del director Alberto Isaac se proyectaron dos películas. La primera fue *El rincón de las vírgenes*, basada en unos cuentos del escritor mexicano Juan Rulfo, que acercan al espectador de nuevo a cierto realismo mágico.

183 García Márquez, G (1997): *Me alquilo para soñar. Taller de creación Gabriel García Márquez*. Ed. Ollera& Ramos. Madrid.

184 Archivo Municipal de Huelva: Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, cine y literatura en 1992, caja 144/carpeta 32.

En el reparto destaca la presencia de dos personajes de la escena mexicana, Emilio “El indio” Fernández, que fue homenajeado por el Festival de Huelva, y el futuro director Alfonso Arau, que cuenta con películas también de argumento literario, como es el caso de *Como agua para chocolate*¹⁸⁵.



Ilustración 13. Fotograma de la película *Como agua para chocolate*. Fuente: Archivo Municipal de Huelva.

La segunda película de Alberto Isaac proyectada fue *Mariana, Mariana*. Otros dos directores mexicanos importantes de los que se proyectaron películas con referentes literarios fueron Felipe Cazals con su filme *El apando* y Arturo Ripstein con *El imperio de la fortuna*, también sobre un texto de Juan Rulfo. El director Arturo Ripstein lo adaptó junto a Paz Alicia Garciadiego; su producción es de 1986 y se trata de una visión madura de un cuento de Juan Rulfo, con tintes que proceden del realismo mágico. Es la tercera adaptación de una obra literaria del director mexicano, que anteriormente había filmado *El lugar sin límites*, de José Donoso, y *Tiempos de morir*, de García Márquez. Completaban la visión del cine y la literatura mexicana la película de José Estrada *Maten al león*, sobre una novela de Jorge Ibarguengoitia, y *Amor a la vuelta de la esquina* de Alberto Cortés, que es una adaptación de *El astrágalo* de Albertino Sarrazín¹⁸⁶.

Para finalizar esta sección nutrida de interesante películas con referente literario, pudieron verse películas de Luis Figueroa, el particular cineasta peruano, que aboga por un cine con tintes indigenistas tomando argumentos de novelas. En el caso del filme *Los perros hambrientos*, el punto de partida es la novela homónima de Ciro Alegría, que refleja la terrible miseria que se vive en un valle andino; en la otra película proyectada, *Yawar Fiesta*¹⁸⁷, el director usa tanto la lengua española como el quechua para reflejar los conflictos culturales que prevalecen en el valle andino.

185 Archivo Municipal de Huelva: Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, cine y literatura en 1992, caja 144/ carpeta 32.

186 Archivo Municipal de Huelva: Fondo del Festival de Cine Iberoamericano. Serie gestión técnica, cine y literatura en 1992, caja 144/ carpeta 32.

187 Página web: <http://www.cinelatinoamericano.org> (consultada en julio 2012).

La filmografía venezolana estuvo representada por una película ganadora del Colón de Oro en 1978: *La empresa perdona un momento de locura*, llevada al cine por el escritor, director y productor Mauricio Walerstein, con argumento de la obra teatral de Rodolfo Santana. Es una crítica de la lucha entre la burguesía y el proletariado. El otro director venezolano presente en la sección fue Freddy Siso con su filme *Diles que no me maten*, cuyo argumento es también un cuento del mexicano Juan Rulfo.

Se proyectaron en total 28 películas de los países con una cinematografía más representativa, con argumentos de los mejores autores iberoamericanos, desde Jorge Luis Borges a Gabriel García Márquez, pasando por Mario Benedetti, etc. Éste será el último año de la sección, que contó como hemos podido comprobar con una cuidada selección de películas y ponentes para las mesas redondas que se habían celebrado desde los inicios de esta Sección Cine y Literatura.

2.2.9. El Cine y la Literatura en Chile: 1999.

El año 1999 es el último en que aparece la Sección Cine y Literatura en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Habían pasado siete años consecutivos sin realizarse, tras la marcha del primer grupo directivo del Festival. Ese año se hizo un repaso de las películas con referente literario que abordaban la historia reciente de Chile, sobre todo desde el punto de vista sociopolítico. El esquema que se había seguido, desde la creación de la sección en 1979, varió, puesto que este repaso se realizó únicamente a partir de la proyección de películas basadas en argumentos de novelas que abordaban la historia desde diferentes puntos de vista, sobre todo centrándose en el triunfo de la Unidad Popular de Salvador Allende, su prematura caída en 1973 y el período histórico que le sigue: la sombra de la dictadura de Pinochet hasta 1990.

La selección de películas fue variada, y no sólo aportaba la visión de directores chilenos, sino también el punto de vista de otros directores ajenos a la realidad chilena, que afrontan los argumentos desde otras perspectivas, en unos casos más y en otras menos acertadas.

La primera película proyectada, *Palomita blanca*, del director chileno Raúl Ruiz¹⁸⁸, fue filmada precisamente en 1973, el año en que se produce la caída del régimen de Allende; su argumento se basa en una novela de Enrique Lafourcade, que cuenta los sucesos siguientes al triunfo de Allende. Durante cierto tiempo se pensó que el filme había

188 Véase anexo II.

sido destruido en el periodo de la dictadura militar, pero en 1992 se descubrió intacto y se reeditó¹⁸⁹. Resulta significativa, en el caso de esta cinta, no sólo su temática política, sino que además ésta haga de la película un documento histórico, que se creyó perdido.

Otra visión más literaria es la aportada por Silvio Caiozzi con su primera adaptación de una obra de José Donoso: *La luna en el espejo*, que aborda las relaciones humanas, los sentimientos reprimidos y, a la vez, encontrados. Ésta es la primera adaptación que haría el director de su admirado escritor, que padeció el exilio durante la dictadura chilena. Más tarde este director realizaría otras dos adaptaciones de la obra de Donoso: *Coronación*, una película bastante celebrada, e incluso ganadora de un Colón en el Festival de Huelva en el año 2000, y *Cachimba*, del año 2004¹⁹⁰.



Ilustración 14. Fotograma del filme *Coronación*. Fuente: Archivo Municipal de Huelva.

No solamente se pudieron ver adaptaciones de novelas chilenas; el género del teatro también contó con la adaptación de la pieza en tres actos de Fernando Cuadra *La niña en la palomera*, del director Alfredo Rate, que está basada en un suceso real, acaecido en Santiago de Chile.

En esta selección de películas de 1999 se incluyeron filmes de realizadores no hispanos, como es el caso de Roman Polanski o Bille August. Esta elección de películas, con referente literario, pero hechas por directores no hispanos, se acercaba en cierta manera a otra sección del Festival: Visión Europa. El filme de Roman Polanski que se proyectó, *La muerte y la doncella*, es la adaptación de la obra homónima de Ariel Dorfman; el nombre procede del cuarteto de cuerda nº 14 de Schubert, que se convierte en banda sonora inquietante a lo largo de toda la película. El fantasma de la dictadura y sus horrores son el *leit motiv* que va decantando una actitud vengativa en la protagonista (Simone Weaver), que cree reconocer a su torturador en el Doctor Miranda, quien llega a su casa una noche para

189 Página web: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=304> (consultada en julio 2012).

190 Página web: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=365> (consultada en agosto 2012).

pedir auxilio; las pistas con las que cuentan son la voz del doctor y la certeza de que adora la música de Schubert, y en concreto *La muerte y la doncella*, pieza que usaba el torturador para violarla con los ojos vendados. Roman Polanski juega, en este filme, con la posibilidad de que las ansias de la protagonista por la venganza le hagan cometer el error irreparable de matar y torturar a un inocente. El final vuelve al principio; Paulina y su marido acuden a oír la pieza de Schubert y la actitud inicial de la protagonista se ha modificado incluso en una cierta compasión, ante la duda que siempre le quedará por saber si realmente el Doctor Miranda fue el que la violó. Polanski hace un profundo retrato del después de una dictadura (pues en ningún momento se dice en qué país se encuentra, pero se sabe veladamente que es Chile), un período en que el olvido es difícil debido al rencor contraproducente para el avance de una sociedad ya herida, que debe renacer, buscando unos nuevos valores alejados de las imposiciones dictatoriales. Polanski capta muy bien el sentido de la pieza teatral de Dorfman, que hace una crítica velada y pone sobre la mesa las realidades que tienen lugar tras un período dictatorial, cuando ganadores y perdedores deben convivir con una cierta hipocresía, para que no se vuelvan a cometer los errores del pasado. El escritor ayudó a la realización del guión del filme, pero además Polanski trata de una forma muy correcta el texto, que tiene un mensaje rigurosamente político. Afirman Feeney y Duncan que la visión que da Polanski es la de “un estudiante imparcial de política en su esencia, que deja al descubierto la idea de que el hecho de ser humano conlleva el sufrimiento del conocimiento terrible de la crueldad de los demás”¹⁹¹.

De la escritora Isabel Allende también se proyectaron adaptaciones de dos de sus obras más conocidas: *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra*. Tanto una como otra son producciones rodadas en el extranjero en los años 90, muy alejadas de los acontecimientos de 1973; esto hace, según Francisco Millán, “que las desposea del contenido político de denuncia para centrarse en un enfoque comercial artístico, muy limitado”¹⁹².

La adaptación de *La casa de los espíritus* fue realizada por el director Bille August. Fue una producción con un reparto internacional, de grandes actores del cine norteamericano como Jeremy Irons, Meryl Streep o Glenn Close y, sin embargo, su desarrollo dramático no logra, según Francisco Millán, “transmitir el realismo mágico de la novela de Isabel Allende. La densidad del texto literario de Allende acaba desvirtuada en la pantalla por un relato condensado y esquemático incapaz de captar el interés del espectador.” Sin embargo, la visión de Millán difiere bastante de la que la propia escritora tiene sobre esta película, puesto que en el libro de Celia Correa Zapata, *Isabel Allende*.

191 Feeney.Ex /Duncan, P (2006): *Roman Polanski*. Ed. Taschen. Barcelona.

192 Millán, FJ (2001): *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Edita Fundación cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.

Vida y espíritu, la autora realiza una larga entrevista a Isabel Allende y en ella la escritora cuenta, acerca de la película, que le gustó mucho y que es fiel al texto y a la realidad chilena de entonces, afirmando, además, que es uno de los mejores papeles de la carrera de Antonio Banderas¹⁹³.

Para el público y la crítica, no obstante, el filme adolece de elementos esenciales; como afirma Millán, se trata de un desarrollo dramático esquemático, aunque haya sido fiel al texto de la escritora; al ser el cine y la literatura dos lenguajes diferentes, es muchas veces preferible cierta traición del texto literario para que el lenguaje cinematográfico pueda expresar con fuerza el mensaje y la idea argumental. El reparto de excepción de la película no solventó su discreto paso por la escena filmica internacional.

El otro filme, basado en una obra de Isabel Allende y proyectado en este monográfico dedicado al cine y la literatura chilena, es *De amor y de sombra*. En este caso se trata de una coproducción hispano-argentina, dirigida por Betty Kaplan, que según Francisco Millán incurre en los mismos defectos que *La casa de los espíritus*: “El discurso del filme resulta esquemático pese a que muestra hechos inspirados en la realidad... De nuevo la condensación de la novela de Allende produce un efecto devastador en la estructura del filme”.

Debemos recordar que Isabel Allende es sobrina de Salvador Allende, presidente de Chile asesinado por los militares en 1973. Las obras de Allende, además de estar plagadas de realismo mágico, no olvidan la historia reciente de Chile. Sin embargo, Francisco Millán afirma que el filme *De amor y de sombra* aborda “aspectos históricos de la dictadura muy interesantes. En cambio las referencias que el filme hace a las causas que motivaron el golpe de estado de 1973 son mínimas y mal planteadas”¹⁹⁴.

Se cerraba este monográfico de cine y literatura chilena con dos películas que cuentan una misma historia del escritor y director Antonio Skármeta. Este autor chileno tuvo que exiliarse tras el golpe de Estado de 1973; como consecuencia de ello va a vivir a Alemania, y desde allí escribirá primero una obra de teatro, que luego se convirtió en 1983 en la película *Ardiente Paciencia*. El argumento de ficción narra la amistad que surge entre un cartero y Pablo Neruda, en su refugio de Isla Negra, antes de producirse el golpe de Estado, tras el triunfo de la Unidad Popular. La poesía, el amor y la amistad son el escenario perfecto en los que gravita un mensaje de denuncia política que queda reflejado al final de la película, cuando Mario Jiménez se convierte en un desaparecido más de la dictadura. El

193 Correas, Celia (1998): *Isabel Allende. Vida y espíritu*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona.

194 Millán, FJ (2001): *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Edita Fundación cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.

filme, además, cuenta con otros valores añadidos, puesto que fue rodado en Portugal¹⁹⁵, ya que en Chile, ante la situación política, era imposible; por otro lado, el actor que encarnaba al cartero, Mario Jiménez, fue también interrogado al comienzo de la era dictatorial, y el actor Roberto Paradas, que hacía el papel de Pablo Neruda, era amigo del poeta. Esta película tuvo cierto reconocimiento en festivales especializados; en el caso del Festival de Huelva, fue premiada de forma unánime por el público y el jurado, en ese año 1983. Lo que en un principio fue una pieza teatral de 14 escenas, con sólo cuatro personajes¹⁹⁶, se convertiría en novela en 1985, y sería retomada por Michael Radford en 1994, como hilo argumental para su película *El cartero de Neruda (Il Postino)*. Este filme cierra el monográfico del año 1999 y muestra otra visión del tema argumental de Skármeta. La versión de 1994 adquirió más fama internacional e incluso estuvo nominada a los Oscar, ganando uno a la Mejor Banda Sonora Original, del músico Luis Bacalov.



Ilustración 15. Fotograma *Ardiente Paciencia*. Fuente: Archivo Municipal de Huelva.

En la nueva versión, once años después de la del escritor, Radford cambia de contexto espacio-temporal la historia de Mario Jiménez y Pablo Neruda, y sitúa la acción en Nápoles, donde se exilió el poeta entre los años 1951 y 1952; además, también la edad del personaje de Mario Jiménez cambia notablemente, pasando de un adolescente en la primera película a un hombre de casi 40 años en esta otra. Sin embargo, aunque existan estos cambios en el desarrollo argumental, según Fernando Lara “*Il Postino* sí guarda, de manera indeleble, el núcleo argumental central de *Ardiente Paciencia*: la peculiar relación entre un hombre que tiene la palabra y otro que necesita de ella...”¹⁹⁷. Sin embargo, la nueva versión de Radford, al ser descargada del elemento político, hace perder el sentido profundo de la pieza escrita por Skármeta. El elemento trágico que gravita en el final de la primera versión intenta aparecer de forma anecdótica en la versión de Radford,

195 Lara, F (1996): “El cartero y Pablo Neruda”. *Cuaderno de literatura infantil y juvenil*. nº 87, año 9, págs. 20-24.

196 Chaucino, A (1996): “Desde la sangre y el silencio y *Ardiente Paciencia*: Pablo Neruda, figura pública/figura privada”. *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, nº 2, págs. 109-121.

197 Lara, F (1996): “El cartero y Pablo Neruda”. *Cuaderno de literatura infantil y juvenil*. nº 87, año 9, págs. 20-24.

cuando el protagonista muere en una carga policial en una huelga. Este final aparece descontextualizado en la temática de un filme que destaca, sobre todo, la amistad surgida entre dos personajes que necesitan y aman la poesía. El discurso creado por Radford se fundamenta en valores como la amistad, el amor o la vida, que difieren del mensaje velado de la obra de Skármeta, donde hay constantemente referencias políticas. Michael Radford, al cambiar el periodo vital del poeta, modifica también el mensaje de denuncia de la situación política en Chile; por tanto, aunque la historia de amistad sea la misma, las intenciones de ambos filmes difieren; es por ello que quizás el filme de Radford, al ensalzar valores universales, llegó a un mayor número de público, y el filme de Skármeta, de un cierto valor político, pasó más desapercibido en el contexto cinematográfico internacional. De una u otra forma, proyectar ambas películas en este monográfico permitía al espectador establecer esa comparativa visión crítica acerca de esta historia.

No consta que se hiciera mesa redonda acerca del cine y la literatura en Chile. Pero ese año, además, el director chileno Miguel Littín recibió el premio Ciudad de Huelva¹⁹⁸ por toda su trayectoria como cineasta: una carrera también marcada por los condicionantes de la represión, que hicieron que su filmografía tuviera claros tintes políticos. No obstante, este director también posee en su carrera adaptaciones de obras literarias. Desde 1999, la Sección Cine y Literatura tal y como la hemos estudiado, con mesas redondas, debates, ruedas de prensas y una programación específica de películas con argumento literario, o los monográficos sobre escritores, ha desaparecido del Festival. Pero la adaptación de obras literarias sigue proliferando, puesto que la literatura es siempre una fuente original de inspiración argumental y discursiva para los directores de cine, iberoamericanos y de todas las latitudes.

198 Página web: <http://www.festicinehuelva.es/index.asp#spv=82> (consultada en agosto 2012).

Epílogo

El Festival de Cine Iberoamericano de Huelva se convirtió, en 1975, en una propuesta cultural innovadora. Su surgimiento y auge tienen un desarrollo lógico en el cambio histórico-político que estaba viviendo España por aquellos años. El que un evento de tal calibre surgiera como iniciativa en una ciudad pequeña del sur español, Huelva, le da aún mayor valor. Tras haber analizado su historia, hemos comprobado cómo la ciudad de Huelva se convirtió en puerta y lugar de intercambio cultural con los países iberoamericanos, no sólo por el hecho de que tuviera esta ciudad una tradicional vocación americanista, sino también porque en ella se reunió, en aquellos años, un grupo de personas que vieron con acertado empeño el crear un Festival de Cine Iberoamericano, un cine olvidado, desconocido, de una temática en principio sociopolítica, que luego fue evolucionando hacia un cine de metáforas.

Este Festival partió de una austeridad de medios que no fueron impedimento para el desarrollo de un brillante certamen plagado de grandes figuras de la cultura del momento. En sus inicios, supuso una bocanada de aire fresco de cultura para un público, el de la ciudad de Huelva, que con entusiasmo acogió este experimento que se convirtió en un referente a nivel mundial en el campo de los festivales de cine.

Otro valor que también podemos extraer de este certamen es el de ser el primero que trató de forma exclusiva el cine iberoamericano, y que lo difundió por Europa. Hasta 1979 no surge el Festival de cine de La Habana, cuatro años después de que se iniciara la andadura del Festival onubense. Además, fue único en esta temática en Europa durante bastante tiempo, lo que permitió la promoción de todas aquellas películas que, por circunstancias muchas veces sociopolíticas, no tenían la posibilidad de verse ni siquiera en el país donde se producían. En una época en la que los medios de difusión estaban menos evolucionados que en la actualidad, sorprende la increíble intuición de sus creadores para hacer visible este cine, y darle la posibilidad a sus cineastas, productores y actores de que existieran intercambios, debates, para dar lugar a nuevas ideas, para establecer en definitiva una comunicación que en los principios del cine iberoamericano apenas existía. Además, estos intercambios animaron a las coproducciones, que hicieron del cine iberoamericano un cine propio, con menor intervencionismo de las productoras estadounidenses.

El Festival cuenta con una dilatada trayectoria, que le ha hecho crecer y desarrollar un importante prestigio. Existió un periodo de cambios o crisis que coincide con el abandono del primer equipo creativo, lo cual hizo tambalear su esencia, pues lo que comenzó siendo una discreta ilusión se había convertido en un entramado cultural de

relaciones institucionales que se incrementaban cada año. Cuando un evento casi familiar adquiere un calibre internacional, su gestión se resiente, pues entran en juego elementos ajenos que desvirtúan la esencia primordial.

El actual periodo que vive el certamen es de adaptación a una nueva situación, mucho más alejada de las intenciones pasadas. Ahora el Festival es una buena propuesta especializada, consolidada en el campo de la cinematografía, aunque ha ido ampliando sus objetivos para ir resignificándose. Hay que asentar estos cambios en situaciones reales, como la sociedad actual, que difiere en buena medida de la incipiente sociedad democrática en la que surgió. La evolución de los medios de comunicación ahora hace posible la difusión rápida a nivel mundial del material filmico, y esto da lugar a que pierda sentido la labor de difusión tal y como se entendía en los primeros tiempos del Festival. Bajo nuestro punto de vista, la presencia de los creadores, aunque no fuera desde la parte representativa, sino sólo desde el asesoramiento, supondría una comprensión del sentido profundo del evento y de los cambios que en él han tenido lugar. Ese hecho es importante porque, en el caso de Festivales que desean que el público pueda acercarse a conocer una propuesta determinada, son fundamentales no sólo los conocimientos técnicos y de gestión, sino la generación de un clima de calidez que sólo es posible desde las relaciones interpersonales de los diferentes actores socioculturales. La difusión de una propuesta cultural lleva consigo una tarea de empatía con el público al que se dirige, y eso se ha perdido en el actual formato del Festival.

El análisis específico de una sección aporta, desde lo particular, también esta visión sobre los cambios generales antes apuntados. La elección de la Sección Cine y Literatura no es baladí a lo largo de la investigación, si se tiene en consideración que tanto la literatura como el cine iberoamericanos se hicieron visibles por los mismos años, coincidentes con el primer periodo del Festival de Huelva.

Se puede deducir, de todo lo analizado, que la extinción de la Sección Cine y Literatura tiene varias causas: por un lado, a mediados de los noventa, el *boom* literario de los 60 en Iberoamérica era ya un fenómeno que se había consolidado después de 30 años, por lo que promocionar esta literatura era ya algo vacío de sentido, aunque, por otra parte, nunca se han dejado de hacer adaptaciones de textos literarios en el cine iberoamericano, puesto que son una fuente de argumentos originales muy recurrente para los cineastas. En los años 70 y 80, época de auge de esta Sección, el Festival intentó, sobre todo, difundir la cultura iberoamericana, que se materializaba a nivel mundial en el *boom* de su literatura y en las adaptaciones que sobre la misma tenían lugar en los diferentes países iberoamericanos. Todo ello iba acompañado, además, de la presencia de los principales escritores, cineastas, productores y personajes de la cultura que hacían la promoción de ese cine y su literatura en el contexto del Festival.

La selección y programación de películas de la Sección dio a conocer la gran mayoría de filmes con referente literario que se habían realizado a lo largo de varias décadas en el cine iberoamericano. Las adaptaciones de obras literarias abrían nuevas posibilidades a este cine, desde el punto de vista argumental. La temática sociopolítica inherente a su nacimiento, llena de argumentos con el mensaje de dureza, de desasosiego y desesperanza que azotaba a todos los países iberoamericanos, fue diluyéndose, y las adaptaciones de obras literarias fueron convirtiendo esta dura temática en enfoques más metafóricos, más introspectivos, en torno al ser humano, como es el caso de las adaptaciones de las obras de Julio Cortázar.

El análisis de esta Sección pone sobre la mesa también el eterno debate de cómo adaptar una obra literaria. Esta Sección tenía como valor esencial difundir el cine y la literatura iberoamericana; su desaparición se constata en las fechas en que se produce el abandono de la directiva del primer grupo creativo del Festival, lo que sin duda ha dado lugar a un importante cambio en la sensibilidad a la hora de programar y ha dado lugar a que, poco a poco, este apartado no tuviera ya el peso de otras secciones que tomaban protagonismo en el Festival.

El Festival de Huelva ocupa ya un lugar en la historia de la cultura española. En la actualidad cuenta con el reconocimiento de haber sido un acontecimiento histórico-cultural de primer orden, pionero en su temática, nacido en una pequeña ciudad y que, sin duda, debe considerarse como un auténtico patrimonio cultural de la ciudad de Huelva. Aunque en la actualidad no sea el único en esta temática –pues hay otros festivales especializados en cine iberoamericano y existen secciones, en otros festivales, específicas para este cine–, siempre le quedará a Huelva y a ese grupo de personas que hicieron posible el certamen la satisfacción de haber sido, durante cierto tiempo, un referente a nivel mundial. Por eso, aunque en su devenir histórico y dilatada trayectoria, haya sufrido avatares que han hecho tambalear esta idea, la propia ciudad de Huelva debe concienciarse de que ese patrimonio inmaterial y cultural debe seguir creciendo.

Las propuestas culturales nacen por un impulso creativo y un gran despliegue económico no siempre asegura la calidad cultural de un evento. Cuenta, sobre todo y fundamentalmente, el empeño, la sensibilidad y la existencia de un equipo creativo que conozca las estrategias para transmitir las a la sociedad actual.

ANEXO I

Directores del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva:

Primera etapa: 1975- 1992.

Director: José Luis Ruiz Díaz.

Etapas de cambios: 1992-1999.

- 1992: Director: José Luis Ruiz Díaz.
- 1993: Director: Diego Figuerola Gordillo.
- 1994: Directores: Francisco López Villarejo y Juan José Díaz Trillo.
- 1995: Director: José Luis Ruiz Díaz.
- 1996: Director: José Luis Ruiz Díaz.
- 1997: Directores: José Luis Ruiz Díaz y Francisco López Villarejo.
- 1998: Director gerente: Francisco López Villarejo, director artístico: Jon Apaolaza.

Segunda etapa: 1999-2012.

- 1999-2001: Director: Francisco López Villarejo.
- 2002: Director: Salvador Agustín.
- 2003-2005: Director: Porfirio Enríquez.
- 2006-2012: Director: Eduardo Trías.

ANEXO II

Películas proyectadas en la Sección Cine y Literatura del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva:

Los inicios: El homenaje a la Generación del 27: 1977.

- *Almadrabas* - Fernando G. Mantilla y Carlos Velo (1935).
- *El barranco de Viznar*- José A. Zorrilla (1976).
- *El cantar de los cantares*- Manuel Altolaguirre (1959).
- *Una de fieras, Una de ladrones, Una de miedo*- Eduardo Maroto (1934).
- *Funerales de Arena*- J. Marcos/ Francisco Rabal (1975).
- *Los hijos del 68*- G. Menéndez Pidal (1968).
- *Lorca y La Barraca*- Miguel Alcobendas (1977).
- *Mis encuentros con Dámaso Alonso y sus poemas*- Francisco Rabal (1976).
- *Noticiero del Cine-club*- E Giménez Caballero (1930).
- *El sexto sentido*- Nemesio M. Sobrevila (1928).
- *Esencia de Verbena*- E. Giménez Caballero (1930).

La adaptación de la novela a debate: 1979.

- *El lugar sin límites*¹⁹⁹- Arturo Ripstein (1977).
- *¡Arriba Hazaña!*- José M^a Gutiérrez (1978).
- *Pascual Duarte* - Ricardo Franco (1976).

199 El guionista de este film según Rafael Utrera en su libro *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, fue el invitado a rueda de prensa de ese año, el escritor argentino Manuel Puig. No firmó la autoría del guión por posibles problemas políticos.

- *La guerre est finie*- Alain Resnais (1966).
- *Pantaleón y las visitadoras*- José M^a Gutiérrez (1975).
- *La oscura historia de la prima Montse*- Jordi Cadena (1977).
- *Retrato de Familia*- Antonio Giménez Rico (1976).
- *Alejo Carpentier habla de La Habana, Alejo Carpentier habla de la música*, Alejo Carpentier habla del surrealismo- Héctor Veitia (1973)²⁰⁰
- *La tregua* - Sergio Renán (1974)²⁰¹.
- Se proyectó también un documental sobre Julio Cortázar y otro sobre José Donoso, así como la película *Fiebre*.

La consolidación de la Sección Cine y Literatura: 1980.

- *Blow up*- Michelangelo Antonioni (1966).
- *Bodas de Sangre*- S. Ben Barka (1979).
- *La guerra de papá*- Antonio Mercero (1977).
- *Los pájaros de Baden-Baden*- Mario Camus (1975).
- *Tormento* - Pedro Olea (1974).
- *Cacique Bandeira*- Héctor Olivera (1975).

Homenaje a Federico García Lorca: 1982.

- *Federico García Lorca: Muerte en Granada*- Humberto López y Guerra (1977).
- *Bodas de Sangre*- Edmundo Guibourg (1938).
- *A un dios desconocido*- Jaime Chávarri (1977).
- *Bodas de Sangre*- Carlos Saura (1981).
- *España debe saber*- Eduardo Manzanos (1977).
- *El barranco de Viznar* (Los palos) - José Antonio Zorrilla (1976).
- *Doña Rosita la soltera* - Antonio Artero (1965).
- *Lorca y La Barraca*- Miguel Alcobendas²⁰² (1977).
- *El carro de la farsa*- Francisco Montolio (1980).
- *Black sound, deep song* (Sonido negro, cante jondo) - Peter Luke (1968).
- *El asesinato de García Lorca*- Alessandro Cane (1982).
- *Federico García Lorca*- Roberto Otero (1960).
- *Bodas de Sangre*- S. Ben Barka (1977).

El homenaje póstumo a Julio Cortázar: 1984.

- *Circe*- Manuel Antín (1964).
- *Intimidación de los parques* - Manuel Antín (1966).
- *La cifra impar* - Manuel Antín (1961).
- *A Julio Cortázar* - Rossana Lacayo (1984).

200 Información extractada de la Fundación Alejo Carpentier.

201 Este film basado en una obra de Mario Benedetti, consiguió la nominación al Oscar en 1975 a “Mejor película de habla no inglesa”.

202 El año antes este director, y teniendo como productor también a Mamerto López Tapia, dirigió la película “Málaga y Picasso”.

Repaso al Cine y Literatura en los países iberoamericanos: 1986.

Argentina:

- *Boquitas pintadas*- Leopoldo Torre Nilsson (1974).
- *De la misteriosa Buenos Aires*- O. Barney Dinn, A. Ficherman y R. Wulicher (1981).
- *Gracias por el fuego*- Sergio Renán (1984).
- *La guerra del cerdo*- Leopoldo Torre Nilsson (1975).
- *Hijo del hombre*. Lucas Demare (1961).
- *El hombre de la esquina rosada*- René Mújica (1962).
- *El poder de las tinieblas*- Mario Sábato (1979).
- *Los siete locos*- Leopoldo Torre Nilsson (1973).

España:

- *Asesinato en el comité central*- Vicente Aranda (1981).
- *Extramuro*- Miguel Picazo (1985).
- *La muchacha de las bragas de oro*- Vicente Aranda (1980).
- *Réquiem por un campesino español*- Francisco Bertriú (1985).
- *Los santos inocentes*- Mario Camus (1984).
- *El sur*- Víctor Erice (1982).
- *Tiempo de silencio*- Vicente Aranda (1986).

México:

- *Los albañiles*- Jorge Fons (1976).
- *Eréndira* - Ruy Guerra (1983).
- *El hombre de la media luna*- José Bolaños (1976).

Perú:

- *La ciudad y los perros*- Francisco José Lombardi (1985).
- *Yawar fiesta*- Luis Figueroa (1982).

Monográfico de la obra de Gabriel García Márquez: 1988.

- *El gallo de oro*- Roberto Gavaldón²⁰³ (1964).
- *En este pueblo no hay ladrones*- Alberto Isaac (1964).
- *Presagio* - Luis Alcoriza (1974).
- *María de mi corazón*- Jaime Humberto Hermosillo²⁰⁴ (1982).
- *Tiempo de morir*- Jorge Alí Triana. (1985).
- *Tiempo de morir*- Arturo Ripstein (1965).
- *La viuda de Montiel*- Miguel Littín (1979).
- *El mar del tiempo perdido*- Solveig Hoogesteijn (1980).
- *Eréndira*- Ruy Guerra (1983).
- *Crónica de una muerte anunciada*- Francesco Rossi (1987).

203 En este film, García Márquez participa con Roberto Gavaldón, director de la cinta, el escritor mexicano Carlos Fuentes en la adaptación del guión de la obra original de Juan Rulfo.

204 Gabriel García Márquez intervino en la realización del guión conjuntamente con el director del filme.

- *El carnaval para toda la vida*- Tita Cepeda y Luis Fernando Bottia (1986).
- *La magia de lo real*- Ana Christina Navarro (1982).
- *Del viento y del fuego*- Adolfo García Videla y Humberto Ríos (1983).

Serie: Los amores difíciles: (1988).

- *Fábula de la bella palomera*- Ruy Guerra.
- *Milagro en Roma*- Lisandro Duque.
- *Un domingo feliz*- Olegario Barrera.
- *El verano de la señora Forbes*- Jaime Humberto Hermosillo.
- *Yo soy el que tú buscas*- Jaime Chávarri.
- *Cartas del parque*- Tomás Gutiérrez Alea.

Las dificultades del traspaso filmico: 1992.

Argentina:

- *Cuarteles de invierno*- Lautaro Murúa (1984).
- *Gracias por el fuego*- Sergio Renán (1984).

Brasil:

- *Vidas secas*- Nelson Pereira do Santos (1963).
- *Memórias do Cárcere*- Nelson Pereira do Santos (1984).
- *Doña Flor y sus dos maridos*- Bruno Barreto (1976).
- *Kuarup*- Ruy Guerra (1989).

Cuba:

- *Amor en campo minado*- Pastor Vega (1987).
- *La bella del Alhambra*- Enrique Pineda Barnet (1989).
- *La intrusa*- Jaime Chávarri (1986).
- *Barroco* - Paul Leduc (1988).
- *Latino bar*- Paul Leduc (1990).

España:

- *Beltenebros*- Pilar Miró (1990).
- *El invierno en Lisboa*- José Antonio Zorrilla (1990).
- *El sur*- Carlos Saura (1990).
- *El rey pasmado*- Imanol Uribe (1991).
- *Me alquilo para soñar*- Ruy Guerra (1992).

México:

- *Los caifanes*- Juan Ibáñez (1966).
- *El rincón de las vírgenes*- Alberto Isaac (1972).
- *Maten al león*- José Estrada (1975).
- *El apando*- Felipe Cazals (1976).
- *Los albañiles*- Jorge Fons (1976).
- *Amor a la vuelta de la esquina*- Alberto Cortés (1985).

- *El imperio de la fortuna*- Arturo Ripstein (1985).
- *Mariana, Mariana*- Alberto Isaac (1986).

Perú:

- *Los perros hambrientos*- Luis Figueroa (1979).
- *Yawar Fiesta*- Luis Figueroa (1986).

Venezuela:

- *La empresa perdona un momento de locura*- Mauricio Walerstein (1977).
- *Diles que no me maten*- Freddy Siso (1984).

El cine y literatura en Chile: 1999:

- *Palomita blanca*- Raúl Ruiz (1973).
- *La luna en el espejo*- Silvio Caiozzi (1990).
- *La niña en la palomera*- Alfredo Rates (1990).
- *La muerte y la doncella* - Roman Polanski (1994).
- *La casa de los espíritus*- Bille August (1993).
- *De amor y de sombra*- Betty Kaplan (1994).
- *Il Postino (El cartero y Pablo Neruda)*- Michael Radford (1994).
- *Ardiente Paciencia*- Antonio Skármeta (1983).

ANEXO III

Extracto de una carta de Julio Cortázar a Mario Vargas Llosa dando su opinión sobre *Blow Up*:

“(…) Vi el film en Amsterdam, volví a verlo en París, y me dejó las dos veces bastante frío. Objetivamente te digo que lo vi como si fuera cualquier otro film, sin que la mención de mi nombre en los títulos me situara en una perspectiva diferente. Claro está que una cosa es lo que uno pretende y otra la que realmente ocurre en los planos más profundos; es posible que mi reacción haya tenido algo de resentimiento inconsciente. Sólo inconsciente porque desde un principio A. [Antonioni] y yo decidimos que él trabajaría por su cuenta, basándose tan sólo en la idea central de mi cuento; pero ya he vivido demasiado como para no saber que en mí hay muchos, y que eso que llamamos una opinión es el producto misterioso de infinitos planos de los que sólo conocemos unos pocos, en general los menos importantes. Admiré el genio cinematográfico de A., su admirable manejo de cámara, y la secuencia de las ampliaciones de la fotografía me parecieron lo mejor del film. Te diré que sólo me reconocí en un brevísimo instante, que me conmovió mucho: cuando el fotógrafo vuelve al parque y descubre que el cadáver ha desaparecido, la cámara enfoca el cielo y las ramas de un árbol que el viento agita. Ahí, en esa toma que dura apenas dos segundos, sentí que había algo mío. El resto, quizá por suerte, es íntegramente de Antonioni.(…)”

Información cedida por el periodista crítico literario, Ricardo Bada.

IV. Bibliografía y fuentes consultadas:

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Cardoso, C y Pérez Brignoli, H. (1984): *Los métodos de la historia*. Ed. Grijalbo. Barcelona.
- Gimferrer, P (1985): *Cine y literatura*. Ed. Planeta, Barcelona.
- Gubern, R (2006): *Historia del cine*. Ed. Lumen. Barcelona.
- Harss, L (1971): *Los nuestros*. Ed. sudamericana. Buenos Aires.
- Utrera, R (1987): *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Ed. Alfar, Sevilla.
- Villanueva, D (1999): “Novela y cine, signos de narración”. *Encuentros sobre literatura y cine*. Carmen Peña Ardid (coord.). Instituto de estudios turolenses. Zaragoza.

Bibliografía sobre Cine y Literatura iberoamericana y el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva:

- Alejos Grau, C (2002): “La liberación en el cine latinoamericano”. *Anuario de historia de la iglesia*, nº 11, págs. 165- 180.
- Arlt, R (1992): *Los siete locos*. Ed. Cátedra letras hispánicas. Madrid.
- Bellini, G (2003): *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Castalia D.L. Madrid.
- Bioy Casares, A (1983): *Diario de la guerra del cerdo*. Alianza editorial. Madrid.
- Bryce Echenique, A (1993): *Un mundo para Julius*. Ed. Cátedra. Madrid.
- Castellani, Jean- Pierre (2009): “El invierno en Lisboa: la ciudad de la literatura al cine”. *Revista Ángulo recto. Revista de estudio sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 1, nº 2. (Artículo online).
- Cela, C.J (1983): *La Colmena. Introducción, notas y comentarios*. Darío Villanueva. Ed. Noguer S.A. Madrid.
- Cerrato, R (2006): *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Ed. JC Clemente. Madrid.
- Chatman, S/ Duncan P. (2004): *Michelangelo Antonioni, Filmografía completa*. Ed. Taschen. Barcelona.
- Chaucino, A (1996): “Desde la sangre y el silencio y Ardiente Paciencia: Pablo Neruda, figura pública/figura privada”. *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, nº 2, págs. 109-121.
- Colmena, E (1996): *Vicente Aranda*. Ed. Cátedra. Madrid.
- Correas, Celia (1998): *Isabel Allende. Vida y espíritu*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona
- Delibes, M (1977): *Obras completas*. Ed. Destino. Barcelona.
- Donoso, J (1999): *El lugar sin límites. Edición de Selenia Millares*. Ed. Cátedra letras hispánicas. Madrid.
- Escala, N (2006): “Cine latinoamericano en el mercado español”. *Chasqui: revista latinoamericana de comunicación*, nº 93, págs. 54-61.
- Faulkner, S (2011): “*El príncipe destronado*/ Miguel Delibes (1973). “La guerra de Papá” (Antonio Mercero) (1977) And third way Spanish Cinema”. *ARBOR, ciencia, pensamiento y cultura*. Vol. 187, número de marzo- abril.
- *Festihuelva: diario del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*. (1984). Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.
- Feeney, Ex y Duncan, P (Ed) (2006): *Roman Polanski*. Ed. Taschen. Barcelona.
- García Márquez, G (1997): *Me alquilo para soñar. Taller de creación Gabriel García Márquez*. Ed. Ollera& Ramos. Madrid.

- García Márquez, G (1995): *Como se cuenta un cuento*. Ollero & Ramos Editores. Madrid
- Garrido Domínguez, A (2000): "Manuel Puig: cine y literatura en *El beso de la mujer araña*". *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 29, págs. 75-102.
- Getino, O (2006): *Cine iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Costa Rica: Editorial Veritas; Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Gibson, I (1985): *Federico García Lorca*. Ed. Grijalbo. Madrid.
- Herráez, M (2003): *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Ed. Ronsel. 2º Edición. Barcelona.
- Lara, F (1996): "El cartero y Pablo Neruda". *Cuaderno de literatura infantil y juvenil*, nº 87, año 9, págs. 20-24.
- Mahieu, J.A (1980) "Cine iberoamericano: otras voces, otros ámbitos". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 356, págs. 392-402.
- Mahieu, J.A (1980): "Cine iberoamericano. Los cuatro vivientes e hipótesis de Raúl Ruiz". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 360, págs. 647-656.
- Mahieu, J.A (1981): "Literatura y cine en Latinoamérica". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 367-368, págs. 299-308.
- Mahieu, J.A (1982): "Algunas aproximaciones del cine Iberoamericano actual". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 381, págs. 648-659.
- Mahieu, J.A (1982): "Diálogo cultural entre España e Iberoamérica". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 390, págs. 667-675.
- Mahieu, J.A (1983): "El festival de Huelva: ventana abierta al cine Iberoamericano". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 394, págs. 180-192.
- Mahieu J.A (1984): "Las cinematografías iberoamericanas y España: las experiencias de Huelva". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 406, págs. 121-130.
- Mahieu J.A (1985): "Cine iberoamericano en Huelva". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 416, págs. 196-206.
- Mahieu J.A (1985): "Cine y literatura: la eterna discusión". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 420, págs. 175-184.
- Mahieu J.A (1997): "Cine Iberoamericano en España". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 560, págs. 101-106.
- Mahieu, J. A (1990): *Panorama del cine Iberoamericano*. Ediciones de cultura hispánica. Madrid.
- Marsé, J (1978): *La muchacha de las bragas de oro*. Ed. Planeta. Barcelona.
- Millán, F.J (2001): *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Edita Fundación cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.

El Festival de Cine Iberoamericano de Huelva

- Mora Valcárcel, C (1982): *Teoría práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. CSIC. Sevilla.
- Morales Lomas, F (2005): *Narrativa andaluza de fin de siglo (1975-2000)*. Ed. Aljaima. Málaga.
- Muñoz Molina, A (2004): *Beltenebros. Edición de José Payá Beltrán*. Ed. Cátedra letras hispánicas. Madrid.
- Poyato P: (2008): "Vanguardia cinematográfica en española. Buñuel y Dalí. El caso de Un chien Andalou". *Annali Online di Ferrara- Lettere*, Vol 2, pág. 145.
- Puig, M (1972): *Boquitas pintadas*. Ed. Seix Barral. Barcelona.
- Quiroga, F. (1999): *25 años de Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*. Huelva impresión S.A. Huelva.
- Quiroga Juanes, V. (2005): "El nacimiento del Festival de Cine Iberoamericano". *Crónica de un sueño (1973-1983). Memoria de la transición democrática en Huelva*. E&T editores. Huelva, págs. 77-84.
- Roa Bastos, A (1985): *Hijo de Hombre*. Ed. Alfaguara. Madrid.
- Sábato, E (1994): *Informe sobre ciegos. Edición de Marina Gálvez Acero*. Anaya & Mario Muchnick. Madrid.
- Schumann, P (1986): *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa. Buenos Aires.
- Solotorevsky, M. (1988): *Literatura, paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaithersburg, Md: Hispamérica.
- Spotorno, R (1999): *Miguel Littín, el viajero de las estaciones*. XXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.
- Spotorno, R (2001): *50 años de soledad. De los olvidados (1950) a la virgen de los Sicarios (2000)*. Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva.
- Uslar Pietri, A (1981) *Cuéntame Venezuela*. Ed. Lisbona. Caracas.
- Utrera Macías, R y García Posada, M (1982): *Federico García Lorca y el cinema "Lienzo de plata para un viaje a la luna"*. Ed. Edisur. Sevilla.
- Utrera Macías, R. (1987): *Federico García Lorca. El cine en su obra, su obra en el cine*. ASECAN. Sevilla.
- Utrera Macías, R. (1988): "Huelva- XIII: Un Festival de cine para el 92". Revista *Juan Ciudad*, nº de febrero, pág. 32.
- Utrera Macías, R (1985): "Presente y futuro de un gran Festival". Revista *Juan Ciudad*, pág. 30.
- Utrera Macías, R. (1986): "Cantinfleando". Revista *Juan Ciudad*. nº de febrero, pág. 32.

- Vaz de Soto, J.M (2010): *El infierno y la brisa*. Ed. Algaida. Sevilla.
- VIII, IX, X, XI, XIV *Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*. (1982, 1983, 1984, 1985, 1988) S.L.D.L. Huelva.

OTRAS FUENTES CONSULTADAS:

- Archivo de la Filmoteca Española (Madrid).
- Archivo Municipal de Huelva: Fondo del Festival de Cine Iberoamericano.
- Fundación del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Entrevista personal a: Vicente Quiroga (Periodista y creador del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva).Noviembre 2010.
- Entrevista personal a: José Luis Ruiz (Gestor y creador del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva).Noviembre 2010.
- Prensa diaria escrita: Huelva Información, Odiel Información y El periódico.
- Biblioteca Provincial de Huelva.
- Biblioteca Provincial de Granada.
- Biblioteca de la Filmoteca Española (Madrid).

TESIS DOCTORALES:

- Kwang Hee Kim. (2006) *El cine y la novelística de Juan Marsé*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Madrigal Neira, M (2004): *La memoria no es nostalgia: José Caballero*. Tesis dirigida por Lucía García de Carpi. Universidad Complutense. Madrid.
- Restom Pérez, Marcela, P (2005) *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos*. Universidad autónoma de Barcelona.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS:

- Página oficial del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva: <http://www.festicinehuelva.es/>
- Portaldecineyaudiovisuallatinoamericanoycaribeño:<http://www.cinelatinoamericano.org/>
- Página oficial del profesor Rafael Utrera Macías: <http://www.rafaelutreramacias.com/>
- Base de datos de la Universidad de la Rioja, Dialnet: <http://dialnet.unirioja.es/>
- Red de Bibliotecas Universitarias(REBIUN): <http://www.rebiun.org/>