Las cinematografías iberoamericanas y España: Las experiencias de Huelva.

Hace ya diez años, surgía una Semana de Cine Iberoamericano en Huelva, a iniciativa de un cineclub de esa ciudad; la modesta propuesta, inspirada en la tradición colombina de la región, es ahora un festival sólido y prestigioso, una de las raras oportunidades que tienen las cinematografías de aquel continente para darse a conocer en España. Por lo mismo no es casual que el director de Huelva haya sido además secretario coordinador de los Encuentros de Cine Iberoamericano por un Cine en Libertad, organizados por la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura en Madrid, en septiembre pasado.

En estos Encuentros participaron numerosos representantes del cine español e iberoamericano, con marcado predominio de directores de films que, a veces, también ocupan direcciones de institutos de cinematografía; es el caso de Julio García Espinosa, que reúne la calidad de realizador con la de viceministro de Cultura y director general de Cinematografía. Esto quiere decir que hubo a la vez representantes del sector creativo y titulares de los organismos cinematográficos oficiales que se ocupan de su protección. Faltaron en cambio, notoriamente, delegados de la distribución; no es extraño, pues estos intermediarios son, salvo raros casos, representantes de un comercio vinculado a las grandes transnacionales del cine, enemigos tácitos de toda protección a los productores nacionales.

El tema del citado Encuentro es un desafío a la imaginación y a la iniciativa de los cineastas que han participado, ya que algunos de ellos han sido también participantes del Encuentro de Brasilia, en 1977, donde se planteó —sin mayores resultados prácticos— la unión económica y productiva de sus países. La idea de un mercado común del cine iberoamericano y España, resurge ahora en los Encuentros de Madrid: tampoco esta vez faltaron escépticos. Sin embargo, tanto la propuesta de 1977 como la de 1983, aparece como una posibilidad razonable y con ventajas concretas, que sólo la tradicional desunión y los intereses creados puede paralizar.

Con las excepciones conocidas, el resumen hecho por Julio García Espinosa durante los Encuentros, es perfectamente vigente:

— «A casi cien años de inventado el cine, la mayoría de los países de América Latina no han logrado aún desarrollar una industria cinematográfica.

— A casi cien años de inventado el cine, la producción que se realiza en América Latina no encuentra espacio ni siquiera entre las propias pantallas de América Latina.

— A casi cien años de inventado el cine, el intercambio cinematográfico de América Latina con el resto del mundo no llega siquiera a la categoría de desigual; simplemente, no existe.

— Son derechos tan elementales que limitarnos a la simple denuncia ya resulta casi una humillación».

Sin embargo, como señala en su ponencia García Espinosa, en América Latina existe un idioma común, una historia común y una cultura común, pese a todas las diferencias regionales. Además, hay cineastas que, con talento y sacrificio, han

sedimentado una obra con luz propia a pesar del aislamiento, las dificultades económicas y las variadas censuras.

En 1977, el Encuentro de Brasilia (intervinieron once países), se convirtió en una reunión de expertos sin poder decisorio, a pesar de figurar allí representantes oficiales de varios gobiernos (Argentina, México, Venezuela, Colombia, España y Brasil), cuyas propuestas fueron redactadas como recomendaciones. Por eso, la iniciativa de Roberto Farías (Brasil), para crear un mercado común del cine, sólo tuvo ese carácter. Seis años después, reaparece en Madrid como la más audaz pero más realista y razonable iniciativa para sacar a las cinematografías iberoamericanas de su crónica debilidad.

Políticas cinematográficas

La suma de los mercados de habla castellana y portuguesa involucra una vastísima audiencia: un billón 250 millones de espectadores anuales. Resulta casi innecesario decir que el conjunto de las cinematografías iberoamericanas accede a una porción mínima de esos espectadores, que en un promedio de 70 por 100 reciben films de otros países, en su casi totalidad norteamericanos.

Algunas cifras (consignadas por los países participantes en los Encuentros de Madrid en 1983), pueden ilustrar la situación desventajosa en que luchan los cines de Iberoamérica. Colombia, con 28 millones de habitantes, ha producido en 1982, 14 films de largometraje (3 en coproducción), y ha podido exportar una sola. En el mismo año ha importado 500 películas extranjeras aproximadamente, de las cuales 183 son de Estados Unidos, 83 de Italia, 60 de México, 42 de Hong Kong, 26 de España, 13 de Francia, 11 de Alemania Federal, 10 de Inglaterra y 4 de la URSS. Brasil, el gigante de América del Sur, con 125 millones de habitantes, ha producido 93 películas en 1980, 80 en 1981 y 86 en 1982. Este último año importó 164 películas. Venezuela, un país cuya producción está en ascenso, pero cuyo número es aún modesto, contó en 1982 con 9 films. Las películas importadas ese año fueron 474, de las cuales 205 pertenecían a Estados Unidos, 58 a Italia, 91 a México, 59 a Hong Kong, 21 a Francia y 5 a España. México, que cuenta con 72 millones de habitantes, ha producido en 1982 hasta 80 películas, de las cuales 15 son coproducciones. A pesar de esta considerable cifra, México ha importado el mismo año 496 films extranjeros. Un caso especial lo representó Argentina, cuya industria es la más antigua del subcontinente, pero que debido a su difícil crisis económica, sólo ha producido un promedio de 30 largometrajes en los últimos dos años, siendo la de 1983 la cifra más baja, con 14 films. (Su producción habitual oscilaba entre 30 y 40 largometrajes en el pasado.)

Como puede verse en la estadística, el peso de la exhibición extranjera es aplastante, salvo en Brasil, donde ha disminuido considerablemente. De todos modos, los mercados nacionales sufren una competencia muy desigual, pese a las medidas tomadas en los países que ya poseen un cine propio (cuotas de pantalla, reserva de mercado, subvenciones o porcentajes sobre taquilla), ya que muchos de los más poderosos intermediarios de la distribución local pertenecen, de hecho, a las grandes empresas norteamericanas.

La tesis de la libertad de mercado que esgrimen las multinacionales del espectáculo con tácito olvido de sus prácticas monopólicas, hace inevitable una corrección —leyes de protección y fomento de las cinematografías nacionales—, para que exista realmente una igualdad de oportunidades en el mercado. Parece lógico, por lo tanto, que estas políticas cinematográficas —sobre todo cuando se las considera desde su posibilidad como manifestación cultural—, reciban un tratamiento en común, capaz de aunar sus fuerzas. Si la promoción y el desarrollo de estas cinematografías recibiese en apoyo de una acción coordinada entre todos los países iberoamericanos, su fuerza competitiva sería considerablemente mayor. Esto parecería perogrullesco a cualquier testigo razonable; los hechos demuestran que no es así. Salvo raras coproducciones y algún convenio de doble nacionalidad de los films, que rara vez se cumple, las relaciones entre estas cinematografías son tan escasas como distantes.

Una de las conclusiones de los Encuentros de Madrid, que a diferencia de los de Brasilia obtuvieron el apoyo comprometido de los representantes oficiales de varios países (entre ellos Argentina, Cuba, Brasil, Nicaragua, Venezuela y México), fue recomendar la puesta en marcha de acuerdos para que los films de cada país firmante puedan circular sin trabas por los restantes evitando pagos aduaneros y otras barreras internacionales. Asimismo, se fomentarían los acuerdos de ayuda a los países que cuentan con menos posibilidades de producir; esto podría compensar las diferencias existentes entre países con una industria y otros que apenas comienzan a hacer cine. Una reciprocidad bien entendida beneficiaría a todos, hasta llegar a ese «Mercado Común» iberoamericano que ha vuelto a surgir, en estos debates, como meta necesaria y lógica. Este mercado común, que a muchos parece utópico, puede resultar más factible y real que sus similares de comercio regional (el MCE y la ALALC), porque se refiere a un producto muy especial (arte-industria), cuyas diferencias regionales —en cuanto a producción, distribución, exhibición—, son mínimas frente a sus problemas actuales desde las respectivas posiciones de aislamiento.

Podría preguntarse ahora qué posibilidades concretas tienen los acuerdos logrados en los Encuentros de Madrid-83, ya que las propuestas hechas en Brasilia hace ya seis años —muy similares—, nunca pasaron de los buenos deseos. Como se ha dicho antes, las reuniones en Brasilia sólo tenían el carácter de recomendación de expertos dirigidas a los países respectivos. En esta ocasión, los representantes oficiales de los países con organismos cinematográficos se comprometieron a elevarlo a sus gobiernos (comenzando por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de España, organizadora del Encuentro). Asimismo, los cineastas presentes, que a su vez llevaban la voz de las asociaciones de directores y productores, parecían dispuestos a emplear sus esfuerzos para que estas iniciativas no quedasen, como suele suceder, en simples expresiones de buenos deseos.

Sin embargo, la experiencia anterior y las actuales condiciones de crisis económica internacional, que afectan particularmente a los países de América Latina, hacen que la propuesta parezca ahora más lejana que nunca. Pareciera que un Mercado Común del cine se enfrenta, como escribe D. M. Martínez Carril, a una meta inalcanzable: «...El panorama general del continente muestra que lejos de producirse una unidad y complementación de intereses que condujeran a un mercado común (y de paso a un

mercado común del cine), se genera la desunión y el sometimiento al capital especulativo transnacional. Y peor aún, la crisis económica de las potencias capitalistas dominantes se exporta y se resarce con una sangría del continente».

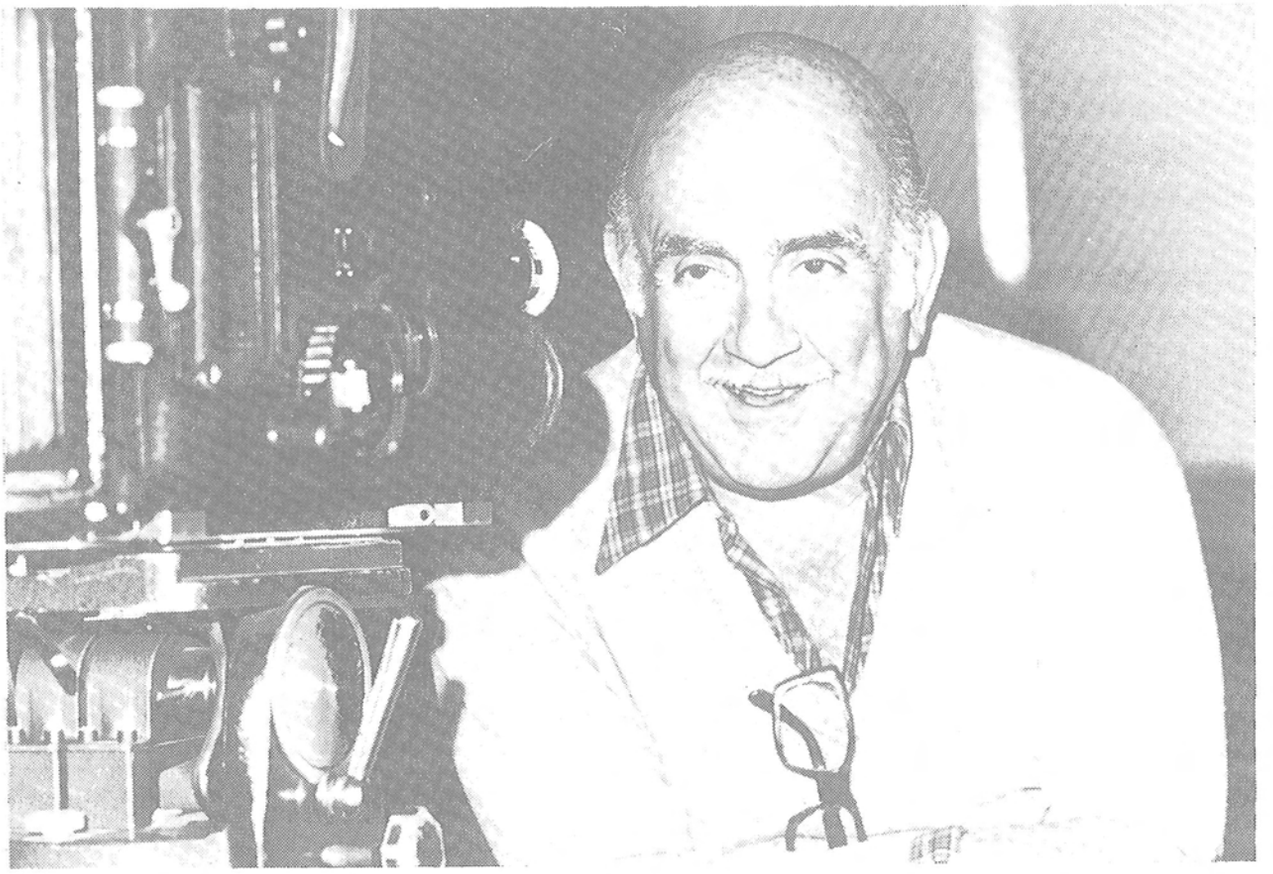
Todo parece indicar, sin embargo, que las propuestas de unión cinematográfica no eran utópicas y que su análisis de necesidades era correcto. Lo que no funciona, evidentemente, es otra cosa: el contexto político o económico de la mayor parte del continente. Esto no impide que los cineastas iberoamericanos hayan intentado experiencias interesantes, a veces frustradas, pero que demuestran una coincidencia de propósitos. En Brasil, los herederos del «cinema novo» (y sus antiguos protagonistas), consiguieron que la política oficial del cine fuera manejada por la «clase» cinematográfica, hasta lograr que la producción nacional alcanzara ventajas sobre la extranjera. En Venezuela y Colombia, con cines incipientes, la unión de sus artistas ha conseguido asimismo mejores condiciones de protección y fomento. En Argentina, las nuevas autoridades democráticas han colocado al frente del Instituto Nacional de Cinematografía a un director de cine (Manuel Antín), y se prevé un apoyo sin censura alguna ni favoritismos para los proyectos de calidad; en México, se espera que el nuevo sexenio sea menos catastrófico que el anterior.

Los Encuentros de Cine Iberoamericano realizados en Madrid, han examinado todos los problemas mencionados y han logrado consenso (arduo, eso sí), sobre algunos puntos fundamentales, ya enumerados más arriba. Y para que todo no quede en declaraciones simbólicas, se decidió fijar una nueva reunión en 1984 (posiblemente en este mes de abril), en un país que aún no se había elegido al escribir estas líneas. Entre tanto Huelva será la sede permanente de los mismos, para coordinar este principio de unión de cinematografías. Es de esperar que los egoismos o rivalidades sectoriales no aborten estos proyectos, de los cuales podría depender el desarrollo armónico de las que ahora son cinematografías débiles, aisladas en un mercado interno precario, o simplemente reducidas a esfuerzos solitarios.

Huelva y su irradiación iberoamericana

El noveno festival, realizado en la primera semana de diciembre último, ha prolongado y ampliado su ya larga vocación iberoamericana, a la vez que enriquecía, con mayores medios económicos, sus posibilidades como centro de irradiación que comunica a las diversas cinematografías de habla castellana y portuguesa. Al mismo tiempo, como es costumbre desde hace algunos años, ha dedicado una sección especial a las cinematografías latinas (Canadá, Francia e Italia), y a films norteamericanos de Roger Spottiswoode y Francis Coppola. Una sección monográfica dedicada a Venezuela (donde se vio *El pez que fuma,* notable film de Román Chalbaud), la habitual sección informativa, la de cine infantil y una nueva, «Visión 83», que reunió películas premiadas en otros festivales, completaron el panorama.

La sección homenajes estuvo dedicada esta vez a uno de los cineastas pioneros del cine español, Juan Antonio Bardem, con una mesa redonda y la exhibición de toda su obra. Otro ciclo de exhibiciones se dedicó a la memoria de la actriz mexicana Dolores del Río, recientemente fallecida, con films americanos y aztecas, como



Fernando Ayala.

Fotograma de La República perdida, *de Miguel Pérez. La escena muestra la rendición del general Menéndez en las islas Malvinas (1982).*

Volando a Río (1933), *María Candelaria* (1943), *Flor silvestre* (1943), *El niño y la niebla* (1952), *Señora ama* (1954), *Adonde van nuestros hijos* (1957), *La cucaracha* (1958), y *La dama del alba* (1965).

El capítulo central del festival, la sección a concurso, permitió de nuevo una visión actualizada de la situación de las cinematografías iberoamericanas que, con algunas excepciones, revelaron que la crisis económica y otros avatares diversos no han anulado su capacidad creativa; por el contrario, señalan una evolución de sus formas narrativas y temáticas, con tendencia a abandonar el documento social directo por el análisis dramatizado de los acontecimientos históricos o contemporáneos, a veces en clave de comedia satírica, como *El arreglo* (Argentina, de Fernando Ayala) o *Adiós Miami* (Venezuela, de Antonio Llerandi).

De las tres cinematografías «mayores» (Argentina, Brasil y México) destacaron las dos primeras, mientras la única muestra mexicana, *Motel,* parece revelar una crisis material y creativa muy grave, confirmada por dos prestigiosos críticos presentes en Huelva, Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco. El cine argentino, cuya penuria es partícipe de la caótica situación económica forjada por los gobiernos militares, y hasta hace poco fue maniatado por una férrea censura que incluía prohibiciones a artistas, muchos de ellos exiliados, no ha producido en los últimos dos años más de 30 largometrajes (14 en 1983) o sea, menos de la mitad de lo habitual. Pese a ello, se han realizado varios filmes de notable factura (entre ellos *Tiempo de revancha* y *Ultimos días de la víctica* de Adolfo Aristarain) que al mismo tiempo lograban una crítica elíptica pero ácida a los tiempos del miedo y la represión. *El arreglo,* de Fernando Ayala, *Espérame mucho,* de Juan José Jusid, *Los enemigos* de Eduardo Calcagno y *La República perdida* de Miguel Pérez (estas dos últimas en la muestra informativa) fueron testimonio de una inquietud creativa que superó las dificultades, con mayor o menor suerte.

El arreglo, en un tono de comedia intimista, enfoca un problema moral, el de la corrupción de la época raciente, a través de un caso mínimo y modesto que, sin embargo, es una clave de la que se difundió en las altas esferas del poder. *Espérame mucho* es una entrañable cabalgata de la década del 50 a través de la visión de un niño, acotada por pasajes documentales. Ambas demuestran que las «pequeñas historias», como quería Chejov, pueden revelar muchas claves de la historia social de un país.

La República perdida es un documetal de archivo que intenta resumir la historia argentina desde los años 20 hasta el golpe militar de 1976. De gran valor como documento, peca quizá de una extensión excesiva, pese a lo cual resulta a veces esquemática por abarcar un período demasiado amplio. *Los enemigos,* es un ambicioso intento de mostrar el clima de miedo y represión sufrida en Argentina durante la última década a través de un personaje de tortuosa psicología, dominado por una madre castradora. Freudiana, con matices de «thriller», resulta a momentos frustrada por su mismo alambicamiento psicológico. Durante el festival llegaron de Buenos Aires las primeras noticias de la futura política oficial frente al cine. Un apoyo a su reconstrucción, con posibilidades de aumentar su producción a 30 largometrajes en 1984, y la eliminación de la nefasta censura, fueron las reconfortantes nuevas. Es muy probable —ya existen proyectos— que en este nuevo espacio de libertad, la mayoría

de los films del futuro próximo se dediquen a revelar los trágicos sucesos del pasado reciente.

También Brasil, el país del continente que ha logrado una mayor producción cuantitativa y cualitativa de los últimos años (más de 80 largos anuales) también se ha dedicado —según lo visto— a explorar la historia pasada y reciente. *Pra frente Brasil,* de Roberto Farías, narra con crudeza, a veces impresionante, el tema de las «desapariciones» (menos conocidas y abundantes que en Argentina o Chile, pero similarmente siniestras) en los años 70. Irónicamente, los sucesos se sitúan en paralelo con los triunfos brasileños en el Campeonato Mundial de fútbol. *Parahyba Mulher macho,* de Tizuka Yamazaki (la autora del notable film *Gaijin,* que narraba la odisea de unos inmigrantes japoneses a fines del siglo pasado) es una fascinante historia de matices feministas. El retrato de una mujer que rompe los estrechos límites de la moral de la época, se mezcla con el fresco político de las luchas partidistas a fines de los años 20, poco antes del ascenso al poder de Getulio Vargas. Más que el trasfondo de estas luchas, que a veces resulta difícil de seguir para espectadores no brasileños, impresiona la fuerza erótica y dramática de las historias personales, narradas con un estilo vibrante y bello.

Más débil resultó este año la representación del cine venzolano en concurso. *Adiós Miami* es la parábola tragicómica de un financiero envuelto en corrupciones que debe huir a Miami (meta de los venezolanos durante el «boom» petrolero) y allí termina arruinado por sus especulaciones, que coinciden con el derrumbe de la prosperidad basada en el oro negro. Pese a estos interesantes apuntes sociales, el film no se eleva más allá de lo paródico. *El iluminado,* de Jesús Guedes, se centra en un curioso personaje de «mano santa» intuitivo, con poderes curativos, arrastrado por un amigo, prestidigitador de pueblo, a una serie de viajes donde se frustran sus deseos de convertir las dotes del curador en negocio remunerativo. Un tema fascinante, que no alcanza a desarrollarse plenamente.

La auténtica sorpresa del festival fue *La ardiente paciencia,* del novelista chileno Antonio Skármeta, exiliado en Berlín desde hace años. La historia imagina un episodio íntimo, casi familiar, de la vida de Pablo Neruda: la amistad del poeta con un humilde cartero de Isla Negra, que le pide ayuda para conquistar a una muchacha... Le ruega que le ayude a escribir poesía y termina recitando a su amada los versos de Neruda aprendidos de memoria. El humor, la ternura pudorosa y la sencillez más difícil (auténticamente poética) presiden este film transparente y entrañable, que dibuja con exactitud un Neruda nada solemne, socarrón y tierno. El film no olvida, sin embargo, acotar con sutileza los acontecimientos de Chile, hasta el golpe militar y la propia muerte de Neruda.

Por obvias razones, el film de Skármeta no se realizó en Chile, sino en una playa portuguesa, donde, como nos relataba Skármeta, se buscó reconstruir la casa y el ámbito del gran poeta en Isla Negra. La producción, por otra parte, es de Alemania Federal. Este es otro ejemplo de la activa cinematografía chilena en el exilio, que frente a la casi inexistencia del cine en su país ha desarrollado una labor en México (con Miguel Littin), con Raúl Ruiz en Francia, Patricio Guzmán en España y Venezuela, entre los más conocidos.

Con justicia, *La ardiente paciencia* cosechó el premio del festival, «ex aequo» con *Espérame mucho,* del argentino Jusid.

Falta reseñar la presencia cubana, siempre de interés, pero que parece atravesar un período de crisis creadora o —quizá— de desorientación entre los presupuestos ideológicos y el análisis de la realidad. El gran documentalista Santiago Alvarez ha intentado un largometraje de ficción, el primero en su extensa carrera, con *Los refugiados de la Cueva del Muerto,* que narra la suerte corrida por algunos de los revolucionarios que encabezados por el joven Fidel Castro intentaron el famoso asalto del cuartel de Moncada el 26 de julio de 1953. Este movimiento prematuro, que los condujo a prisión o a la muerte, está narrado desde los peronajes que logran internarse en el monte o en casas de campesinos y terminan masacrados en su mayoría. Los hechos y personajes son reales, de modo que el filme entraría más bien en la categoría del «documental reconstruido» o «docudrama». Lamentablemente el film no logra sus propósitos y resulta desvaído y trunco, más una expresión de homenaje que un ahondamiento en su historia.

Amada, ambicioso film de época del prestigioso Humberto Solás *(Lucía, La Cecilia)* está basado en una novela posromántica, *La esfinge,* de Miguel Carrión, ubicada hacia 1910. La bella y minuciosa reconstrucción de época no impide que este intento caligráfico de vivificar el «melodrama» a lo Visconti, se debilite por una dramatización inadecuada del libro —la utilización de los ampulosos diálogos del original en forma textual es un error— y la frialdad de la acción (es probable que todo melodrama, para trascender deba arrojarse al delirio desencadenado). La protagonista del film, Eslinda Núñez, recibió merecidamente el premio a la mejor actriz.

Para completar este panorama iberoamericano de Huelva, cabe destacar, en la sección informativa, el film *Mi tía Nora,* realizado en Ecuador por el director argentino Jorge Preloran, que actualmente reside en California como profesor de la Escuela de Cine de la UCLA. Es un sutil retrato psicológico de una mujer enclaustrada en un asfixiante mundo familiar, que anula su vida y la abandona inerme a su soledad.

En Huelva, como es habitual, las actividades se completaron con mesas redondas dedicadas a temas de cine. Esta vez, hubo una protagonizada por Raúl de la Torre y en la que intervinieron el escritor Manuel Puig (autor de la novela *Pubis angelical,* llevada al cine por dicho director), Fernando Moreno, de Televisión Española, y el que escribe estas líneas. Fue interesante renovar, con los protagonistas presentes, el eterno dilema de la relación cine y literatura, dos formas de expresión instrasferibles, pero que siempre se atraen.

En el homenaje a Dolores del Río intervinieron los críticos mexicanos Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco. Todas estas actividades, así como la mesa dedicada a Bardem, tuvieron una asistencia de público inusitada para este tipo de actos; una muestra de la atracción que el público onubense tiene por el cine.

Otro acto importante que extiende —como debería ser— la actividad de los festivales, fue el dedicado a las «Conversaciones sobre medios de comunicación y cine». Críticos y expertos en medios de comunicación de España e Iberoamérica discutieron durante nueve horas las perspectivas del cine ante el reto de las nuevas

Reginaldo Farías: Pra frente Brasil.

técnicas, especialmente el vídeo. Con Román Gubern como moderador, los presentes llegamos tras interesantes cambios de ideas, a resumir el debate en estas líneas:

«... Una preocupación constante y central en este debate ha girado en torno al reto de las nuevas tecnologías electrónicas de comunicación vinculadas a la televisión, como los satélites de comunicaciones, la televisión por cable y las videograbaciones, que con su amplia oferta ha reducido drásticamente la asistencia a las salas de cine. Esta competencia electrónica ha afectado tanto a la industria cinematográfica como a sus formas de comercialización tradicionales y a la dramaturgia y a la estética de las películas contemporáneas. En los países con industrias cinematográficas débiles o emergentes, esta competencia, irradiada sobre todo por los grandes centros transnacionales de Estados Unidos, ha yugulado las posibilidades de desarrollo y de expansión autóctonos, o ha conducido a crear films miméticos de los grandes modelos del cine yanqui, que coloniza sus mercados. De este modo se impide o mutila la expresión de la identidad cultural de los países subordinados a través de la comunicación audiovisual.

Sin subestimar la importancia social de la televisión y sus posibilidades culturales, la influencia de las pautas estéticas de los telefilms sobre la producción de películas para las salas de cine ha sido estimada como un hecho negativo de homogeneización cultural según las leyes del mínimo esfuerzo creativo y de la máxima banalización. Por otra parte, se ha considerado que la gran fragmentación prometida por la oferta

audiovisual de los nuevos medios aumenta la libertad de elección del receptor con posibilidades económicas saneadas, pero a la vez erosiona o anula la socialización y cohesión psicológica y cultural de la audiencia, atomizada en pequeños grupos enclaustrados y compartimentados en sus domicilios y muy estratificados culturalmente, a diferencia de lo que ocurre con las audiencias de cine.

Los presentes han debatido también ampliamente diferentes hipótesis de reconversión de la industria y del comercio cinematográficos, en cooperación creativa con los canales televisivos —especialmente con los públicos— y con las industrias videográficas emergentes, pero sin sucumbir miméticamente a los modelos culturales e ideológicos propuestos por el eje electrónico dominante yanqui-nipón.

Los presentes estiman que la complejidad de los temas abordados requiere nuevas reuniones orientadas a definir alternativas de políticas culturales pertinentes y replanteamientos críticos ante estos nuevos fenómenos comunicativos de masas.»

Este resumen-comunicado es una muestra, que no debería ser considerada como meramente académica, de una serie de problemas que enfrenta al cine actual con una reconversión técnica y social que no es ya para un futuro lejano, sino que está ya aquí, entre nosotros. Por eso, estas conversaciones realizadas en Huelva —y las futuras— son una forma de prepararse para un verdadero desafío sociocultural. Por lo pronto, José Luis Ruiz, director del festival, ofreció la sede del mismo para que en años venideros se prosiga con esta provocativa y fascinante problemática, que puede cambiar —ya lo hace— la visión cultural, artística y psicológica de la humanidad.

JOSE AGUSTIN MAHIEU
Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º derecha.
MADRID-13