

DEL 5 AL 14 DE
MARZO - 82

**XIII SEMANA INTERNACIONAL DE
CINE DE AUTOR BENALMADENA-MALAGA**

PALACIO DE CONGRESOS DE LA COSTA DEL SOL

BEN 791 SEM tre
1006785421
60157 v.



CAJA DE AHORROS DE RONDA



FUNDADA EN 1909

LA CAJA DE AHORROS DE RONDA OFRECE A SUS IMPOSITORES, ADEMÁS DE LA MÁXIMA RENTABILIDAD Y GARANTÍA DE SUS DINEROS, LOS BENEFICIOS DE UNA IMPORTANTE OBRA BENÉFICA SOCIAL Y LA OPCIÓN A PARTICIPAR EN LOS SORTEOS DE LA INSTITUCIÓN PARA 1982.

Y RECUERDE, QUE POR EL SOLO HECHO DE TENER UNA CUENTA EN LA ENTIDAD POSEE UN SEGURO DE ACCIDENTES GRATIS DE HASTA UN MILLÓN DE PESETAS

OFICINAS EN MÁLAGA, CÁDIZ, JAÉN, SEVILLA, CORDOBA, GRANADA, HUELVA, ALMERÍA, CIUDAD REAL Y MADRID CAPITAL, HASTA UN TOTAL DE 380 SUCURSALES.

“Una Empresa de muchos al servicio de todos”.

XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR

BENALMADENA - MALAGA
PALACIO DE CONGRESOS DE LA COSTA DEL SOL

DEL 5 AL 14 DE MARZO - 1982



LINO BROCKA
Y EL NUEVO CINE FILIPINO



**PERSONAL
MED HONDO**



**RECUERDO DE
DOUGLAS FAIRBANKS**



CINE CHICANO
con foco sobre
JESUS SALVADOR TREVIÑO



**PERSONAL
PAUL LEDUC**
CINE INDEPENDIENTE MEJICANO



**PERSONAL
SHAHID SALESS**



PANORAMA HOY



**PERSONAL
JAIME CHAVARRRI**

Patrocinada por: Excmo. Ayuntamiento de Benalmádena.
Excmo. Diputación Provincial.
Ministerio de Cultura.

R-60.157





LA CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE MÁLAGA

*se congratula, a través de su obra cultural, de estar
presente en la*
XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR

Prolongación Alameda, 54-56 - Teléfono 27 54 00 - MÁLAGA



**TRAVELERS
CHEQUES VISA**

**PARA VIAJAR
SIN DINERO**

Póngale su firma

Banco Atlántico
Fundado en 1901



Saludo

EN el comienzo de la XIII Semana de Cine de Autor de Benalmádena es una cortesía obligada saludar a todos los que acuden al Palacio de Congresos durante estos días. El Festival se organiza pensando sobre todo en los que vienen a disfrutar aquí de esta expresión cultural tan de nuestro siglo. Ellos son sus protagonistas básicos.

Para los que ayudan a que la Semana siga adelante: Ministerio de Cultura, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Benalmádena, nuestra gratitud sincera.

Para los que llevan el peso de la dirección y de la organización y para los profesionales de los medios de comunicación que siguen el desarrollo de la Semana y mantienen vivo el interés del público, el reconocimiento de la Asociación "Centro Cultural Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena" que ha nacido con vocación de dar continuidad a la Semana.

Para todos, la esperanza de un Festival lleno de buenos y gratos momentos.

Cordialmente,

Francisco de la Torre Prados

Presidente de la Asociación



Una Coca-Cola y una sonrisa.

MARCA REG

Coca-Cola da más chispa.

Beba
Coca-Cola
MARCA REG

EL DIRECTOR PRESENTA

Este año, la Semana viene estructurada de la manera siguiente:

I. CINE CHICANO, con foco sobre JESUS SALVADOR TREVIÑO

Por primera vez fuera de América, se ofrece una panorámica de las películas más representativas del naciente cine chicano. Dentro de él, la obra —todavía corta—, de Treviño, nos parece sumamente coherente y ya importante.

II. LINO BROCKA Y EL NUEVO CINE FILIPINO

Ciclo dedicado fundamentalmente a Lino Brocka, sin duda el autor más significativo del nuevo cine filipino, presentando aquellos títulos que, dentro de su extensa obra, él mismo ha elegido. Esta presentación se enriquece con una selección de películas también representativas de dicho movimiento.

III. PERSONAL PAUL LEDUC. CINE MEXICANO INDEPENDIENTE

Panorámica de la obra del autor que consideramos más interesante del cine mexicano independiente, acompañada de algunos ejemplos de otros autores de este cine.

IV. PERSONAL MED HONDO

A través de los años, Benalmádena ha seguido con interés los movimientos cinematográficos africanos, tanto de los países árabes como de los del África Negra. Por la situación geográfica de su país de origen, la obra del mauritano Med Hondo puede inscribirse culturalmente como perteneciente a los primeros o a los segundos y es, quizás, la que contempla de manera más global los problemas del continente africano y los expresa de una manera más moderna.

V. PERSONAL SHAHID SALESS

Este autor, que realizó sus primeras películas en Irán, se ha visto obligado desde hace varios años a trabajar en la República Federal Alemana. Su obra, de un rigor y una austeridad ejemplares, indaga en profundidad el proceso de alienación del ser humano a través del desarraigo, ya sea éste debido a la expatriación o a la miseria económica, cultural o social.

VI. PERSONAL JAIME CHAVARRI

Una retrospectiva de este joven e importante autor español, a fin de facilitar un mejor conocimiento de su obra e invitar a una reflexión sobre ella.

VII. RECUERDO DE DOUGLAS FAIRBANKS

Una selección de los más famosos títulos de Fairbanks padre, grandes clásicos del cine de acción y aventuras. Las copias son totalmente nuevas y espléndidas.

Este ciclo hay que contemplarlo también como un nuevo intento de acercamiento del festival al público juvenil e infantil.

EL DIRECTOR PRESENTA

VIII. PANORAMA HOY

Amplia selección de obras que representan tendencias significativas del cine actual. Algunos de los autores son ya conocidos del público de Benalmádena. Otros, los descubrirá en esta edición. A destacar el número de films realizados por mujeres, lo cual nos alegra doblemente. En primer lugar, por lo que esto significa en sí: incorporación cada año creciente de la mujer a la dirección cinematográfica. También, porque Benalmádena, sin paternalismo ninguno pero adhiriéndose a su lucha por la libertad —que es ante todo posibilidad—, de expresión, viene dedicando un espacio importante, a veces ciclos enteros, al cine realizado por mujeres y/o sobre problemas de la mujer.

Examinando el conjunto de la programación, creemos interesante señalar varias cosas. Por una parte, la abundancia dentro de los ciclos de obras recientes, muchas de las cuales podrían incluirse en el Panorama Hoy. Por otra, la rica representación a nivel mundial, con destacada presencia no solo cualitativa sino cuantitativa, de la cinematografía de cuatro continentes: lo cual viene a evidenciar una vez más el contenido auténticamente internacional de Benalmádena. Queremos también señalar la importancia que, desde un punto de vista cultural aún más amplio que el estrictamente cinematográfico, tiene para nosotros la presentación de los tres ciclos que en cierta manera están vinculados a la cultura hispana: cine chicano, mexicano independiente y filipino. El desconocimiento que sobre estos movimientos, estas expresiones culturales hay, es a veces total fuera de nuestras fronteras y —más lamentablemente aún, debido a la vinculación antes señalada—, dentro de ellas. Benalmádena quiere contribuir a que ese desconocimiento sea menor.

En todo ello estriba la coherencia interna de la Semana, la línea que le da personalidad y fisonomía propia, que ha hecho de ella uno de los festivales culturalmente más vivos de Europa.

Solo nos queda agradecer, y al mismo tiempo recabar una vez más, la ayuda de todos cuantos este nuevo año han colaborado con nosotros: responsables de los Entes públicos, medios de comunicación de Málaga, nacionales e internacionales, miembros del equipo técnico veteranos y actuales, de la Asociación Civil, de las empresas privadas que nos apoyan y, muy especialmente, del público que va a participar en esta XIII edición que se inaugura. Esperamos no defraudarle.

Julio Diamante

JULIO DIAMANTE



CINE CHICANO

Con foco sobre
JESUS SALVADOR TREVIÑO





CINE CHICANO

Una cálida tarde del verano de 1967, en un estudio de Los Angeles, Luis y Daniel Valdez, fundadores de El Teatro Campesino, daban término al registro de la banda de sonido de un film de quince minutos, que habían realizado a partir de las fotografías de George Ballis. En directo, Daniel improvisaba la música adaptándola a las palabras de su hermano Luis...

Este cortometraje, titulado *I AM JOAQUIN*, se inspiraba en un poema del militante Rodolfo "Gorky" Gonzales que exaltaba la lucha social, política y cultural de los Chicanos en Estados Unidos. Era, sin duda, el primer film chicano de la historia.

Doce años más tarde, el 24 de agosto de 1979, en el tercer festival anual de cine chicano de San Antonio (Texas), se proyectaban dos largometrajes también chicanos, en 35 mm., los primeros: *RAICES DE SANGRE* (escrito y realizado por Jesús Treviño) y *ONLY ONCE IN A LIFETIME* (escrito por Alejandro Grattan y realizado por Moctezuma Esparza).

La emergencia de este nuevo cine ha sido posible gracias al activismo chicano de los años sesenta. Se explica también como reacción contra todo un pasado de representaciones peyorativas y estereotipadas de los americanos de origen mexicano en USA y de su estilo de vida.

Incluso un examen superficial de los distintos films americanos que han abordado temas latinos, mexicanos y chicanos, revela, en efecto, una sucesión de imágenes depreciativas, de retratos falsificados y de distorsiones envilecedoras de nuestra comunidad.

LOS ESTEREOTIPOS DEL PASADO

Ya en 1908, en el film de Griffith *THE THREAD OF DESTINY*, la palabra "greaser" (bandido), designaba a un chico malo mexicano. Las películas mudas retornaron este retrato y lo utilizaron constantemente: *TOM THE GREASER* (1911) y *THE GREASER'S REVENGE* (1914), por ejemplo.

Resulta típico el que Hollywood se apoderara de la imagen del revolucionario mexicano (que, históricamente, luchaba para liberar a su país de la tiranía de Porfirio Díaz) para hacer de él el antagonista ideal del buen cow-boy americano. A la llegada del sonoro, el estereotipo se conservó, aunque con algunas modificaciones: se le encuentra, en particular, en el ciclo *CISCO KID*, producido en los años treinta y cuarenta.

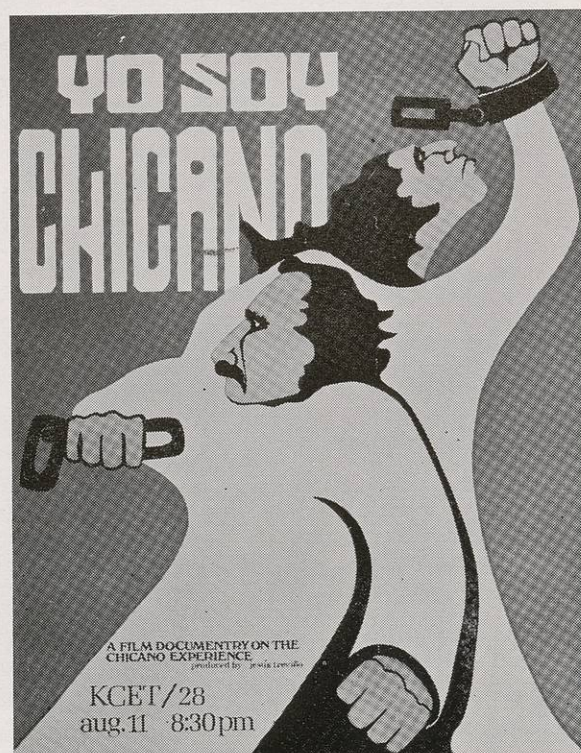
En contraposición al bandido americano tradicional, vil y sórdido, el Cisco Kid era más distinguido, más vivaz, como un Robín de los Bosques. Pero su compañero Gordito, o Pancho, era un idiota y un torpón y sus adversarios, con frecuencia, unos truhanes.

Un tercer estereotipo del Latino era el personaje del peón mexicano, campesino débil y perezoso. Se le encuentra en el fondo ambiental de numerosas escenas de heroísmo y galantería, que vienen a poner, por el

contrario, de relieve a los cow-boys americanos. Y, ¿cómo se habrían podido escribir films como *LOS SIETE MERCENARIOS*, *VIVA MARIA*, *TWO MULES FOR SISTER SARAH*, *BUTCH CASSIDY AND THE KID*, sin hablar de innumerables westerns-spaghetti, sin la presencia de esos peones estúpidos e indefensos a los que los héroes yanquis podían salvar unas veces, masacrar otras?

Los films hollywoodenses han producido también imágenes degradantes de las mujeres mexicanas y chicanas. Ejemplo notable: la serie sobre *LA LOCA MEXICANA*, con títulos como *ROT PEPER* (1933), *STRICKLY DYNAMITE* (1934), *THE GIRL FROM MEXICO* (1939), *MEXICAN SPITFIRE OUT WEST* (1940), *MEXICAN SPITFIRE'S BABY* (1941), *MEXICAN SPITFIRE AT SEA* (1941), *MEXICAN SPITFIRE SEES A GHOST* (1942), *MEXICAN SPITFIRE'S ELEPHANT* (1942).

Lo que tienen en común esos estereotipos del bandido, o incluso del amante latino, del peón analfabeto y de la enamorada mexicana, es el retrato unilateral y caricaturesco de un pueblo que es, por el contrario, extremadamente complejo, profundo y combativo.



Muy raro es que se aborden los problemas sociales de la vida mexicana y jamás el chicano se presenta como persona autónoma o capaz de defender por sí misma sus derechos.

En su conjunto, y a excepción del notable *LA SAL DE LA TIERRA*, de Herbert Biberman (1951), los pocos films que han intentado tratar con realismo los problemas de los mexicanos o de los chicanos en Estados Unidos, adoptan una actitud paternalista condescendiente.

Así, en *BORDERTOWN* (1935), Paul Muni interpreta el papel de un chicano que, tras haber terminado sus estudios de Derecho en Harvard, regresa a su país. Pese a tener una brillante inteligencia, pierde su primer juicio en su pueblo natal, situado en la frontera americano-mexicana.

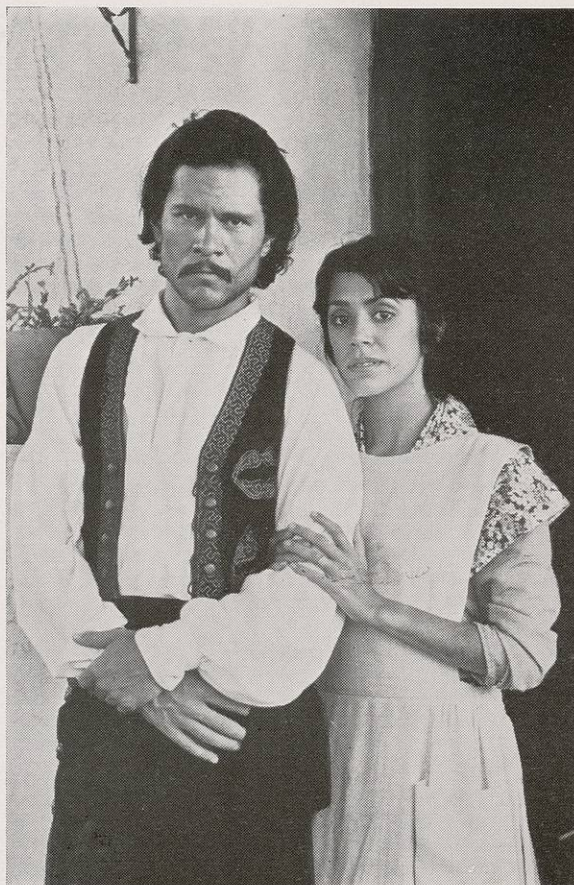
Ante este fracaso, toma la decisión de abrir un casino desde donde hace espléndidos negocios. Como podía esperarse, no hay ningún resultado positivo para el chicano dentro del cuadro del sistema americano. Solo en el medio clandestino y marginal puede prosperar...

En *THE LAWLESS* (1950), un joven chicano (Lalo Ríos) va a un baile que termina en escándalo por la intervención de una banda de gamberros americanos, pertenecientes a la buena sociedad del pueblo. Durante la pelea es detenido Lalo Ríos, pero consigue escapar al derrapar y volcar el coche de policía que lo llevaba, accidente en el que uno de los policías resulta muerto. Surgen por doquier las discusiones en el pueblo y la cólera popular estalla. Pero la comunidad chicana no tiene coraje suficiente para defenderse y ha de hacerlo el editor del diario local (McDonald Carey).

En *THE RING* (1952), Lalo Ríos reaparece en el papel de un pachuco (1) arruinado. Llama la atención de un entrenador que, al principio, piensa que el muchacho promete y le da el nombre de "Tommy Kansas". No obstante, pronto se apercebe de que a su gallo le faltan espolones.

Al enfrentarse en el ring con el campeón Art Aragón, Lalo es derrotado y decide renunciar para siempre al boxeo. Así, incluso en uno de los dominios en que, por necesidad, los chicanos han demostrado sobresalir, el héroe resulta ser un perdedor. Imagen reforzada por el hecho de que Tommy Kansas y sus compañeros se encuentran con el rechazo de una camarera a servirles. En lugar de protestar, deciden dejar el restaurante sin exigir su derecho. Pero un buen policía que pasaba por allí, se detiene y obliga a la recalcitrante empleada a servir a los chicos. Cuando el policía le pregunta si le ocurre con frecuencia ese tipo de discriminación, Tommy Kansas, responde: "Claro, somos mexicanos". Esta escena es, sin duda, realista, pero observemos que una vez más es un personaje anglosajón el que salva la situación.

(1) Pachuco: nombre dado a los jóvenes chicanos durante los años cuarenta, en que iban vestidos con trajes "zoot". Eran objeto de burlas.



Un ejemplo más: en *THE TRIAL* (1955), Glenn Ford interpreta el papel de un profesor de Derecho que defiende a un joven chicano (Rafael Campos), acusado de haber dado muerte a una chica blanca durante un "party" en la playa. De hecho, la muchacha, que sufría de fiebres reumáticas, ha sido víctima de una crisis cardíaca y el joven Campos es absolutamente inocente. No obstante, los habitantes del pueblo tratan de lincharlo. Toda la trama del film se teje en torno a la habilidad del Partido Comunista para utilizar este incidente y hacer del joven Campos un proceso célebre, aniquilando los ingenuos esfuerzos de la comunidad americano-mexicana. Glenn Ford es impulsado por un juez comunista (Arthur Kennedy), a asumir la defensa de Campos; al final, descubre el complot y lo deshace sin tomar en consideración los sentimientos de la comunidad. Una vez más, el chicano resulta engañado. La comunidad se convierte en un simple peón dentro del juego de los comunistas y solo un anglosajón es lo suficientemente avisado para ver con claridad. ¿Eran tan ingenuos los chicanos? ¿O es que algunos de ellos compartían los puntos de vista del Partido Comunista? Son temas que este film anti-comunista de los años cincuenta no toca.

Sin duda, estos films intentaban abordar temas profundos y asumir una posición comprometida, pero el objetivo resultaba fallido a causa de los prejuicios enraizados en el espíritu de cineastas y guionistas.

Esta tara aparece con mucha mayor nitidez aún en films más recientes, los cuales revelan el odio y el desprecio hacia latinos, mexicanos y chicanos. Véanse *VIVA MAX* (1970), *BANANAS* (1971) y la serie televisada *CHICO AND THE MAN*.

CINE CHICANO

EL MOVIMIENTO CHICANO

A finales de los años sesenta, el activismo político del movimiento chicano expresó por primera vez, a nivel popular, la cólera contra las injusticias que los mexicanos y los chicanos sufrían en USA desde hacía decenas de años. Esta toma de conciencia se extendió poco a poco a todo el Suroeste, allí donde había chicanos. En 1965 tomó un sesgo nacional, abordando la multiplicidad de problemas con que el pueblo chicano se enfrentaba. Se comenzó también a medir la necesidad de reforzar los elementos de la cultura chicana. El movimiento se puso en marcha ese año con la Unión de los Granjeros de Delano, luego hubo, en 1968, los acontecimientos de la Universidad del Este de Los Angeles, en 1969 la Conferencia Nacional de los jóvenes chicanos de Denver, así como, en 1979, la creación del partido político Raza Unida.

Uno de los problemas más agudos era la mediocridad de la enseñanza de los jóvenes. En algunas escuelas, la tasa de "fracasos" llegaba a alcanzar el cincuenta por ciento. La reivindicación de una educación bilingüe y bicultural se convirtió en un tema clave. Otras cuestiones vitales: el paro, el alojamiento, la higiene, la salud, la droga, la violencia policial, la discriminación permanente. La irrupción de esta nueva forma de activismo fue favorecida por la toma de conciencia de la importancia de los mass media.

De 1968 a 1970, varios grupos de Los Angeles comenzaron a presionar en las emisoras de televisión, en los estudios de cine e incluso en las sociedades de producción independientes, para que contrataran mexicanos y chicanos. Paralelamente, la Comisión Americana para la Igualdad de Oportunidades ante el Empleo (U. S. Equal Employment Opportunity Commission) publicó en 1966, un informe que reconocía que solo el tres por ciento del personal de los estudios de Hollywood eran chicanos (el informe hablaba, más exactamente, de "individuos con un nombre de origen español"). El mismo informe señalaba que en las tres principales cadenas de televisión de Los Angeles (ABC, NBC, CBS), no aparecían más que setenta y seis "nombres españoles", de tres mil cuatrocientos noventa y cinco empleados (cuando los chicanos representan el veinte por ciento de la población local). En cuanto a las emisoras de radio nacionales, las cifras apenas eran más favorables.

También en 1969, un grupo de actores latinos, dirigidos por Ricardo Montalban, comenzó a protestar contra el tipo de papeles que se les hacía interpretar y crearon una organización dirigida a mejorar la imagen de los chicanos en los films hollywoodenses (grupo Nosotros). Un año más tarde, muchas cadenas de televisión de Los Angeles habían capitulado ante esta presión y crearon, en el seno de sus programas, las primeras emisiones destinadas a abordar los problemas de la comunidad chicana. Estas emisiones, cuyo estilo era muy simple (debate), estuvieron en el origen del movimiento cinematográfico chicano.

Entre tanto, en 1968, los chicanos habían hecho su entrada en el mundo de la televisión con el melodrama CANCION DE LA RAZA, difundido a nivel nacional por la KCET. Le siguieron, en 1969, AHORA (KCET), UNIDOS (1970, KABC), REFLEXIONES (1971, KABC), ACCION CHICANA (1972, KCET), IMPACTO (1972, KNBC), THE SIESTA IS OVER (1972, KNXT), BIENVENIDOS (1973, KNXT).

Los estudios de cine comenzaron entonces a tomar medidas simbólicas para contratar más chicanos. La

Asociación de Productores de Films (Association of Motion Picture Producers), planteó un programa de formación en ciertos dominios-clave (ayudantes, distribución, etc...) y muchos estudiantes chicanos pudieron ser admitidos en las escuelas de cine de la UCLA (Universidad de California, Los Angeles) y USC (Universidad del Sur, California). Estos tres sectores (televisión, programas de formación y universidad) fueron las fuentes del cine chicano.

Entre los documentales más significativos de esta toma de conciencia, podemos citar: REQUIEM 29 (1971), AMERICA TROPICAL (1971), YO SOY CHICANO (1972), CINCO VIDAS (1972), RAZA UNIDA (1972), A LA BRAVA: PRISON AND BEYOND (1973), THE UNWANTED (1974), POLITICAL RENAISSANCE (1974) y AGUEDA MARTINEZ (1977).

BUSQUEDAS Y PERSPECTIVAS DEL LARGOMETRAJE

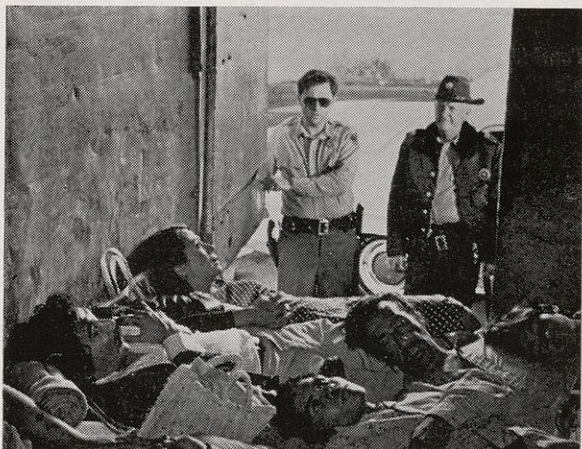
El cine chicano acaba de hacer recientemente su entrada en el mundo del largometraje. Mencionemos en primer lugar dos tentativas: LA VIDA, de Jeff Penichet, drama que presenta la vida de una familia de pordioseros cuya única fuente de ingresos es rebuscar entre los restos que dejan los turistas americanos en un pequeño pueblo mejicano de la costa de la Baja California y DON'T BURY ME ALIVE (1977), de Efraim Gutiérrez, que trataba de presentar los problemas del Barrio, vistos por un chicano veterano a su regreso del Vietnam. Estos dos films en 16 mm., con actores tanto profesionales como aficionados, no han recibido el elogio que merecen.

Pero los dos largometrajes más conocidos y que mejor ponen de relieve el porvenir potencial del cine chicano, son ONCE IN A LIFETIME y RAICES DE SANGRE.

Aunque ambos films difieran tanto en concepción como en factura, revelan no obstante las posibilidades de financiación abiertas al cine chicano dentro de lo dramático. RAICES DE SANGRE ha sido producido por la Compañía mexicana nacionalizada CONACINE y es el primero en echar mano de actores y de un equipo de producción tanto mexicano como chicano; una de las posibilidades de financiación de las realizaciones chicanas es, pues, la coproducción con México. Por su parte, ONLY ONCE IN A LIFETIME ha sido producido de forma independiente gracias a contribuciones individuales. Otra vía: la realización de films chicanos por la participación en el proyecto de una "middle-class" chicana cada vez más creciente en los Estados Unidos. Existen además otras posibilidades, como las subvenciones de los estudios de Hollywood que han permitido dos recientes realizaciones basadas en el tema de los gangs chicanos: WALK PROUD (1979) y BOULEVARD NIGHTS (1979). Pero sea cuales sean los medios financieros, una cosa aparece clara: dado que la población hispana representa en los Estados Unidos de once a diecinueve millones de personas (de las cuales un sesenta por ciento son mexicanos y chicanos), el mercado potencial de estas películas es muy importante. Al igual que los cineastas chicanos, los estudios de Hollywood y los independientes van con toda seguridad a intentar extraer de él sus recursos. Para los cineastas chicanos, la entrada en el mundo del largometraje representa, pues, conjuntamente, una multitud de problemas, de desafíos y de ocasiones que no han de desaprovechar.

ENTRE EL FONDO Y LA FORMA, HACIA EL PORVENIR

La aparición del cine chicano ha tenido una evolución semejante a la de todo movimiento artístico naciente. Los primeros pasos han sido, en principio, imitativos: técnicas del *cinéma-verité*, representaciones dramáticas, golpes teatrales, primeros planos..., poca innovación al nivel de la forma. Donde el cine chicano ha sido más creativo es en el contenido. Pero hay que reconocer que, incluso a este nivel, todos los realizadores no han sido totalmente puros en su tratamiento. Aunque ciertos films, que hemos citado, se esfuerzan por dar una representación honesta y clara de las realidades chicanas (y tratan de hacerlo con arte), muchas de las obras no han alcanzado ese nivel al estar dispuestas a



hacer un compromiso de su integridad artística y política. De hecho algunos cineastas chicanos, en lugar de ver hasta dónde podían ir, han caído en la solución de lo fácil consistente en no afrontar la creación cinematográfica más que como una empresa comercial: han producido películas alienantes, sin sentir el cine como portador de una fuerza liberadora del pueblo chicano.

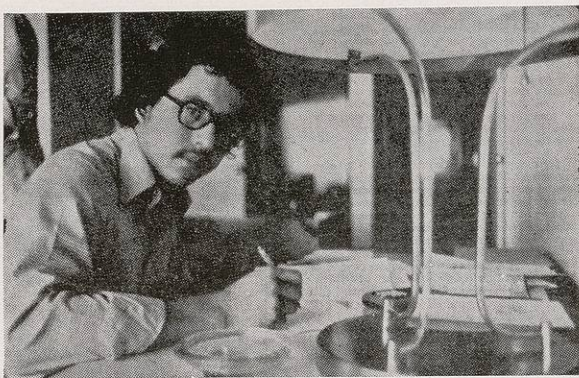
Felizmente, los cineastas se preocupan hoy no solo de los eternos problemas de contenido, sino también de las cuestiones de estética del lenguaje de los films chicanos: ¿cuáles son las mejores técnicas utilizables para llegar a un público chicano? ¿Qué papel juega el bilingüismo en los films chicanos? ¿Cuál es la influencia del cine cubano y latinoamericano en la creación cinematográfica chicana?

Como respuesta a estas preocupaciones se creó en 1978 la Coalición de Cine Chicano de Los Angeles (The Los Angeles Cinema Coalition). Este grupo, compuesto por cineastas profesionales, productores y estudiantes, se propone "promover el crecimiento y desarrollo de la estética de un cine chicano, que trabajará en favor de la descolonización, de la independencia, de la toma de conciencia y de la liberación nacional del pueblo mexicano y chicano de los Estados Unidos". La Coalición ha subvencionado films y ha creado talleres de investigación, llevando a cabo una colecta en favor del cine chicano en diversos organismos, tales como el Instituto Americano del Cine (The American Film Institute), el Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes (The National Film Endowment for the Arts) y el organismo de la Radiodifusión Pública (Corporation for Public Broadcasting). Ahí es donde está, con certeza, el provenir.

JESUS SALVADOR TREVIÑO

(Artículo publicado en "Les Cinémas de l'Amérique latine", obra colectiva bajo la dirección de Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dagron)





Jesús Salvador Treviño

JESUS SALVADOR TREVIÑO, nacido en El Paso (Texas) hace treinta y cinco años, es probablemente la personalidad más destacada del joven cine chicano. Ha trabajado como productor, guionista y director de series de televisión, documentales y largometrajes de ficción. "Mi táctica —dice—, ha sido buscar las oportunidades que existen dentro del sistema y tratar de aprovecharlas al máximo a la vez que trataba de cambiarlas, de subvertirlas".

Crece, dentro de una familia de trabajadores, en el Este de Los Angeles, el mayor Barrio chicano de la nación, con más de un millón de hispanoparlantes. También, el "corazón de la tormenta" chicana. Estudió en el Occidental College y se graduó en filosofía en 1968.

Fuertemente comprometido con el naciente movimiento de su comunidad, comienza a rodar, con cámara Super-8, las manifestaciones o movimientos chicanos.

En el verano del 68, asiste al curso de formación técnica de la televisión de Los Angeles en su programa "New Communicators". Una vez finalizado, comienza a trabajar para la KCET en el programa "¡Ahora!", dedicado a la comunidad México-americana y, una vez finalizado éste, continúa trabajando allí como productor de una serie de "especiales".

El desarrollo de Treviño como cineasta es paralelo al crecimiento del movimiento chicano: los "walkouts", de los estudiantes de secundaria, exigiendo mejores condiciones para su educación en el 68; el "Chicano Moratorium" de 1970, contra la guerra del Vietnam... Consigue el apoyo de la KCET para escribir y producir una serie de 16 días, sobre la investigación de la muerte del periodista Salazar. Resultado de su trabajo en aquellos momentos son los documentales "The Salazar Inquest" y "Chicano Moratorium of Atermath", noticiario de una hora sobre el premeditado asalto de la policía norteamericana contra la comunidad de chicanos con pretexto de restaurar el orden. Un nuevo documental "Soledad", explica la violencia chicana de aquellos días mostrando las condiciones de vida de los chicanos encarcelados (pintos), en la prisión de Soledad, en California.

Rodado en 1971, con una hora de duración, obtuvo el Primer Premio del Festival de Cine de Atlanta y una nominación para el Emmy Award, en Los Angeles.

También en 1971, escribe y produce "América Tropical", galardonado en el Festival Internacional de Cine de Nueva York.

En 1972, escribe y produce los documentales "Yo soy chicano", "La Raza Unida", sobre el Primer Congreso Nacional del partido político de ese nombre, promovido por José Angel Valente como alternativa chicana al bipartidismo americano, que tuvo lugar en "Crystal City" (Texas). Produce también el documental "América de los Indios" dirigido por Luis Valdez.

Ese mismo año da comienzo a una nueva serie de la KCET, de 26 programas, titulada "Acción Chicano", sobre los problemas culturales y políticos de la comunidad. La serie finaliza en 1974. Durante ese tiempo, colabora en la producción de los documentales "Carnalitos" y "Somos uno", ambos dirigidos en 1973 por Richard Davis.

Deja la KCET para trabajar con el Teatro Campesino, con una importante acción cultural entre la población México-americana.

En 1975 retorna a la televisión pública como creador y productor ejecutivo de una serie de 52 programas encaminados a facilitar el estudio de las matemáticas entre los niños chicanos y negros: "Infinity Factory".

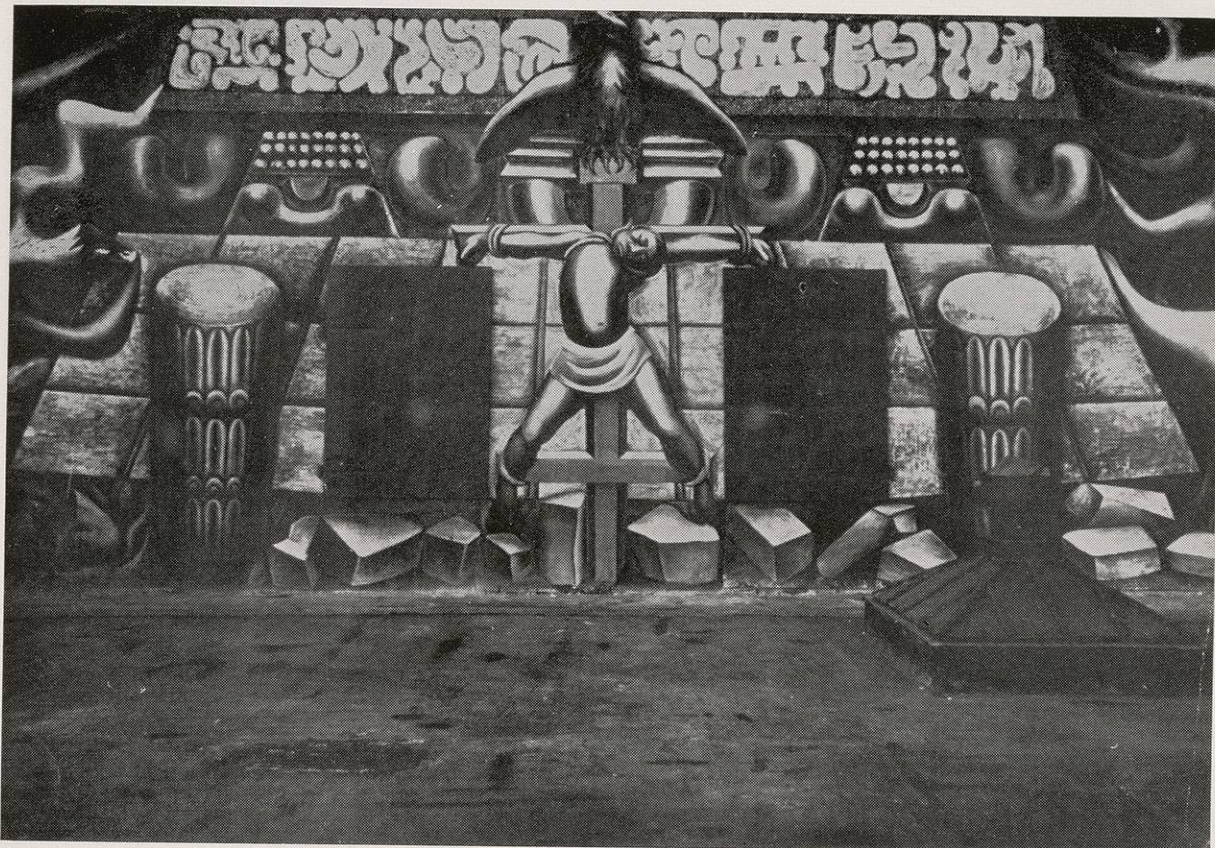
En 1977 dirige su primer largometraje "Raíces de sangre". En 1981, el primer programa-piloto de una posible serie titulada "La Historia": "Seguín".

JESUS SALVADOR TREVIÑO es optimista respecto al futuro del cine chicano: "Yo creo que el cine chicano tiene mucho potencial porque contamos con más de 16 millones de personas de habla española aquí, en Estados Unidos. ¿Qué haremos con ese potencial? Y añade: "Creo que, cada vez más, los pocos que estamos en esta perspectiva política estamos viendo la necesidad de ampliar nuestro pensamiento a una proyección latinoamericana y tercermundista".

CINE CHICANO

con foco sobre
JESUS SALVADOR TREVIÑO

América Tropical



Dirección:

BARRY NYE

Guión y producción:

JESUS SALVADOR TREVIÑO
16 mm. Color. 30 min. 1971.

Argumento:

"También hice un documental sobre un mural pintado por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros aquí, en Los Angeles. Es un mural muy interesante porque solamente quedó a la vista una semana. El contenido de este mural era tan fuerte que los norteamericanos lo cubrieron con una capa de pintura blanca... Desde 1932, cuando Alfaro Siqueiros lo pintó, durante cuarenta y tantos años, la lluvia y el sol fueron destruyendo la capa de pintura que le habían puesto encima los norteamericanos y se comenzó a ver de nuevo el mural. Para mí era como un símbolo de lo que estaba pasando con el pueblo chicano... Lo que ocurría con

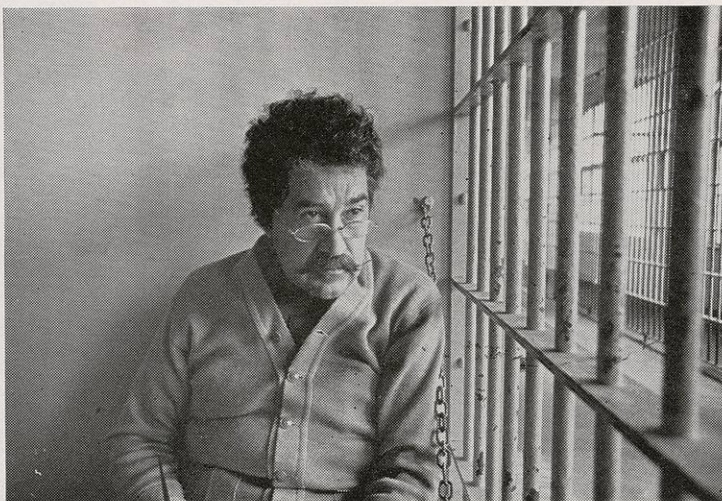
este mural y el mensaje que en la pintura nunca se pudo cubrir, eran los sufrimientos que hemos padecido los chicanos y que no han podido desviarnos de nuestro deber... El resultado de todo este trabajo fue que antes de su muerte, en 1974, Siqueiros comenzó a pintar una "América Tropical II", que dedicó al pueblo chicano de Los Angeles. Le habíamos preguntado si debíamos tratar de preservar este mural y él dijo que no, que el hecho de que los gringos lo hubieran cubierto con pintura blanca para destruir su mensaje debía quedar así, como un ejemplo para la historia. Pero que él amaba al pueblo chicano y quería dedicarle el nuevo mensaje..."

JESUS SALVADOR TREVIÑO

CINE CHICANO

con foco sobre
JESUS SALVADOR TREVIÑO

Yo soy chicano



Dirección:

BARRY NYE

Guión y producción:

JESUS SALVADOR TREVIÑO

Sonido:

Martín Quiroz

Música:

Daniel Valdez, El Teatro
Campesino Cultural

Narrador:

Victor Millán

Fotografía:

George Rodríguez, Martín
Quiroz, Oscar Castillo

Intérpretes:

Louis Ortiz (Juan Cortina)
Edwardo Morena
(Ricardo Flores Magón)
Claudio Fenner-López
(Enrique Flores Magón)
David Miranda
(1.º joven Zoot)
Henry Rangel
(2.º joven Zoot)
Ben Carmona (Padre)
Eva Mercado Farley (Madre)
Olinda Farley (Hermana)

Montaje Rock:

Max Garduno, Rudy Salas,
Steve Salas, Jimmy Espinosa,
Danny La mount
Producido para la National
Educational Televisión.

16 mm. Color. 60 min. 1972.

Argumento:

A través de material documental y de secuencias dramatizadas donde se recrean personalidades del pasado chicano como Juan Cortina y Ricardo Flores Magón, o fenómenos como los del "Zoot suit", de los años 40, el film establece las raíces de la experiencia chicana en la historia precolombina, con los comienzos de la civilización azteca, la llegada de Cortés y los conquistadores españoles y las luchas hasta el nacimiento de la nación mexicana, la guerra con Estados Unidos y el Tratado de Guadalupe Hidalgo, la revolución mexicana... Todo ello, sutilmente vinculado a la actualidad chicana: los campos de lechugas, el Barrio, la "Raza Unida", con entrevistas a algunos de los más importantes líderes:

Dolores Huerta, portavoz del Comité de Granjeros Unidos con base en California, Reies López Tijerina, Rodolfo "Corky" González, José Angel Gutiérrez.

YO SOY CHICANO ofrece, a través de sus múltiples facetas, un amplio panorama de la realidad chicana, de su herencia característica e identidad cultural, que ha logrado sobrevivir pese a enormes obstáculos.

* * *

"Más allá de los slogans, más allá de la documentación estricta, el film es una búsqueda activa y creadora del poder, la fuerza, el lirismo y la sensibilización que el arte humano puede producir."

LUIS VALDEZ

CINE CHICANO

con foco sobre
JESUS SALVADOR TREVIÑO

Raíces de sangre

Guión y dirección:

JESUS SALVADOR TREVIÑO

Fotografía:

Rosario Solana

Montaje:

Joaquín Ceballos

Música:

Sergio Guerrero

Intérpretes:

Richard Iñiguez
(Carlos Rivera)
Ernesto Gómez Cruz
(Román Carvajal)
Malena Doria
(Hilda Gutiérrez)
Pepe Serna (Juan Vallejo)
Adriana Rojo
(Rosamaría Mejía)
Roxana Bonilla-Giannini
(Lupe Carrillo)

Producción:

Conacine. México
35 mm. Color. 100 min. 1976.



Argumento:

"La historia transcurre en un pueblo fronterizo, y a un lado están los chicanos con sus problemas chicanos, y del otro lado están los mexicanos. Los dos grupos se enfrentan al mismo sistema, porque sucede que una de las problemáticas más fuertes e importantes de la manifestación moderna del capitalismo norteamericano son las "maquiladoras". Estas son corporaciones multinacionales que crean fábricas a los dos lados de la frontera. Por supuesto, esto es con un arreglo con el gobierno mexicano. Lo que ocurre es que, por ejemplo, esta camisa que yo uso se corta del lado chicano, en Estados Unidos, utilizando unos pocos chicanos en la fábrica para cortar. Luego se lleva el material ya cortado a México, cruzando la frontera, y allí utilizan mano de obra mexicana, que es muy barata, para coser. Ya terminada la camisa, la regresan a Estados Unidos, le ponen la etiqueta y ya es producto norteamericano... Yo utilicé esto como el tema de un grupo de trabajadores de los dos lados cuyo "boss" es el mismo, es la multinacional..."

"A partir de su sexenio, Luis Echeverría Álvarez comenzó a preocuparse por mejorar el cine mexicano. Según mi perspectiva, intentó dar un respaldo al cine de autor y a apoyarlo con dinero... Teniendo a su hermano como director del Banco Cinematográfico de México, Luis Echeverría comenzó a promover películas con un sentido social. En pláticas que él tuvo con algunos líderes chicanos, surgió la idea de hacer una película. Originalmente, era un film que iba a explicar el pueblo chicano, a presentar el pueblo chicano al pueblo mexicano. En México, al chicano desde hace mucho tiempo se le ha visto muy negativamente, porque nosotros no podemos hablar español tan bueno... Aquí casi siempre el inglés es la primera lengua, el primer idioma, en vez de al revés... Entonces por esto, y porque los chicanos muchas veces no tienen un sentimiento de cultura como al que están acostumbrados los mexicanos, nos llamaban "pochos" y "agringados"...

Ya metido en el contenido de la misma, me dí cuenta de que no solo el pueblo mexicano necesitaba conocer al pueblo chicano, sino al

revés también. O sea, nosotros los chicanos también teníamos nuestros propios prejuicios contra los mexicanos y los llamábamos "mojados" y decíamos que venían a quitarnos nuestro trabajo... La historia trata la solidaridad entre mexicanos y chicanos.

JESUS SALVADOR TREVIÑO

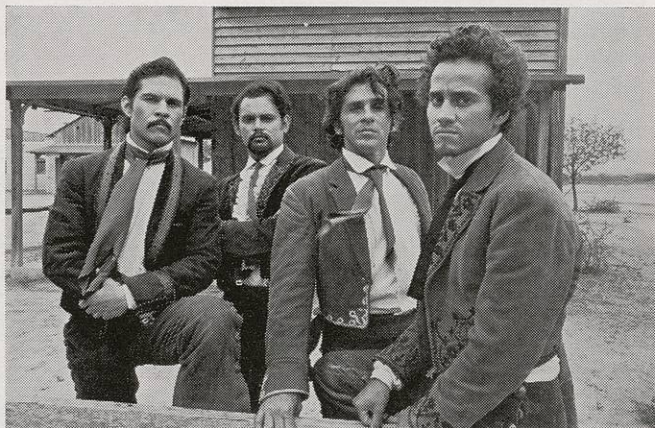
"Lo difícil es que tenemos que contar con un público bilingüe. Las películas mexicanas se distribuyen aquí, en Estados Unidos, a los mexicanos que hablan español; las películas norteamericanas, al público norteamericano, en inglés; los chicanos están entre los dos. Mi película tiene aspectos bilingües. Los chicanos hablan "caló", una especie de idioma que incluye palabras inglesas y españolas, un idioma que surge en el Barrio: por ejemplo, "dame un daime", que viene de la palabra "dime" en inglés, pero con acento mexicano; "hay qué guacho", que viene de la palabra "watch", ver, lo conjugamos como el español. Una especie de lengua muy rara que es también auténticamente chicana."

JESUS SALVADOR TREVIÑO

CINE CHICANO

con foco sobre
JESUS SALVADOR TREVIÑO

Seguín



Guión y dirección:

JESUS SALVADOR TREVIÑO

Argumento:

Memorias de Juan Nepomuceno Seguín (1806-1890)

Fotografía:

Judy Irola

Decorados:

Rafael Caro

Montaje:

Ronald Medico

Sonido:

Susumu Tokunow

Música:

Daniel Valdez

Intérpretes:

A. Martínez (Juan Seguín)
Rose Portillo (Gertrudis)
Pepe Serna (Manuel Flores)
Robert Viharo
(Steven Austin)
Edward James Olmos
(General Santa Ana)
Henry Darrow (Don Erasmo)
Enrique Castillo
(Gregorio Esparza)
Danny de la Paz
(Cruz Arocha)
Julio Medina
(General Castillón)
Rosita Fernández
(Doña Josefa)

Producción:

J. S. Treviño - KCET
Los Angeles

16 mm. Color. 70 min. 1981.

Argumento:

La historia de Juan Seguín, héroe desconocido de la guerra de independencia de Texas con México, ha sido realizada como primer episodio de un programa en ocho partes de la Public Broadcasting Service (PBS), titulado "La Historia", serie que, de llevarse a cabo, hará la crónica de la contribución de los mexicoamericanos a la historia de los Estados Unidos desde 1820 hasta el presente.

El patriarca de la familia Seguín, don Erasmo, ayudó a Stephen Austin a llevar a Texas, entonces estado mexicano, colonos angloamericanos que ayudasen a su desarrollo. Cuando estos comenzaron a superar en número a los mexicanos, el gobierno envió al general Santa Ana para hacerse con el control de la situación. Juan Seguín combatió en la batalla del Alamo. Los texanos mexicanos —que no sentían lealtad ninguna hacia un gobierno que los había ignorado durante tanto tiempo—, se resentieron por la intromisión tanto como lo hicieron los anglos.

Seguín combatió posteriormente en la batalla de San Jacinto, en que Santa Ana fue hecho prisionero. Pronto, fue nombrado Senador en el Congreso de Texas. No obstante, muchos texanos desconfiaban de él. Las familias se habían dividido a causa de la lealtad a uno u otro gobierno: el propio padre de Juan rompió con su hijo. Obligado a abandonar sus cargos, exiliado

de San Antonio y de la única casa que había poseído, Juan Seguín se unió en México a las fuerzas de Santa Ana y durante dos años combatió contra los mismos que antes había mandado.

Rodada con una gran economía de medios en relación con lo ambicioso del proyecto, el equipo de SEGUIN hubo de trasladarse a dos millas de Los Angeles, hasta el pequeño pueblo texano de Bracketville, donde utilizó los mismos escenarios que John Wayne en su película "Los Alamos": una auténtica fortaleza edificada en los años 1850 para defenderse de los ataques de los indios. Los actores tuvieron que enfrentarse allí casi a las mismas dificultades que los primeros colonos: elevadísimas temperaturas, tempestades de polvo, largos días de trabajo e incluso varios accidentes con los caballos.

* * *

"Creo que Seguín y su familia estuvieron entre los primeros que experimentaron la naturaleza dual y con frecuencia controvertida del bilingüismo-biculturalismo, problema que comparten hoy todos los latinos de los Estados Unidos... Además, el final de la guerra mexicano-americana fue, por así decirlo, el nacimiento de los chicanos. Es el principio ideal para estudiar cronológicamente la historia del México-americano de los Estados Unidos."

J. S. TREVIÑO



Requiem 29

Dirección:

DAVID GARCIA

36 min. Color. 1971.

Medalla de bronce al Mejor Documental en Atlanta Intl. Film Festival, 1971.

Argumento:

El film narra los hechos históricos del Chicano Moratorium de agosto 1970, en Los Angeles. Fue esta la mayor demostración de la oposición chicana a la guerra de Vietnam, demostración que se saldó con un número elevado de detenidos y heridos, principalmente chicanos, así como de varios muertos. La película alterna el material rodado de la marcha con el brutal ataque de la policía, y de la encuesta oficial llevada a cabo sobre la muerte del periodista chicano Rubén Salazar, en circunstancias sospechosas. La conducta del juez que preside el Tribunal es una ilustración más de los prejuicios raciales a que se enfrentan los México-americanos.

Los desarraigados

Guión y dirección:

FRANCISCO CAMPLIS

16 mm. Blanco y negro.

12 min. 1974.

Argumento:

Las difíciles condiciones de vida de los México-americanos, que corren el riesgo de perder sus raíces culturales, y la facilidad con que el Departamento de inmigración toma represalias contra ellos ante cualquier protesta laboral o social.

The unwanted

Los despreciados

Director:

JOSE LUIS RUIZ

Guión:

Frank del Olmo

Producción:

José Luis Ruiz

16 mm. Color. 52 min. 1975.

Argumento:

THE UNWANTED, dirigido por José Luis Ruiz, es un relato de una hora sobre la miseria de miles de obreros mexicanos que cada día atraviesa clandestinamente la frontera para buscar trabajo en los Estados Unidos.

Tras haber rememorado la serie de factores históricos que, desde hace decenas de años, empujan a los obreros de México y de América

Latina a emigrar a Estados Unidos, Ruiz expone la dura experiencia de un trabajador clandestino que trata de construir su vida y la de su familia en Los Angeles.

El film aborda también el punto de vista de los oficiales de inmigración, encargados de contener el flujo de pasajeros ilegales por la frontera. Una obra ambiciosa con un tema difícil.

JESUS SALVADOR TREVIÑO

CINE CHICANO

con foco sobre
JESUS SALVADOR TREVIÑO

Los vendidos

The sellouts



Dirección:

LUIS VALDEZ

Escrito y producido por:

José Luis Ruiz

16 mm. Color. 27 min. 1972.

Argumento:

Con humor, pero con un dramatismo evidente, el film relata los apuros de los trabajadores inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, que se ven obligados a contratarse garantizando su compromiso de "No Huelga".

Es de señalar la intervención de "El Teatro Campesino", grupo de gran prestigio e impacto dentro de las comunidades México-americanas en USA, dirigido por Luis Valdez.

* * *

"La lucha contra los estereotipos latinos sigue siendo una preocupación mayor del cine chicano, pero solo una vez ha surgido como tema fundamental de una película, LOS VENDIDOS, de José Luis Ruiz.

JASON C. JOHANSEN



Agueda Martínez

Dirección:
ESPERANZA VASQUEZ

Producción:
Moctezuma Esparza
16 mm. Color. 16 min. 1978.

Argumento:

AGUEDA MARTINEZ... es el retrato de una anciana de setenta años, que vive sola en una granja de Nuevo México. No habla más que español y ha sobrevivido toda su vida cultivando cuanto necesita u obteniéndolo mediante trueque (vestidos, alimentos, vivienda, medicinas...).

Excelente cocinera, buena jardinera, sabiendo además tejer la tela, esta mujer enérgica ha sabido demostrar, con vigor y con pasión, que ella se nutre de la tierra, de su tierra."

J. S. T.

Este cortometraje fue premiado con un Oscar en 1978.



Only once in a lifetime

Solamente una vez en la vida

Dirección:
ALEJANDRO GRATTAN

Guión:
Alejandro Grattan

Música:
Robert O. Ragland

Intérpretes:
Miguel Robledo
Estrellita López
Sheree North
Claudio Brook

Producción:
Moctezuma Esparza y
Alejandro Grattan
35 mm. Color. 1978.

Argumento:

Es la historia de un viejo artista chicano, Domingo, a quien la muerte de su mujer y las dificultades para vender sus pinturas han llevado a un desaliento total.

Perseguido por la administración de su pueblo por poseer un jardín que dicen ilegal, forzado a separarse de su único compañero, un perro, Domingo piensa en suicidarse. Pero su encuentro con una bella maestra le salva del drama: se enamora pronto de ella. Al final del film, ya no piensa en el suicidio y persuade a la maestra de que no deje el Barrio, a fin de ayudar a sus semejantes.

CINE CHICANO

con foco sobre
JESUS SALVADOR TREVIÑO

Después del terremoto

After the earthquake

Guión y dirección:

LOURDES PORTILLO,
NINA SERRANO

Fotografía:

Stephen Lighthill

Montaje:

Lynn Hamrick

Sonido:

Kris Samuelson

Música:

Carlos Reyes, Julio Reyes

Intérpretes:

Vilma Coronado (Irene)
Leticia Cortez (L. Amanda)
Angelo Guzmán (Julio)
Themilda Leiva (Tía Hilma)
María Reyes (Tía Juanita)

Producción:

Lourdes Portillo
16 mm. 23 min. Blanco y
negro. 1978.



Argumento:

DESPUES DEL TERREMOTO es una película dramática que tiene lugar en el barrio latino de San Francisco, California, e interpretada por actores no profesionales de esta comunidad. La película nos da la oportunidad de ver a una comunidad latinoamericana en EE.UU. y de sentir el impacto de la insurrección nicaragüense en los emigrantes y exiliados.

La historia se desarrolla en doce horas, solo un día en la vida de una joven criada. La película enfoca su adaptación a la vida en EE.UU., la independencia económica de la muchacha y la llegada de su novio que acaba de salir de la prisión de la dictadura nicaragüense.

Cuando se reúnen en una fiesta familiar, él intenta elevar la conciencia política de los invitados e inesperadamente..., salen a relucir los conflictos y la cuestión del matrimonio es el último tema de discusión.

DESPUES DEL TERREMOTO es, en cierta manera, la historia de un desarraigo.

El film obtuvo Diploma de Honor, en el Festival de Cracovia 1979 y ha sido seleccionado también para los de Lille, Leipzig, la Habana, San Antonio, Nueva York, Huelva, Oberhausen, etc...

* * *
LOURDES PORTILLO, madre de tres hijos, trabaja en su "tiempo libre" como guionista, directora y productora de cortometrajes independientes, o para la televisión.

Se formó cinematográficamente en el N.A.B.E.T (Programa de Aprendizaje para Minorías) y en el San Francisco Art Institute. Ha trabajado también como ayudante de cámara en varios films.

* * *
NINA SERRANO, poeta y directora de teatro, ganó un premio en el festival de Venecia, por su intervención en la película "Qué hacer".

Junto con Lourdes Portillo, editó en 1972 una Antología de Arte y Literatura: "Mujeres del Tercer Mundo".



Chicana

Dirección:
SILVIA MORALES

**Argumento
y comentario:**
Anna Nieto Gómez

Fotografía:
Cyn D. Honesto

Música:
Carmen Moreno

Narradora:
Carmen Zapata
Color. 16 mm. 22 min. 1979

CHICANA tiene como segundo título "Bread and Roses", tomado del saludo en James Oppenheim, a las mujeres del siglo pasado por sus esfuerzos contra el trabajo infantil y por mejorar las condiciones de vida. El film representa un esfuerzo por ayudar a conformar la identidad de la mujer chicana.

Presenta la historia de Sor Juana Inés de la Cruz como clave para reconocer la conquista de la mujer del derecho a la educación y reconoce a Josefina Ortiz de Domínguez como paladín de la independencia nacional. Muestra a las mujeres de los Estados Unidos en lucha contra los Rangers texanos, su destacada participación como organizadores de sindicatos laborales —Emma Tenayuca, Luisa González Parsons y Dolores Huerta—. Explora, finalmente, una serie de cuestiones que afectan hoy a la mujer chicana, a través de entrevistas con Alicia Escalante, defensora de la beneficencia social, y con Francisca Flores, impulsora de la igualdad de oportunidades de la mujer al empleo.

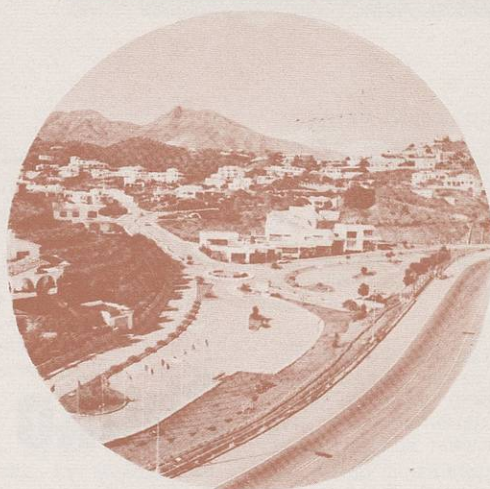
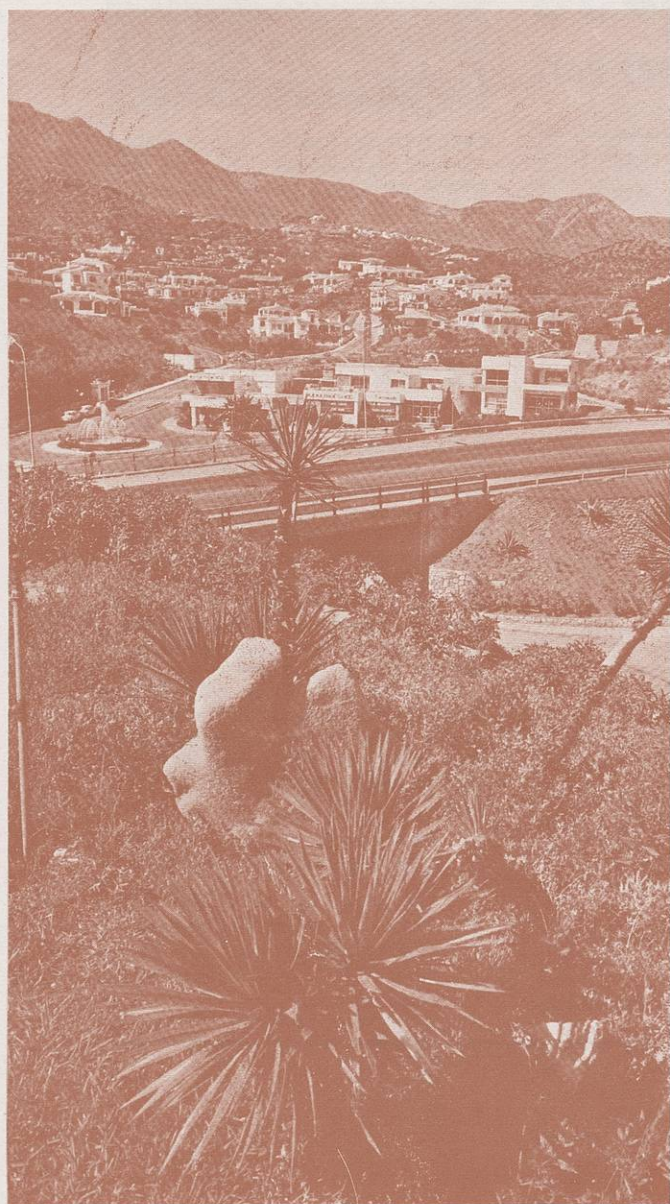
Chuko

Dirección:
FRANCISCO TORRES

Blanco y negro. 8 min.
1981

Estudio del "Pachuco" y de los alborotos de los "Zootsuits" en los años 40, a través de la exposición "Arte Pachuco: una actualización histórica". El documental analiza la cobertura de los medios de información durante dichos alborotos y denuncia los estereotipos raciales creados por ellos.

*Adquiera su Chalet,
su Apartamento, su Terreno
en el conjunto
más residencial de la
Costa del Sol.*



Urbanización **Torremuelle**

CENTRO DE INTERES TURISTICO NACIONAL

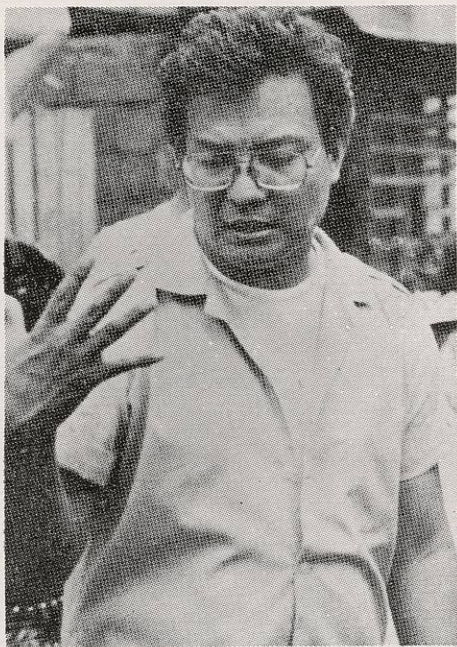
CARRETERA DE CADIZ, KM. 223,5 - TELEFONOS 441170 Y 441167 - BENALMADENA-COSTA

"Aprobada la Primera Fase de la Revisión del Plan de Ordenación Urbana por R. D. 3444/81 (B.O.E. 5-2-82)".

LINO BROCKA

Y el nuevo Cine Filipino





LINO BROCKA

LINO BROCKA nace el 3 de abril de 1940 en San José, Nueva Ecija, una pequeña ciudad al norte de Manila. Cinéfilo casi desde niño, acudía a ver todos los films filipinos que se proyectaban, en especial los de Gerardo de León.

En la universidad, pasa por una crisis espiritual que le lleva a abandonar los estudios y a hacerse misionero mormón, cuida durante dos años a los leprosos de Molokai, hasta que decide librarse de sus sentimientos de culpabilidad y de su moral puritana.

De regreso a Manila, dirige varias obras para la Asociación de Teatro Pedagógico Filipino (FETA), de la que más tarde será director, así como una serie de programas televisivos para la emisión "Balintataw". En estos programas busca a antiguas actrices de cine y las convence para que vuelvan a trabajar con él. Entra así en contacto con LEA Productions, que le confía la realización de su primera película, el largometraje "WANTED PERFECT MOTHER" (1970). Durante dos años, rueda para LEA otros ocho films más.

Terminado su contrato, aburrido de las servidumbres comerciales, Brocka abandona temporalmente el cine y centra sus energías en la puesta en escena de varias obras para la PETA.

Este abandono dura solamente un año. Y, sin dejar nunca los contactos con el teatro, reanuda una de las carreras cinematográficas más sorprendentemente fecundas —junto con la de Fassbinder—: un promedio de tres o cuatro por año. Y aún le queda tiempo —¡y energías!—,

para la tarea de tratar de resucitar el pasado, casi totalmente perdido, del cine filipino...

En 1974 funda con algunos amigos la productora "Cine Manila", en un intento de independizarse al máximo de la industria filipina al uso.

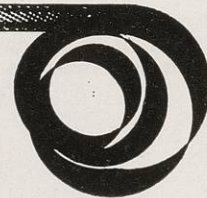
Su primer título "TINIMBANG KA, NGUNI'T KULANG" (Fuiste pesado en la balanza y se te juzgó insuficiente), constituye un gran éxito no solo de crítica, sino también de público. Por desgracia para la firma, este éxito no se vuelve a repetir. Más bien, todas sus restantes películas son un fracaso comercial.

En 1975, y para la sociedad de Mike de León "Cinema Artists", dirige MAYNILA SA KUKU NG LIWANAG (Manila en las garras de las luces de neón), el film filipino más elogiado por la crítica en los años 70.

En 1976, sus últimos dos films para "Cine Manila": LUNES, MARTES, MIYERKULES... e INSIANG. Dos años más tarde, "Cine Manila" es perseguida judicialmente a causa de la película de Mario O'Hara "Mortal" y, aunque deciden pagar las deudas, la firma desaparece. El último film de Brocka, INSIANG, es vendido a otro productor...

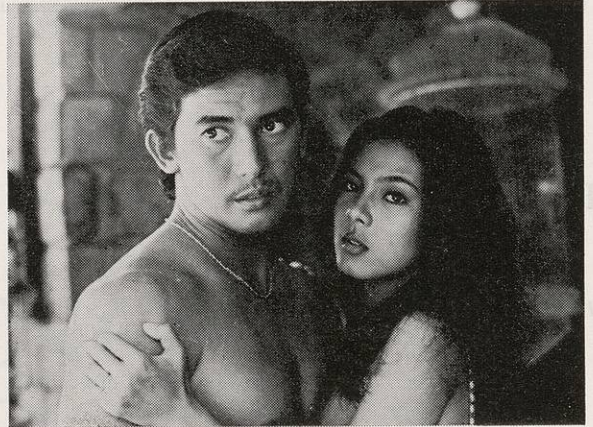
A partir de este momento, Brocka busca un compromiso con la producción cinematográfica filipina que le lleva a realizar una serie de películas "comerciales", cuyos beneficios le puedan permitir obras más ambiciosas, sean o no un éxito de taquilla.

La selección de films que BENALMANDENA 82 presenta, ha sido realizada por el propio Lino Brocka.



Filmografía

- 1970.—WANTED PERFECT MOTHER. Guión y dirección: Lino Brocka. Producción: LEA Productions. Color.
- SANTIAGO. Argumento, guión y dirección: Lino Brocka. LEA Productions. Color.
- TUBOG SA GINTO. Guión y dirección: Lino Brocka. LEA Productions.
- 1971.—STARDOOM. Guión y dirección: Lino Brocka. Argumento: Orlando Nadres. LEA Productions. Color.
- LUMUHA PATI MGA ANGHEL (Siempre lloran los ángeles). Dirección: Lino Brocka. Guión: Mario O'Hara. Argumento: Mar S. Ravelo. LEA Productions. Color.
- CADENA DE AMOR. Dirección: Lino Brocka. Guión: Mario O'Hara. Argumento: Mar S. Ravelo. LEA Productions. Color.
- 1972.—VILLA MIRANDA. Dirección: Lino Brocka. Guión: Mario O'Hara (basado en el serial de Mar S. Ravelo). LEA Productions.
- NOW. Argumento, guión y dirección: Lino Brocka. LEA Productions. Color.
- CHERRY BLOSSOMS. Dirección: Lino Brocka. Guión: Alfred Yuzon. LEA Productions.
- 1974.—TINIMBANG KA, NGUN'T KULANG. (Fuiste pesado en la balanza y se te encontró insuficiente). Argumento y dirección: Lino Brocka. Guión: Mario O'Hara. Producción: Cine Manila. Color.
- TATLO, DALAWA, ISA (Tres, dos, uno). Dirección: Lino Brocka. Producción: Cine Manila. Color.
- 1975.—MAYNILA SA MGA KUKO NG LIWANAG. (Manila, en las garras de las luces de neón). Dirección: Lino Brocka. Guión: Clodualdo del Mundo, sobre la novela de Edgardo M. Reyes. Producción: Cinema Artists.
- DUNG-AW (Campesinos, Lamento). Dirección: Lino Brocka. Guión: Mario O'Hara. 16 mm. Awiten Kita Productions.
- 1976.—LUNES, MARTES, MIYERKULES, HUWEBES, BIYERNES, SABADO, LINGGO. Dirección: Lino Brocka. Guión: Orlando Nadres. Producción: Cine Manila.
- INSIANG. Dirección: Lino Brocka. Guión: Mario O'Hara y Lamberto E. Antonio. Producción: Cine Manila.
- 1977.—TAHAN NA EMPOY, TAHAN (Ven a casa, muchachito). Dirección: Lino Brocka. Guión: José Dalisay Jr. Producción: Lotus Films.
- TADHANA ITOANG LAHING PILIPINO (La historia de la raza filipina). Dirección: Lino Brocka. Guión: José Dalisay Jr. Producción: NMPC.
- NANAY (Madre). Dirección: Lino Brocka. Guión: José Dalisay Jr. Producción: Lotus Films.
- 1978.—MANANAYAW (El bailarín). Dirección: Lino Brocka. Guión: José Dalisay Jr. Producción: Emperor Films.
- ANG TATAY KONG NANAY (Mi padre es mi madre). Dirección: Lino Brocka. Guión: Orlando Nadres. Producción: Lotus Films.
- GUMISIN KA, MARUJA (Despierta, Maruja). Dirección: Lino Brocka. Guión: Tony Pérez, Sobre el relato "Maruja" de Ravelo. Producción: FPJ Productions.
- HAYOP SA HAYOP (Bestia a bestia). Dirección: Lino Brocka. Argumento y guión: José Dalisay Jr. Producción: Shoubiz, Inc.
- INIT (Calor). Dirección: Lino Brocka. Argumento y guión: Tony Pérez. Producción: Shoubiz, Inc.
- RUBIA SERVIOS. Dirección: Lino Brocka. Guión: Mario O'Hara, sobre las "Unforgettable Legal Stories" de Aida Sevilla. Producción: MVP Pictures.
- 1979.—IN HIS CORNER (En este rincón). Dirección: Lino Brocka. Argumento y guión: Reuel Aguila. Producción: Agrix Films.
- INA, KAPATID, ANAK (Madre, hermana, hija). Dirección: Lino Brocka. Argumento y guión: Mel Chionglo. Producción: Regal Films, Inc.
- JAGUAR. Dirección: Lino Brocka. Guión: José F. Lacaba, Ricardo Lee. Producción: Bancom Audiovisión.
- 1980.—ANGELA MANKADO. Dirección: Lino Brocka. Guión: José Lacaba, basado en el serial de Carlo J. Caparas. Producción: Four Seasons.
- BONA. Dirección: Lino Brocka. Guión: Cenen Ramones. Producción: N. V. Productions.
- 1981.—KONTROBERSYAL (Controversia). Dirección: Lino Brocka. Guión: Tony Pérez. Producción: Four Seasons.
- BURGIS (Burguesía). Dirección: Lino Brocka. Guión: José Dalisay Jr. Producción: Four Seasons.
- HELLO, YOUNG LOVERS. Dirección: Lino Brocka. Guión: José Dalisay Jr. Producción: Regal Films.
- BINATA SI MISTER, CALAGA SI MISIS (Mi marido es un bachiller, mi esposa es una señorita). Dirección: Lino Brocka. Guión: José Dalisay Jr., basado en la novela de Efren Abueg.
- PALIPAT-LIPAT, PAPALIT-PALIT (Cambio de apartamentos, cambio de amantes). Dirección: Lino Brocka. Guión: Bibeth Ortega. Producción: HPS Films Productions.
- CAUGHT IN THE ACT. Dirección: Lino Brocka. Guión: José Javier Reyes. Producción: Regal Films.



EL NUEVO CINE FILIPINO

El cine filipino tiene sus raíces en las tradiciones cinematográficas de otros países, en particular, debido a la coincidencia de la lengua y a la colonización americana de Filipinas, de los Estados Unidos. Pese a nuestra utilización en las películas del filipino, nuestro idioma nacional, el cine filipino es, en más de un sentido, americano. Durante años, nuestro material virgen y de equipos procedía exclusivamente de Estados Unidos. Nuestros directores recibían entrenamiento e influencia de Hollywood. Hasta la fecha, nuestras películas han imitado ostensiblemente las películas americanas hasta el extremo del plagio.

Dado que la industria cinematográfica filipina no surgió de una necesidad real del país sino que fue artificioosamente introducida en la economía por el poder colonizador, USA, su producto es frecuentemente considerado como hermanastro de otras formas culturales del país. Ha sufrido gran número de ataques por parte de los intelectuales quienes, normalmente, tienen una actitud mucho más benévola hacia la novela, poesía, música y pintura filipinas. Con frecuencia el recurso es ver los films filipinos como si existieran independientemente de las otras artes, como si su interés y efectos derivaran de modelos extranjeros, por lo general americanos o europeos. Esto podría explicar por qué comentaristas bien intencionados se sienten generalmente confundidos cuando algunos elementos de los films filipinos dejan de estar de acuerdo con los dogmas del hacer cine, tal y como éste se practica en Occidente.

EL ESTILO FILIPINO

Una queja bastante frecuente es la de que el ritmo de los films filipinos es lento y, por consiguiente, tedioso. Para un filipino occidentalizado, ese ritmo puede resultar, en efecto, lento; pero para los campesinos de las áreas rurales, podría por el contrario resultar demasiado rápido, dado que su sentido del tiempo se basa en las estaciones más que en la hora del reloj. Para apreciar en su totalidad una película filipina, hay que aceptar el hecho de que una película filipina es una película filipina. No se debe esperar que su sentido le venga del sentido que puedan tener las películas americanas, francesas, japonesas o chinas.

Nosotros tenemos nuestras propias convenciones, nuestros propios estereotipos adquiridos e incluso, por desgracia, nuestros propios clichés. Pero esto no quiere decir que nuestras películas sean tan prístinas cultural-

mente como, por ejemplo, la APU TRILOGY de Satyajit Ray. Filipinas es un mar que se nutre de muchos ríos: esta confluencia de culturas (americana, malaya, española, china, japonesa) es lo que hace nuestro arte —y el cine habla un esperanto audiovisual—. Podemos pedir, tomar prestado o incluso robar a otras culturas cinematográficas, pero somos siempre distintos. Nuestras fuentes de inspiración (y de desesperación) provienen no solo de fuera sino también de dentro. Las películas filipinas llevan aún rastros de la antigua tradición teatral filipina —la zarzuela musical, las comedias adornadas y floridas y moro-moro, el auto religioso. Tales representaciones teatrales son kilométricas, extravagantes, líricas, más vastas y más sonoras que la vida—, repletas de imágenes visuales, tramadas consabidamente, palpitantes de ardor y delineadas con artificio. Al público popular le encantan. Los actores y actrices filipinos son tipos idealizados, irreales por la pulcritud de su perfección y como un pie más altos que el filipino medio. Pronuncian elegantes perogrulladas y clichés. Verbalizan y gesticulan en consonancia con su valía.

EL TIPICO FILM FILIPINO

El típico film filipino, no es un drama, ni una comedia ni un romance, ni un film de acción, o de horror, o musical, sino un extravagante drama-comedia-romance-acción-horror-musical, todo en uno. Es cierto que muchas producciones filipinas son técnicamente imperfectas: sonido pobre, color excéntrico, fotografía estática, montaje somnoliento —todas esas taras hacen que el promedio de la producción filipina parezca terriblemente no-profesional—. Se atribuye al hecho de que la mayor parte de las películas filipinas se producen en un mes, o incluso en menos. Pese a todo ello, el film filipino constituye un documento social curioso. Cuando se va a ver nuestras películas, no se debe esperar que muestren cómo vivimos; lo que sí debemos esperar es ver cómo soñamos. Nuestros films son ejercicios colmados de deseo (hecho que vuelve locos de frustración a nuestros más serios directores). Pero por falta de garbo y oportunidad no quedan. Las películas se fabrican para eso. Y los productores han llenado sagazmente las pantallas de alter egos-personalidades que pretenden ser "como nosotros", excepto por el hecho de que la ficción del film siempre nos permite besar a la protagonista y casarnos con ella en el perenne ritual de un final feliz.

Y así, las amas de casa simpatizan con la gran estrella de cine filipina Nora Aunor, que vendía agua junto a las ventanillas de los trenes cuando era una pobre muchachita, pero que ahora gana más de lo que puedan ganar cinco presidentes de banco juntos. Los chóferes y los jornaleros se identifican con Fernando Pee Jr., que puede con una sola mano dejar secos e inconscientes a todos sus adversarios. E incluso las damiselas de compañía tienen su adalid en la persona de Chanda Romero, cuyos entusiastas retratos cómicos de las hijas de la noche hace que sus vidas parezcan menos vulgares de lo que son.

La identificación lo es todo y el escapismo su fiel servidor. En una vida en que los problemas de la inflación, el paro, el alza de precios del gas y de la comida ocupan toda su cabeza como espectadores, el realismo es una tabarra.

LA NUEVA GENERACION DE REALIZADORES

Por supuesto, nosotros tenemos también cineastas responsables que presentan un espejo a la sociedad, que aguijonean, que perturban. Más que cualquier otro de los directores filipinos, Lino Brocka ha llenado sus films, TINIMBANG KA, NGUN'T KULANG, ("Fuíste pesado en la balanza y se te encontró insuficiente"), HELLO, SOLDIER ("Hola, soldado"), MGA HUGIS NG PAGASA ("Signos de esperanza"), MAYNILA, SA MGA KUKO NG LIWANAG ("Manila en las garras de las luces de neón"), de problemas sociológicos, teológicos y culturales. Se ha propuesto destruir el mito que algunos productores y directores locales fabrican en muchos de sus films y reemplazarlos por una nueva apertura a la realidad. Sus films nos incitan a una humanidad más intensa al encararnos a nuestra auténtica condición humana, con la esperanza de ayudarnos a constatar lo absurdo de algunos aspectos de nuestra existencia. HELLO, SOLDIER es una metáfora del sueño filipino, del síndrome de éxodo al extranjero en busca de una vida mejor.

En MAYNILA..., Brocka ha creado un film de compromiso social, un film que habla al pobre sin voz y sin rostro, para el que el menor incidente puede convertirse en una tragedia personal y hacia el cual la sociedad es, por lo general, cruel e indiferente. En TINIMBANG..., utiliza la sátira para hacer una reflexión también social: así, exponiendo las pretensiones, refutando los valores filipinos, caricaturizando los sentimientos y comportamientos que son íntimamente insinceros, TINIMBANG... perturba el statu quo, sacude al público y hace que se refleje en él la pregunta: ¿por qué el mundo es como es? Las gentes son tan valiosas y sin embargo ¿por qué son tan crueles e insensatamente oprimidas?

Mike de León, el más joven de la nueva generación de directores, nos ha dado el galardonado film ITIM ("Negro"). Fue la entrada oficial de Filipinas en el Asian Film Festival, celebrado en Melbourne (Australia) en 1978, y en el que ganó el Premio al mejor film. Charo Santos, la protagonista de ITIM obtuvo en el mismo festival el premio a la mejor actriz. Verina

Glaessner escribía para "Sight and Sound" que "el film está primorosamente fotografiado y se dan en él algunos de los más elegantes y elocuentes movimientos de cámara desde Max Ophüls".

CENSURA

Nuestros cineastas más serios podrían producir más películas de calidad, si no fuera por las restricciones gubernamentales a los temas que pueden ser legítimamente llevados a la pantalla. Tal gentileza de la censura ha hecho a estos directores reacios a inyectar en sus films nuevas ideas, de manera particular respecto a la manera en que disienten de la situación política existente en el país. Los films nacionales deben seguir de algún modo la línea y directivas del gobierno glorificando con sutileza los aparentes logros de la ley marcial en el país, ensalzando los proyectos favoritos de la Primera Dama sobre infraestructura de la industria turística. ¡Ay de aquellos que se atreven a criticar los agravios de injusticia y opresión hechos en nombre de la seguridad nacional!

Otra rémora para la mejora de los films nacionales es la torpe competencia que ofrecen los numerosos productores volanderos que ocasionan grandes desembolsos a la producción como para que dejen de hacerse films de calidad durante bastante tiempo. Precisamente ahora, la situación del cine filipino está en lo más bajo.

Para finalizar, por muy mala o depresiva que sea la situación del cine filipino, algo bueno ha salido de él. Pese a la censura gubernamental, a la competición extranjera, a la proliferación de productores y directores mercachifles, a la tragedia de nuestra sociedad visualmente saturada que mira más pero ve menos en las películas, tenemos la esperanza puesta en el nacimiento de una generación de jóvenes realizadores, de hombres y mujeres con visión, que se den cuenta del papel profético del cine, que puede desenmascarar la mentira en un corazón humano, la impostura en una sociedad sin amor. Lino Brocka, Lupita Concio, Ishmael Bernal, Mike de León, Gerardo de León, por citar solo estos nombres, han dado vuelta a la máscara filipina del misterio para desentrañar las facetas de la existencia humana, la agonía y el éxtasis de estar vivos. Han sondeado para nosotros los abismos de nuestros agonizantes monosílabos: lo que significa el amor, el odio, la sangre, el llanto; lo que se siente cuando se es pobre, cuando se vive explotado por una sociedad sin sentido, cuando se es libre, cuando se muere.

En labios de la moribunda Kuala, la mujer loca de TINIMBANG KA, NGUN'T KULANG, Brocka se pregunta: ¿BAKIT? (¿Por qué?). Con increíble sensibilidad, utilizando la interacción cinematográfica de la imagen y el sonido, Brocka ponía de relieve en esa palabra tanto la esperanza como el infierno. Este es el estilo del cine filipino.

NICASIO CRUZ

(XXVIII Internationalen Filmwoche Mannheim)

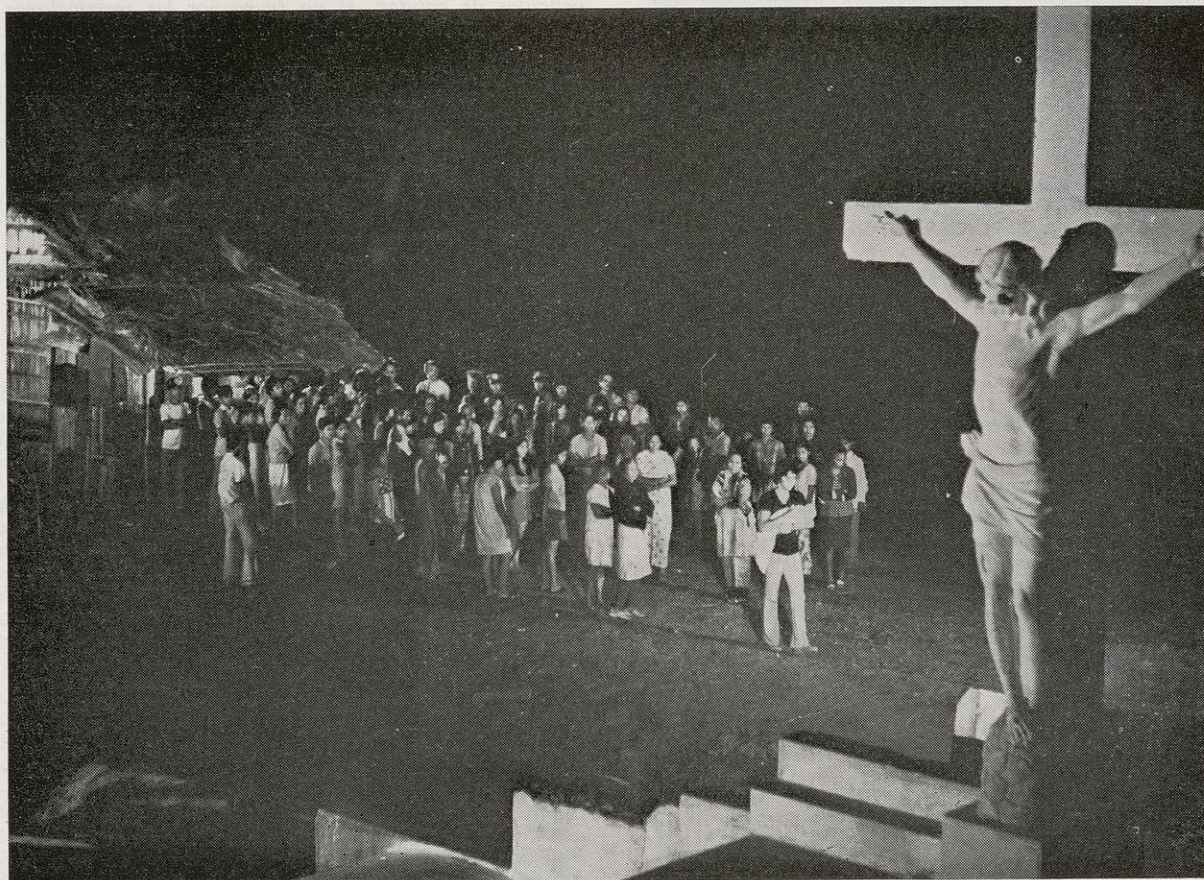


LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Tinimbang ka, nguni't kulang

Fuiste pesado en la balanza y se te juzgó insuficiente



Argumento y dirección:

LINO BROCKA

Guión: Mario O'Hara

Fotografía: José Batac Jr.

Montaje: Augusto Salvador

Música: Lutgardo Labad

Intérpretes:

Lolita Rodríguez

Mario O'Hara

Christopher de León

Bey Vito

Lilia Dizon

Eddie García

Producción:

Cine Manila. 1974

Argumento:

La película da comienzo con la frase bíblica que le da título, pronunciada por un sacerdote católico. Situada en una pequeña población, permite a Lino Brocka satisfacer su interés creciente por las relaciones en el interior de una sociedad dada. A través de la visión de un adolescente, se presentan los esfuerzos de dos marginados —Berto, el leproso y Kwal, una pobre loca—, por superar la intolerancia y la hipocresía que dificultan su amor. El film es rico en escenas y detalles de la vida provinciana filipina: una reunión de la Legión de María, un duelo fúnebre mitad serio, mitad cómico, los primeros amores adolescentes... El proceso educativo del muchacho finaliza con la comprensión de los prejuicios y limitaciones de la ciudad.

* * *

"Hay tres secciones en una ciudad filipina: la familia, la iglesia y el go-

bierno. Yo no podía tocar al gobierno, así que me fijé en la familia. Christopher de León, pertenece a una familia rica, son miembros de la clase ilustrada... El padre (Eddie García) sale con su amante. La madre vive contenta su vida de rica matrona. El muchacho está mucho tiempo solo. Van a misa todos los domingos y se sientan en un banco en el que está escrito: "Donado por tal y tal..." Los "ilustrados" oyen misa en la iglesia católica, mientras que los chóferes, los criados y trabajadores asisten a la iglesia aglipaya (Iglesia Independiente Filipina). Esta división es especialmente pronunciada en el pueblo en que yo crecí. Era todo un espectáculo ver cada domingo a las dos facciones esperando los servicios de sus iglesias. Durante las lentas procesiones, cada grupo se aseguraba de que sus líneas no entrasen en intersección con las del otro".

LINO BROCKA

LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Tatlo, Dalawa, Isa

Tres, Dos, Uno



Dirección:

LINO BROCKA

Guión: Tony Pérez (Tres),
Mario O'Hara y
Angela Barrios (Dos),
Orlando Nadres (Uno)

Fotografía: Romeo Vitug

Música: Minda Azarcón

Montaje: Augusto Salvador

Intérpretes:

Hilda Koronel
Lolita Rodríguez

Producción:

Cine Manila. Color. 1974

Argumento:

Los tres episodios de esta película tienen como nexo los esfuerzos de unos personajes contemporáneos por adecuarse a la realidad.

El primero (Tres) presenta a unos drogadictos en una casa de rehabilitación. El segundo, a una "Gibaby" en su soñado intento de escapar del barrio mísero que ella desprecia a través de la adopción por su padre, hace largo tiempo perdido. El último episodio (Uno) es el retrato de una solterona de la alta sociedad, obsesionada por un jardinero.

Cada episodio tiene en sí la entidad suficiente para poder ser proyectado aisladamente. Por deseo expreso de Lino Brocka, solo se presentarán los episodios (Dos), "Hello, Soldier" (Hola, soldado) y (Uno), "Bukas, Madilim Bukas" (Mañana, oscuridad, mañana).

LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Maynila sa mga kuko ng liwanag

Manila en las garras de las luces de neón

Dirección:

LINO BROCKA

Guión: Clodualdo del Mundo,
sobre la novela de
Edgardo M. Reyes

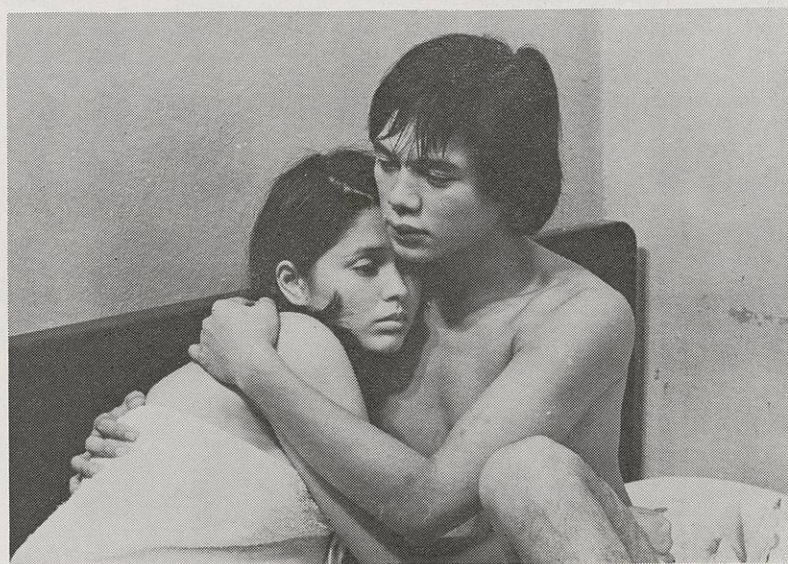
Fotografía: Mike de León

Música: Max Jocson

Intérpretes:

Rafael Roco jr.
Hilda Koronel
Lou Salvador jr.
Tommy Abuel
Jojo Abella

Producción: Cinema Artists
(Mike de León)
Blanco y negro
35 mm. 100 min. 1975



Argumento:

Un joven pescador, Julio, llega a la ciudad en busca de su novia, Ligaya, al recibir la noticia de que ha desaparecido de la fábrica donde se suponía que trabajaba. Julio busca en primer lugar a Mrs. Cruz, la mujer que trajo a Ligaya del pueblo y que le ha comunicado su desaparición. La encuentra al fin en un apartamento del barrio chino de Manila. La propietaria del apartamento, Chua Tek, le arroja fuera diciéndole que jamás ha vivido allí ninguna Ligaya. Julio no se da por vencido y, tras casi un año de búsqueda, encuentra a Ligaya entrando en una iglesia. Se ponen ambos de acuerdo en escapar juntos al día siguiente. No obstante, la muchacha no vuelve a aparecer. Una noticia en un periódico sobre la muerte de una joven en la calle Misericordia del barrio chino, hace comprender a Julio. Decidido a vengar a su novia, se presenta en el apartamento de Chua Tek, que había estado guardando todo el tiempo a Ligaya, y le mata. Luego, echa a correr a lo largo de un callejón en el que es atacado por una serie de tipos con bastones y barras de hierro.

"Liwanag", se refiere aquí a las luces de neón que atraen a los provincianos como lámpara a las polillas, y las queman. Resultaba un film difícil de realizar, dentro de la campaña de embellecimiento para hacer de Manila la "Ciudad Lumi-

nosa". Además, había ley marcial... En mis charlas en los colegios para promocionar el film yo siempre digo que los muchachos y las chicas no abandonan la provincia para ir a Manila y hacerse prostitutas o atracadores. Van en busca de un sueño. Al final, las circunstancias les obligan a degradarse a sí mismos".

LINO BROCKA

"MAYNILA..." es, ciertamente, una piedra miliar en el cine filipino. Caerá como el film que detuvo su deslizarse hacia la mediocridad y la mentecatez, o volverá a convertirse, gloriosamente desafiante, en el solitario en lucha contra la apatía y la indiferencia. En un brillante golpe de genio, Lino Brocka, comunica dramáticamente este mensaje en ese plano incidental del cancionero de Nora Aunor que es literaria y figurativamente enterrado. Es como si Brocka tratara de decir a los realizadores filipinos, que es hora de alzar el estandarte del cine nacional llevándolo al nivel del arte. Y el arte de un film requiere algo más duradero que información o entretenimiento. Ese algo es, por lo general, un estilo que el director puede imponer al tema de que está tratando. La historia de Julio la hemos leído u oído antes cientos de veces, es la manera en que Brocka la relata lo que le da validez. El estilo de "MAYNILA..." es

el empleo al ritmo visual y oral con un "dream-motif". Un ritual, una ceremonia de repeticiones con imágenes recurrentes y planos puntuados por canciones que refuerzan su significado...

No obstante, la riqueza de la visión de Brocka no queda limitada a lo puramente artístico, ya que ha creado un film de compromiso social, un film problemático, que habla de los que no tienen voz, ni nombre, de los pobres sin rostro para los que un incidente menor puede llegar a convertirse en tragedia personal y hacia los que la sociedad es cruel e indiferente... Debido a la manera en que viene estructurada la búsqueda de Ligaya, el film es un virtual compendio de comentario social al revelar la explotación de la clase trabajadora, la vulgaridad de vivir en el fondo, la adusta mezquindad de la policía, el sino de los provincianos tentados por la gran ciudad, la deshumanización de la sociedad urbana, todo ello ilustrado por "call boys" prostitutas, mercaderes chinos y alcahuetes. Lo que puede parecer una simple historia lineal es, en realidad, una historia de suspense, una historia de relaciones entre los seres y una exposición de los males de la sociedad, entretreídas las tres cosas con tal sabiduría que la participación del público es total".

NICASIO CRUZ

LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Dung-aw

Lamento

Dirección:
LINO BROCKA

Guión:
Mario O'Hara

Fotografía:
Romero Vitug

Música:
Lutgardo Labad

Intérpretes:
Armida Siguion-Reyna
Mario Montenegro
Bey Vito

Producción:
Awiten Kita Productions
16 mm. 1975

"Dung-Aw" pertenece a un ciclo de tres films de una hora que Brocka dirigió para televisión. Su personaje central es Gabriela Silang, cuyo marido llevó a cabo una revuelta contra la dominación española.

Al ser éste asesinado, Gabriela asume el liderazgo de la lucha, una de las más largas en la historia de Filipinas. Tanto en el montaje como en la técnica fotográfica se percibe la influencia del veterano director filipino Gerry de León.

LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Insiang

Dirección:
LINO BROCKA

Guión: Mario O'Hara,
Lamberto E. Antonio

Fotografía:
Conrado Balthazar

Montaje:
Augusto Salvador

Música: Minda Azarcon

Sonido:
Rudy Baldovino

Intérpretes:
Hilda Koronel
Mona Lisa
Kuel Vernal

Rez Cortez
Marlon Ramírez

Producción: Cine Manila
Color. 35 mm. 95 min. 1976

El film es esencialmente el estudio de carácter de una joven que ha crecido en los barrios bajos. A través de él, he querido mostrar la violencia de las áreas congestionadas, la desintegración del ser humano, la pérdida de la dignidad humana a causa del entorno social y físico y la necesidad de cambiar todo ello.

LINO BROCKA

"Después de ver este film, venido de Filipinas, me he preguntado de donde provenía su incomparable frescura. Y a qué se debe que toda palabra sobre el objeto de su fic-

ción (el destino de una mujer) o sobre su aspecto documental (la miseria de los barrios bajos) termine en cháchara.

No es que INSIANG no nos dé elementos para hablar, por ejemplo, de las relaciones entre una madre y su hija; al contrario, nos los da hasta el infinito, de suerte que esta historia no presenta ninguna otra particularidad ejemplar (de esas que podrían dar lugar a un comentario psicoanalítico) que el de pasar en Filipinas. Es la "realidad filipina" lo que singulariza este relato, conforme a un proceso que nos sitúa enfrente, incluso, de las fuentes universales de la singularidad. Creo que Lino Brocka, como cineasta, como artista, no puede concebir una historia individual distinta de una historia sociopolítica. Insiang tiene que tomar marido y fracasa, a causa de su madre. Esta mata al amante que su hija, decepcionada por el hombre que le estaba prometido, le había arrebatado.

No es melodrama lo que Brocka ha filmado, es algo que no pertenece más que a su país. El documental, aquí, no se distingue de la ficción. Los cineastas de los países cinematográficamente nuevos nos enseñan a refrescar nuestra mirada, a desconfiar de los campos ya constituidos del discurso".

BERNARD BOLAND
(Cahiers du Cinéma)



LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Dirección:

LINO BROCKA

Guión:

José F. Lacaba, Ricardo Lee

Fotografía: Conrado Batazor

Música: Max Jocson

Montaje: Rene Tala

Decorados:

Bobby Bautista

Sonido:

Luis Reyes, Ramón Reyes

Productor ejecutivo:

Rolando S. Atienza

Intérpretes:

Phillip Salvador

(Poldo Miranda)

Amy Austria (Cristy Montes)

Menggie Cobarrubias

(Sonny Gaston)

Anita Linda (Sra. Miranda)

Johnny Delgado (Direk)

Tonio Gutiérrez (Jing)

Roi Vinzons (Edmond)

Mario Escudero

(Mang Berto)

Anda Carmona (Estrella)

Producción:

Bancom Audiovisión. 1979

Argumento:

Poldo Miranda es guardián de noche. Por eso le suelen llamar Jaguar (inversión en argot de la palabra filipina Gwardia). A sus 25 años, se muere de ganas de poder evadirse del barrio mísero en que habita. Trata de congraciarse con su patrón, Sonny Gaston. Una noche le salva del ataque de Direk, un amigo ocasional. Impresionado por la fuerza de los puños de Poldo, Sonny le contrata como guardaespaldas. Se convierte así en miembro del "gang". Sonny y Direk se reconcilian. En el despacho de este, Poldo y su jefe conocen a Cristy Montes, la nueva amante de Direk, una joven procedente también de los barrios bajos. Sonny hace una corte descarada a Cristy, prometiéndole un papel en un film, mientras que Poldo mantiene una distancia servil.

Direk se siente furioso cuando la muchacha le abandona por Sonny. Este comete el error de enfrentarse borracho a él en su propia sala de fiestas. Como único medio de escapar, deja un revólver en manos de Poldo. Este, aturdido, dispara.

Su primer reflejo, es buscar la protección de su patrón. Este le ofrece dinero, pero no se molesta en ocultarle. Cristy le da las señas

Jaguar



de su antigua pensión en los barrios bajos, pensión atendida por una familia cuyo jefe lleva largo tiempo en huelga.

Durante este tiempo, y debido a una publicidad sensacional, Cristy se convierte en una gran estrella. Rompe con Sonny y organiza la huida de Poldo hacia una isla del sur. La noche en que va a partir, la policía ha organizado una redada rutinaria entre los maleantes del barrio. Poldo piensa que le persigue y echa a correr, subiendo a la cima de un gran estercolero. La policía lo ve y es encarcelado.

Sonny Gaston visita a su antiguo guardaespaldas para arreglar los detalles de su propia inocencia en la muerte de Direk. Poldo, furioso, se lanza contra él. La policía interviene a tiempo e impide que Poldo le mate.

* * *

"Me gusta pensar que JAGUAR es una larga y lenta progresión en la toma de conciencia del ingenio y el analfabeto. Al principio, Poldo

tiene la mentalidad de un perro, le acaricia la cabeza y mueve la cola... Poldo obedece y, de pronto, se da cuenta de que se ha convertido en un criminal. La mitad de JAGUAR es su toma de conciencia del mal que ha hecho. A continuación, comienza a actuar... Se ha dicho que no hay conflicto en JAGUAR. No estoy de acuerdo. Al final, se da totalmente cuenta de la estupidez de su servidumbre. El fin es el comienzo. Ahora es un hombre".

LINO BROCKA

JAGUAR hace pensar irresistiblemente en los films negros americanos salidos de la depresión... No obstante, lejos de ser un derivado de la escuela americana anterior a la caza de brujas, en su máximo de energía creadora, JAGUAR está profundamente enraizado en la realidad filipina y revela de manera implacable el sueño ingenuo que seduce a los condenados de su tierra.

PIERRE RISSIANT

LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Bona

Dirección:

LINO BROCKA

Guión: Cenen Ramones,
sobre un serial de televisión
de la autora.

Fotografía:

Conrado Balthazar

Música: Max Jocson

Montaje: Augusto Salvador

Decoración: Joey Luna

Sonido:

Ben Patajo, Rudy Baldovino

Productor ejecutivo:

Nora Villamayor

Intérpretes:

Nora Aunor (Bona)

Phillip Salvador (Gardo)

Rustica Carpio

(Madre de Bona)

Venchito Gálvez

(Padre de Bona)

Nanding Josef (Nilo)

Spanky Manikan

(Hermano de Bona)

Marissa Delgado (Katrina)

Raquel Montesa (Nancy)

Producción:

N. V. Productions

Color. 35 mm. 1980

Argumento:

Bona, una muchacha de 18 años, hace novillos en la escuela y evita todo trabajo en la casa para poder seguir, cuando rueda, a un actor de segunda fila: Gardo. Un día, este es atacado por una banda por haber hecho el amor con la hermana de uno de ellos.

Bona le ayuda a llegar hasta su tugurio en un barrio mísero y lo cuida hasta que el actor vuelve en sí. Regresa enseguida a su casa y su padre la golpea violentamente. Bona deja su familia para vivir con Gardo. Le guisa, le lava la ropa, le limpia la casa y va a buscar agua a la única bomba de la zona. Una noche, en un momento de debilidad, Gardo hace el amor con ella. Bona se siente muy feliz, pero eso no cambia nada la relación entre ellos. Gardo continúa llevando a su casa a numerosas mujeres, lo que disgusta a la muchacha. El padre de Bona trata de recuperarla, pero muere de una crisis cardíaca. En los funerales, su hermano la echa de la casa.

Bona vuelve con Gardo, aunque triste por haber perdido su familia. Meses más tarde, Gardo proyecta

irse a Estados Unidos con su amiga Katrina. Bona se enfurece y arroja agua hirviendo sobre Gardo mientras este se baña.

* * *

Actualmente, BONA es el estudio de un fenómeno social, de la obsesión de una muchacha de 18 años que abandona todo —novio, familia—, por seguir a su ídolo del cine...

Este proyecto fue tomando forma en mí, a medida que yo iba descubriendo a la actriz Nora Aunor.

Había ya trabajado con ella en "Ina Ka-ng Anak Mo" (Putá madre), donde su madre (Lolita Rodríguez) se acostaba con el yerno. Me impresionó ver el culto que le rendían sus "fans", hasta estar continuamente enjugando el sudor de su ídolo con sus pañuelos... Es la única gran actriz que yo conozco, capaz de reducir a toda una multitud al silencio. Tras el estreno de "Putá Madre", un gran gentío le esperaba a la salida del teatro...

Ella no hizo más que llevarse un dedo a los labios, levantar la mano derecha y fue como la retirada de las aguas del Mar Rojo... Se trata principalmente de las clases populares —gente que trabaja día y noche y cuya única jornada de reposo es el domingo, los habitantes de los barrios pobres, los vendedores de mercado—, las clases más altas (que solo van a ver los films producidos en Hollywood) se sienten como ofendidas por ella"

LINO BROCKA

"La belleza de la cólera que anima a JAGUAR, ya presente en INSIANG, es igualmente intensa y quizá aún más lírica en las admirables secuencias de BONA... BONA hará pensar, sin duda en LOS OLVIDADOS y la comparación me parece tanto más justa cuanto que los films de Lino Brocka son tan espontáneos como vibrantes y orgánicos, como gritos de su época y de su país".

PIERRE RISSIENT



LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

A portrait of the artist as Filipino

Retrato del artista a la manera de Filipino



Dirección:

LAMBERTO V. AVELLANA

Guión:

Donato Valentín y Trinidad Reyes, sobre un relato de Nick Joaquín

Fotografía:

Miguel Acción

Intérpretes:

Daisy Avellana
Naty Crame-Rogers
Sarah Joaquín

Producción:

Manuel de León,
Diadem Productions
Blanco y negro. 35 mm. 1966

Argumento:

Cándida y Paula viven con su padre en una vieja casa. Encerrados los tres en el pasado, permanecen ajenos al movimiento de la vida.

El padre, que fue en tiempos un célebre pintor apodado "El Magnífico", ha abandonado ya toda esperanza. No obstante, pinta un último cuadro: Eneas llevando a su padre Anquises, fuera de la ciudad de Troya en llamas. Lo titula "Retrato del artista a la manera de Filipino". Se lo ofrece a sus dos hijas. Estas se aferran a él, pero una serie de circunstancias las conduce a dejar la casa y vender el retrato. Están salvadas. Con ocasión de una fiesta, pasan delante de la casa y el anciano sale para unirse a toda su familia.

LAMBERTO V. AVELLANA es uno de los pilares del cine filipino. Diplomado en Artes en 1938, funda un año después la Guía del Teatro Baranguay. Su contribución directa al cine filipino es la utilización de nuevas técnicas. Fue, además, el primer realizador que se reveló contra las historias superficiales. Fue también el pionero de los documentales inteligentes.

Ha realizado 66 films. Los más destacados son: "Sakay" (1939), "Font Santiago" (1946), "Badjao" (1957), "Kundiman Ng Lahi" (Canción de la Raza, 1959), "Bus to bataan" (1965), "Scout Rengers" (1964), "Portrait of the artist as Filipino".

LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Ganito Kami Noon, Paano Kayo Ngayon

Esto es lo que hemos sido, ¿cómo somos ahora?



Dirección:

EDDIE ROMERO

Guión:

Eddie Romero, Roy Iglesias

Fotografía:

Justo Paulino

Montaje:

Ben Barcelon

Música:

Lutgardo Labad

Intérpretes:

Christopher de León
Gloria Díaz
Eddie García

Producción:

Hemisphere Picture
Color. 35 mm. 125 min. 1976

Argumento:

GANITO KAMI NOON... es a la vez una comedia romántica, una historia picaresca y un film histórico. La acción tiene lugar en Manila en 1898, un año de transición: la revolución filipina, el fin de la dominación colonial española, el comienzo de la ocupación americana.

Un país que se construye y, en primer plano, un joven campesino confiado en alcanzar sus brillantes ilusiones. Los principales personajes del film son hombres y mujeres de razas, de culturas y de caracteres diferentes. No son símbolos políticos: cada uno de ellos es considerado individualmente. Hablan en filipino, en francés, en inglés, en español, en cantonés..., diferentes facetas de las ilusiones y realidades de un pueblo que comienza a tomar conciencia de su propia identidad.

EDDIE ROMERO realiza de 1957 a 1975 en los Estados Unidos, para Roger Corman, una serie de films serie B. Regresa a Filipinas para coordinar la producción de "Apocalypse Now" de F. Coppola. Dirige a continuación GANITO KAMI NOON... Ha rodado hasta la fecha más de 50 films. Entre ellos: "Ang Kamay Ng Diyos" (1947), "Hindi Kita Malino" (1948), "Sa Piling Mo" y "Selosa" (1948), "Apoy Sa Langit" (1949), "Kasintahan Sa Pangarap" y "Ang Princesa at Ang Pulubi" (1951), "Ang Atin Pag-ibig" (1952), "Ang Asawa Kong Americana" y "May Isang Tsuper Ng Taksi" (1953), "Iskandalosa" y "May Bakas Ang Lumipas" (1954), "Maria Went to town" (1955), "The day of the trumpet" (1957), "NBI" (1962), "Magtago Ka Na, Binata" (1963), "Simaron" (1964), "Manila: open city" (1967), "Beast of blood" (1969), "Woman Hunt" (1972), "Savage Sisters" (1974), "Gamito Kami Noon, Paano Kayo Ngayon" (1976), "Aquila" (1980).

LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Itim

Negro



Dirección:

MIKE DE LEON

Guión:

Doy del Mundo, Gil Quito

Fotografía:

Ely Cruz, Rody Lacap

Montaje:

Ike Jariego jr.

Música: Max Jocson

Intérpretes:

Tommy Abuel

Charo Santos

Mario Montenegro

Moody Díaz

Mona Lisa

Susan Valdez

Producción:

Manuel de León

Color. 35 mm. 116 min. 1976

Argumento:

ITIM, film de suspense y misterio, mezcla el realismo psicológico con el ocultismo. La historia de un fotógrafo, su torturado padre y una extraña muchacha que se introduce en la vida de ambos, se desarrolla durante la Semana Santa en la que flagelantes, cánticos religiosos y prácticas espiritistas imponen una atmósfera alucinante a las islas. Mike de León utiliza la cámara como participante activo en la historia, donde la presencia viva de la jungla, con su calor y humedad opresivos, contribuye no solo a dar tensión sino una atmósfera casi tangible de perversión, culpabilidad y miedo.

* * *

MIKE DE LEON, nace el 24 de mayo de 1947. Es hijo de Manuel

de León y nieto de Doña Narcisa de León, fundadora de los estudios LVN que han producido la mayor parte de los films filipinos, de 1930 a 1960.

Diplomado por la Universidad de Manila, finaliza los estudios universitarios en Eidelbeis e, interesado por el cine, asiste a cursos especiales sobre las técnicas del color en USA, Bélgica y Japón. De regreso a Filipinas en 1975, dirige los laboratorios de revelado de películas, funda la compañía Cinema Artists y produce una película de Lino Brocka, en la que trabaja como director de fotografía. Trabaja también como director de fotografía con Eddie Romero.

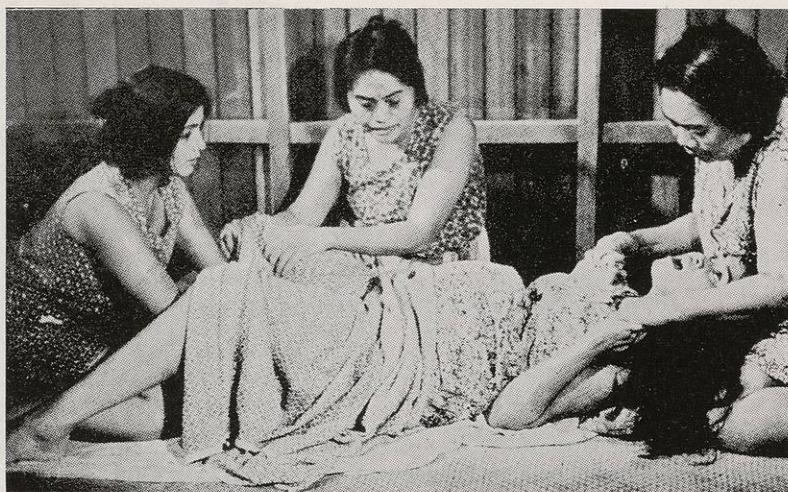
Realiza en 1976 su primer largometraje, al que siguen: "Itim", "Era un sueño" (1977) y "Batch 81" (1981).

LINO BROCKA

y el nuevo Cine Filipino

Nunal sa tubig

Una mancha en el agua



Dirección:

ISHMAEL BERNAL

Guión:

Jorge Arago

Fotografía:

Arnold Alvaro

Montaje:

Augusto Salvador

Música:

Vanishing Tribe

Intérpretes:

Elizabeth Oropesa

Georges Estregan

Daria Ramírez

Ella Luansing

Blanco y negro. 35 mm.

120 min. 1976

Argumento:

La polución mata lentamente un pueblo insular. Algunos de sus habitantes abandonan la isla y van al continente. Otros, vuelven a ella. La película muestra los esfuerzos desesperados de un pueblo que se aferra a sus antiguos modos de vida y que trata de sobrevivir.

* * *

ISHMAEL BERNAL, forma parte de la joven generación de cineastas filipinos. Sus films más destacados son: "Pagdating Sa Dulo" (1971), "Mga Ligaw Na Bulaklak" (1976), "Daluyong" (1972), "Dalawang Pugad... Isang Ibon" (1977), "Ikaway Akin" (1978), "Aliw" (1979), "City after dark" (1980).



Tatlong taong walang Diyos

Tres años sin Dios



Dirección:
MARIO O'HARA

Guión:
Mario O'Hara

Montaje:
Efren Jarlego

Música:
Minda Azarcon

Intérpretes:
Nora Aunor
Christopher de León
Bembol Roco
Peque Gallaga

Color
35 mm. 120 min.
1976

Filipinas durante la segunda guerra mundial.

* * *

MARIO O'HARA, conocido actor de teatro, ha dirigido una serie de dramas para la televisión.

"Montal" (1975), "Kastilyong Buhangin" (1980), "Bakit Bughawang Langit" (1981), "Gaano Kita Kamahal" (1981).

PERSONAL

PAUL LEDUC





PAUL LEDUC

PAUL LEDUC nace en México D. F., el 11 de marzo de 1942. Estudios de arquitectura en la UNAM y de teatro con Seki Sano. Organiza cineclubs universitarios y es uno de los principales promotores del Cine Club de Arquitectura y del Cine Debate Popular. Comienza a escribir como crítico en la revista "Nuevo Cine" y en el periódico "El Día". En 1962 consigue una beca del gobierno francés e ingresa en el IDHEC de París.

Sigue también un curso de cine etnográfico con Jean Rouch. Trabaja un año en la sección cinematográfica de la televisión francesa. Regresa a México en 1966. En 1967 funda con Rafael Castaneda, Alexis Grivas y Bertha Navarro, el grupo "Cine 70", que se propone trabajar al margen de la industria cinematográfica. Compran una Eclair de 16 mm., con equipo sincrónico —la primera que llega a México— y, para pagarla, firman un contrato con el comité organizador de los Juegos Olímpicos, para el que ruedan diecisiete cortos de los que Leduc dirige, entre otros, los titulados "Zona Rosa", "San Angel", "Toros", "Arquitectura" y "Pellicer".

En 1968 rueda un documental etnográfico, "Chiapas", sobre esta región casi al límite de Guatemala, que queda inacabado por falta de medios.

Ese mismo año estalla el movimiento estudiantil y, para el Consejo Nacional de Huelga, realiza tres "Comunicados" —el 1, 2 y 4—. Trabaja también como ayudante de Alberto Isaac en "Olimpiada en México", realizando personalmente "Gimnasia" y "Ciclismo".

En 1970 trabaja con Gustavo Alatriste en Q. R. R. (Quien resulte responsable), y en la producción de "México, revolución congelada", de Raymundo Gleyzer, film proyectado en Benalmádena 76, dentro del ciclo "Cine de Intervención Latinoamericano".

En 1971 dirige su primer largometraje, "Reed, México insurgente", que es presentado en la Quincena de Realizadores de Cannes, con un extraordinario éxito de crítica, así como en los festivales de Pésaro, Berlín y Benalmádena 1972. La crítica mexicana más prestigiosa ve en esta película, tanto por su calidad como por su forma de producción, libre de los rígidos planteamientos sindicales, la posibilidad de un nuevo cine nacional. Paul Leduc obtiene ese mismo año en Francia el premio Georges Sadoul.

Pese a todo ello, y al nombramiento de Rodolfo Echeverría, hermano del Presidente, como Director del Banco Cinematográfico —lo que supuso una liberación y revitalización importantes para el cine mexicano, sobre todo al final del sexenio—, Paul Leduc es más o menos subrepticamente marginado y no consigue rodar en varios años ningún otro largometraje.

En 1973 dirige el corto "Sur, Suroeste 2604" y en el 75 "Extensión cultural", "El mar" y "Bach y sus intérpretes".

En 1976, la Secretaría de Educación Pública firma un contrato con el National Film Board de Canadá y Paul Leduc es elegido por los canadienses para rodar un largometraje documental: "Etnocidio, notas sobre el Mezquital", que será seleccionado para la Semana de la Crítica de Cannes y los festivales de Pésaro y Film Forum de Berlín 1977.

Entre 1978-79 dirige los cortos "Estudio para un retrato" (Francis Bacon), "Había una vez", "Enrique Cabrera", "Puebla hoy" y "Monjas coronadas".

En 1980, dirige para el Frente de Acción Popular Unificada (FAPU) de El Salvador su tercer largo: "Historias prohibidas de Pulgarcito". El último trabajo de Paul Leduc es una miniserie para televisión, "La cabeza de la hidra", sobre la novela de Carlos Fuentes.

PERSONAL
PAUL LEDUC
 Cine Independiente Mejicano

Reed: México insurgente

Dirección:

PAUL LEDUC

Guión:

Juan Tovar, Paul Leduc,
 sobre
 "México insurgente" de
 John Reed

Fotografía: Alexis Grivas

Montaje

Rafael Castanedo,
 Giovanni Korporaal

Intérpretes:

Claudio Obregón
 (John Reed)
 Eduardo López Rojas
 (General Urbina)
 Ernesto Gómez Cruz
 (Pablo Sánchez)
 Juan Angel Martínez
 (Julián Reyes)
 Carlos Castañón
 (Fidencio Soto)
 Eraclio Zepeda
 (General Francisco Villa)
 Lynn Tillet (Isabel)
 Enrique Alatorre
 (Venustiano Carranza)

Producción:

Berta Navarro,
 Salvador López, Ollín y
 asociados

16 mm., ampliado a 35,
 Blanco y negro
 virado al sepia, 124 min.
 reducidos a 104. 1971



Argumento:

1913. Tras la muerte del presidente Madero, México vive bajo la dictadura militar del general Huerta. Las Tropas federadas son hostigadas por los guerrilleros revolucionarios. Un periodista americano John Reed, se integra a los grupos revolucionarios a quienes toda la prensa de su país denunciaba como bandidos. John Reed toma notas y fotografías, y, poco a poco, es ganado por el coraje y honestidad de esos peones rudos y simples. Adoptado a su vez por estos, es testigo de muchas batallas ganadas o perdidas y se convierte en el confidente de Pancho Villa. Todo ello lleva a John Reed, a reflexionar sobre el papel del periodista, y más concretamente del corresponsal de guerra. Comprender y relatar los acontecimientos, no basta. No se siente capaz de dar testimonio sin militar. Al final del film, un texto dice que John Reed fue testigo también, años más tarde, de la revolución rusa y escri-

bió un libro sobre ella: "Los diez días que estremecieron al mundo". Fundador del primer partido comunista de Estados Unidos, murió de tifus en 1920, durante uno de sus viajes a Moscú, y está enterrado en la Plaza Roja.

Esta película, aunque presentada en Benalmádena 72, se vuelve a programar a fin de estudiarla en el conjunto de la obra de Paul Leduc.

* * *

"He querido ante todo mostrar el aspecto cotidiano, humano, de lo que se tiene la excesiva costumbre de considerar como gloriosa epopeya, evitar el folklore, denunciar el antagonismo entre dirigentes políticos y militares y, finalmente, hacer resaltar la crisis y toma de conciencia del periodista, testigo de una realidad que le sobrepasa, su actitud de observador y, más tarde, de participante comprometido en la lucha"

PAUL LEDUC

"Reed" se asemeja voluntariamente a un noticiario: el tono sepia toma los matices de los primeros documentales de esos testimonios en los que se siente la total ingenuidad del cámara. Si bien esta elección podría parecer artificial en manos de un cineasta solo enamorado de la técnica, aquí está plenamente justificada: Paul Leduc restituye la realidad profunda de los acontecimientos, sabe encontrar el tono de incertidumbres, balbuceos, de fracasos y esperanzas que representa toda empresa revolucionaria. Ante nuestras ojos desfila, no una visión a posteriori de un momento de la historia de México sino, por el contrario, una reconstrucción que expresa los temblores de la lucha que se está desarrollando y la victoria, si no militar, ideológica de los hombres entregados a ella".

JEAN A. GILI ("Ecran")

PERSONAL
PAUL LEDUC
Cine Independiente Mejicano

Etnocidio, notas sobre el Mezquital

Dirección:
PAUL LEDUC
Guión:
Roger Bartra, Paul Leduc
Fotografía:
Georges Dufaux,
Angel Goded
Montaje:
Rafael Castanedo,
Paul Leduc
Decorados:
Serge Bauchemain
Producción:
Carlos Resendi para Cine
Difusión SEP (México),
Office National du Film
(Canadá)
Color. 16 mm. 140 min.
1976

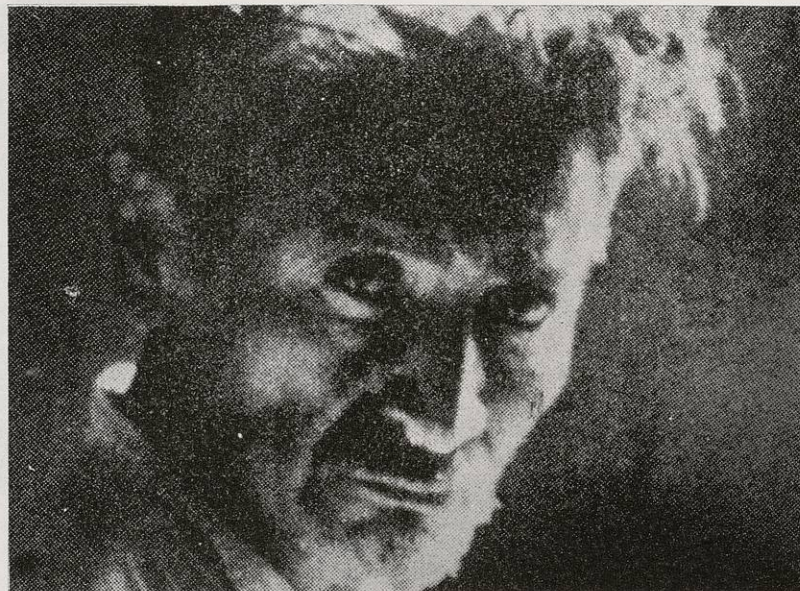
Argumento:

"Etnocidio" está dividido en partes cuyos títulos van siguiendo las sucesivas letras del abecedario, desde Antecedentes y Burguesía, a Zimapan.

El título original era "ABC del Etnocidio".

Cada uno de los capítulos se aplica metódicamente a revelar algún aspecto de la vida de los otomíes del valle de Mezquital en el Estado de Hidalgo. El guión se elaboró sobre la base de un estudio sociológico hecho, a lo largo de los años 1971-76, por el Instituto de Investigaciones Sociales y la Universidad Autónoma de México.

Los campesinos otomíes cuentan ante la cámara, en el mal castellano que se les ha impuesto, la historia



de las vejaciones sufridas y de las luchas por ellos mantenidas. También los obreros otomíes, con un lenguaje ya más politizado. Es el mismo pueblo que se ve trabajar en las áridas tierras que les han dejado exponer la vida en lo alto de una construcción, divertirse en un pobre cabaret, enterrar a sus muertos, formar una orquesta de rock, ser transportado casi masivamente para las concentraciones políticas oficiales, emigrar a la ciudad o bien cumplir el destino del bracero y terminar participando en las luchas de los chicanos.

"Estoy harto de esos documentales que te dicen un rollo político verbalmente, con imágenes que generalmente no corresponden. En los documentales intento por lo general que los hechos se expliquen por sí mismos, ayudados quizá por estructuras como esta, un poco raras digamos, pero que propicien el repensar. No sé si se logra o no, pero en todo caso es el espectador el que está obligado a terminar la película, a partir de unos hechos en los que yo trato de intervenir lo menos posible".

PAUL LEDUC

Estudios para un retrato

Francis Bacon

Guión y dirección:
PAUL LEDUC,
RAFAEL CASTANEDO

Fotografía:
Angel Goded

Montaje:
Rafael Castanedo

Producción:
Secretaría de Educación
Pública. Cine difusión.
Color. 16 mm. 28 min.
1978

Documental sobre el pintor Francis Bacon.



Enrique Cabrera

Guión y dirección:

PAUL LEDUC

Fotografía:

Angel Goded

Montaje:

Paul Leduc

Producción:

Rosina Rivas, Diego Sandoval
para la Universidad Nacional
Autónoma de Puebla

Color. 16 mm. 30 min.
1978

"Enrique Cabrera" se realizó partiendo básicamente de materiales de archivo, fotos fijas y filmaciones del movimiento estudiantil en la Universidad Autónoma de Puebla. El eje narrativo lo constituyen escritos del propio Cabrera sobre el momento político y el movimiento popular. Enrique Cabrera, dirigente universitario, es asesinado en 1972.

Puebla hoy

Guión y dirección:

PAUL LEDUC

Fotografía:

Angel Goded

Montaje:

Paul Leduc

Producción:

Universidad Nacional
Autónoma de Puebla

Color. 16 mm. 30 min.
1979

Argumento:

Puebla es una de las regiones más industrializadas del país y, a la vez, posee un área rural muy atrasada: con grandes latifundios, bajo la influencia de caciques que mantienen el control político de la región.

El documental trata de los campesinos que se organizan en la sierra del norte de Puebla para expropiar los latifundios y obtener así las tierras para trabajarlas. Pocos días después de terminar el rodaje, uno de los dirigentes campesinos que aparecen en el film fue asesinado por los terratenientes.

Monjas coronadas

Guión y dirección:

PAUL LEDUC

Fotografía:

Toni Kuhn

Montaje:

Paul Leduc

Música interpretada por
Luisa Durón (clavecín),
Guadalupe Pineda
(cantante)

Producción:

FONAPAS-SEP

Color. 16 mm. 12 min.
1979

PERSONAL
PAUL LEDUC
 Cine Independiente Mejicano

Historias prohibidas de Pulgarcito

El Salvador será un lindo y (sin exagerar) serio país cuando la clase obrera y el campesinado lo fertilicen, lo peinen, lo talqueen le curen la goma histórica lo adecenten, lo reconstituyan y lo echen a andar.

El problema es que hoy El Salvador tiene como mil puyas y cien mil desniveles quinimil callos y algunas postemillas, cánceres, cáscaras, caspas shuquedades, llagas, fracturas, tembladeras, tufos.

Habrà que darle un poco de machete
 lija, torno, aguarràs, penicilina,
 baños de asiento, besos, pólvora.

ROQUE DALTON

Dirección:

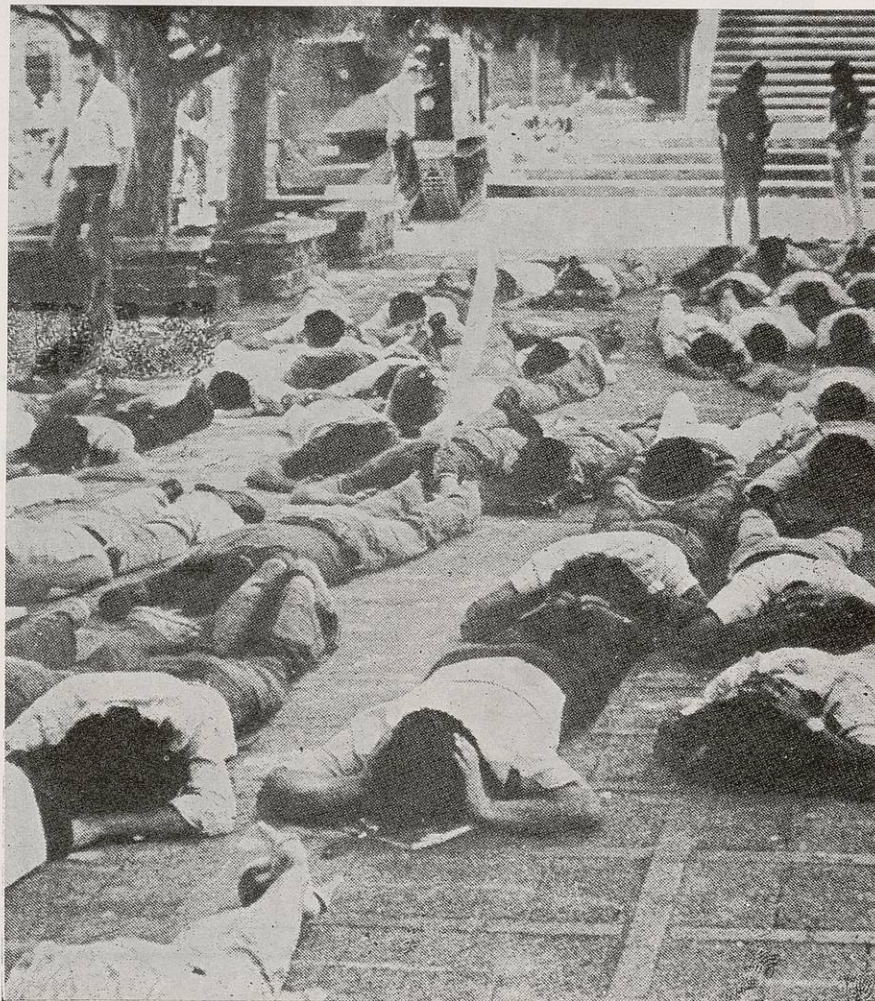
PAUL LEDUC

con la colaboración de:

Fernando Cámara,
 René Delgado, Sonia Fritz,
 Angel Goded, Lucio Lleras,
 Guillermo Navarro,
 Carlos Resendi,
 José Rodríguez,
 Jorge Sánchez, Lázaro
 Sánchez, Leoncio Villarias

Producción:

Cooperativa cinematográfica
 pulgarcito y Cine 5
 Color. 16 mm. 132 min.
 1980



Historia de El Salvador, desde su descubrimiento hasta los momentos cruciales que vive hoy.

El tema se aborda desde dos perspectivas: una ensayística y otra eminentemente periodística, utilizando para ello textos del desaparecido escritor salvadoreño Roque Dalton. La primera hora y media del documental presenta un trabajo profundamente analítico y muy cinematográfico sobre la realidad. Las circunstancias históricas, las clases en pugna, las tensiones de lo cotidiano que van agrupándose al tiempo que explican y justifican el levantamiento popular. Y por otra parte, los últimos cincuenta minutos se basan en lo textual, en la exposición di-

recta, en el ordenamiento de los discursos de los líderes de las diversas organizaciones populares.

* * *

"Había muy poca información a nivel de prensa sobre El Salvador en 1971. Se sabía que había represión, que había muertos, pero no mucho más a pesar de ser un país cercano al nuestro. Había una imagen falseada que integraba automáticamente el proceso salvadoreño con el nicaraguense y en realidad son condiciones muy diferentes. Nos llamó una organización política salvadoreña, el FAPU, que quería iniciar una campaña de contrainformación destinada a gentes con diversos grados de politización e información. Se

sabía que diariamente morían muchas personas, pero no quiénes eran ni por qué las mataban, ni qué contradicción podía existir entre ellos para que se diera esta situación. Tratábamos de evitar la imagen exclusivamente emotiva que producen las imágenes de muertos y torturados, y dar elementos para establecer un conocimiento más preciso y por tanto una solidaridad de otro nivel, más profunda, más real. Nosotros aceptamos la propuesta con la única condición de que fuera una película no sectaria y que pudiéramos acudir a todas las organizaciones, condición que se aceptó sin ningún problema".

PAUL LEDUC

PERSONAL

PAUL LEDUC

Cine Independiente Mexicano

Complot petrolero: la cabeza de la hidra



Dirección:

PAUL LEDUC

Guión:

H. Aguilar Camín y
T. Pérez Turrent
basada en la novela de
Carlos Fuentes

Fotografía:

Angel Goded

Sonido:

Fernando Cámara

Producción:

Jorge Sánchez y Dulce Kuri

Intérpretes:

José Alonso, Claudio Brook,
Ofelia Medina, María Rojo,
Blanca Sánchez, León Singer,
Arturo Alegro,
Eduardo López Rojas,
Salvador Sánchez,
Enrique Alatorre, Gilberto
Pérez Gallardo, Guadalupe
Konishi, Ligia Escalante,
Pancho Cataneo, Max Kerlow,
Claudio Obregón.

Producción:

Cinecinco para el Sutin
(Sindicato Unico de Trabaja-
dores de la Industria Nuclear)
presentada por Zafrá
Una mini-serie
T.V. de 4 horas aprox.
Color. 16 mm. 1981

Argumento:

Como en el clásico "Halcón Maltés" el James Bond mexicano protagonizado por Alonso, desconcertado cómo su país ante la nueva realidad de las enormes reservas energéticas recién descubiertas y de la vieja realidad de la amplia frontera con los EVA, intenta, como el Bogart de "Casablanca", desbaratar la conspiración que amenaza con hacer explotar varias bombas en medio de la fiesta popular más grande del país, mientras danzantes y músicos bailan danzas rituales de origen prehispánico frente a la Basílica de Guadalupe.

¿LO LOGRARA?

* * *

México es un país, no un pozo petrolero.

CARLOS FUENTES



El grito

Dirección:

LEOBALDO LOPEZ ARETCHE

Fotografía:

13 fotógrafos estudiantes
del C.U.E.C.

Montaje:

Ramón Aupart

Textos:

Oriana Fallaci y Consejo
Nacional de Huelga

Producción:

Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos
120 min. 16 mm. 1971

Argumento:

Durante el movimiento estudiantil de 1968, los alumnos del CUEC —al igual que la mayor parte de los estudiantes universitarios de la ciudad de México y muchos de provincias—, tomaron las instalaciones de su escuela y decidieron que su mejor forma de participar en el movimiento, era a través del cine. Algunos profesores se unieron a ellos.

Con los equipos de filmación del CUEC, la película virgen, destinada a las prácticas escolares y la que pudieron conseguir a través de los funcionarios administrativos de la escuela o en otros centros, comenzaron a rodar cuantos acontecimientos importantes se produjeron durante los cuatro meses que la situación se mantuvo. Cuando el movimiento fue aplastado por el gobierno, López Aretche —que había sido el cineasta más activo—, estaba en prisión. A su salida, se le encomendó coordinar la enorme tarea de hacer con los numerosos rollos de película filmada un largometraje.

El documental se divide en cuatro partes, siguiendo la cronología de los hechos: julio, agosto, septiembre, octubre.

Julio. El film comienza con imágenes de estudiantes, alegres, apacibles, sin ninguna preocupación; posteriormente, bajo el pretexto de una pelea entre pandilleros, comienza la represión hacia ellos y se desencadena una serie de violentos sucesos y de encarcelamientos.

Agosto. Los alumnos protestan por el arresto de sus compañeros. Se realizan varias manifestaciones multitudinarias (300.000 participantes) que son disueltas brutalmente por el ejército.

Septiembre. El día primero de este mes, es el día del informe presidencial. El presidente sale en un automóvil descapotado para "saludar" al pueblo. Los estudiantes responden al informe con un mitin en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, en el cual reprochan al presidente la manera de tratarles. Se sucede después otra marcha denominada "La Manifestación del Silencio" y la toma de la Universidad por parte del ejército.

Octubre. El día 2, en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, una enorme multitud de gente allí reunida es cercada por soldados y tanques que disparan sobre los manifestantes.

Aparece una secuencia de los Juegos Olímpicos que han logrado acallar la masacre del 2 de octubre, y una V de la Victoria que esboza un niño.

Todo ello sin comentarios, ni lamentaciones ni incitaciones a la lucha.

"EL GRITO" es el testimonio fílmico más completo, rico y coherente, de aquellos días, la única memoria objetiva que existe de algún movimiento popular ocurrido en los últimos treinta años de la vida nacional mexicana.

* * *

"...Es solamente un grito, la expresión prepotente de mil gargantas, coincidiendo en el don del disgusto social, en el descubrimiento de la solidaridad y la pasión política participante en el dolor de verse sangrientamente expulsados de la Historia...

Es el grito, mezcla de fervor y de pavor. Es el grito unánime, mutilado".

JORGE AYALA BLANCO

("La búsqueda del cine mexicano")

CINE INDEPENDIENTE MEJICANO

Anacrusa

Guión y dirección:

ARIEL ZUÑIGA

Fotografía:

Luc Yony Kuhn

Música:

J. Sebastián Bach,
Schubert, Alicia Urrueta

Sonido:

Bernardine Lighthart

Montaje:

Ariel Zúñiga

Intérpretes:

Adriana Roel (Victoria)
Carlos Castañón (Julián)
Juan Angel Martínez
(Comandante policía)
Eduardo López Rojas
(Policía 1)
Sergio Calderón (Policía 2)
Rodolfo Zanabria (Policía 3)
Alma Levi (Secretaria)

Producción:

Sinc, S. A.

Color. 35 mm. 102 min.
1978



Argumento:

Victoria, profesora de historia de arte en la universidad, es una mujer que cree haber alcanzado su realización. Separada de su marido, ha criado sola a su única hija, Aurelia, estudiante de medicina que vive en un apartamento propio.

Un día, al finalizar la clase, algunos alumnos solicitan a Victoria una firma de protesta por los desaparecidos políticos. Victoria, aunque dice ser ajena a la política, acepta. Esa misma tarde recibe la llamada de una compañera de Aurelia comunicándole que esta ha sido secuestrada por varios hombres. La llamada se corta bruscamente y Victoria, desconcertada, se comunica con su ex-marido, el cual, en tono rencoroso, niega importancia al suceso. Victoria acude al apartamento de su hija y de inmediato se da cuenta de que dos tipos la vigilan. Encuentra el apartamento en completo desorden y una nueva llamada telefónica, esta vez anónima, le advierte no entrometerse en el caso de su hija. Tras la denuncia a las autoridades de la desaparición, Victoria es conducida a un depósito de cadáveres donde es objeto de escarnio por parte del encargado. Pide ayuda a su viejo amigo Julián. Este le promete informarse a través de sus compañeros periodistas. Le presta, además, las llaves de su propio

apartamento a fin de que descanse. Julián averigua que el secuestro es resultado de una acción clandestina del ejército. Victoria va cayendo en un estado de angustia total. Caminando por las calles donde su hija fue secuestrada, intenta, con rabia contenida, entablar conversación con el tipo que la vigila. Al fin, Julián le informa de que Aurelia está muerta. Después de gran insistencia, Victoria logra entrevistarse con un alto funcionario de la policía. Este dice que solo entregará el cadáver si acepta no abrir el ataúd, que estará sellado. La versión oficial es que Aurelia pertenecía a una organización armada y ha muerto en un enfrentamiento con el ejército. Victoria se niega a aceptar las condiciones que se le imponen y algún tiempo después acude al cementerio y deshoja unas margaritas sobre la fosa común, en homenaje a todos cuantos han muerto en circunstancias similares a las de su hija...

ANACRUSA es una película silenciosa; lacónica, distanciada, aunque contemplativa, cuyas intensidades se manifiestan dentro de la amplia gama de matices del relato desdramatizado, entre los pliegues de una sorteada red de implicaciones. Lo que importa es observar por escasos y muy significativos datos externos la conciencia de la maestra de buen gusto pequeño-burgués, sus movimientos, su resistencia al do-

lor, su limpio y sereno proceso hacia el despertar político más allá primero, y más acá después, de las maquinaciones del aparato represivo.

En ANACRUSA, la aparente solemnidad es el resultado de una aguda reflexión en torno a un personaje y es, al mismo tiempo, resultado de una solidaridad emocional con los actos de esa intensa criatura fílmica.

JORGE AYALA BLANCO

* * *

ARIEL ZUÑIGA nace en México en 1947. Estudia historia del arte en la Sorbona de París. En 1968 es alumno del Taller Libre del IDHEC. En México, trabaja con Paul Leduc, en "Reed" y estudia realización cinematográfica en el CUEC, graduándose en 1975. Trabaja en cine y televisión como montador y cámara. Ha dirigido los siguientes films:

- 1973. "Fundición a la cera perdida" 30 min. Color.
- 1974. "Apuntes". Largometraje de ficción. 88 min. Color.
- 1976. "Con el sudor de tu frente no comerás". 25 min. Color. "Aquí y allá". 27 min. Color. "Juegos deportivos anuales del INPI". 15 min. Color.
- 1977. "Tentativa I de la escultura de Francisco Zúñiga". 18 min.
- 1978. "Anacrusa".



Ora sí tenemos que ganar

Dirección:

RAUL KAMFFER

Guión:

Leonor Alvarez
y Raúl Kamffer,
sobre los cuentos de
Ricardo Flores Magón

Fotografía: Toni Kuhn

Montaje: Juan Mora

Música: Alicia Urreta

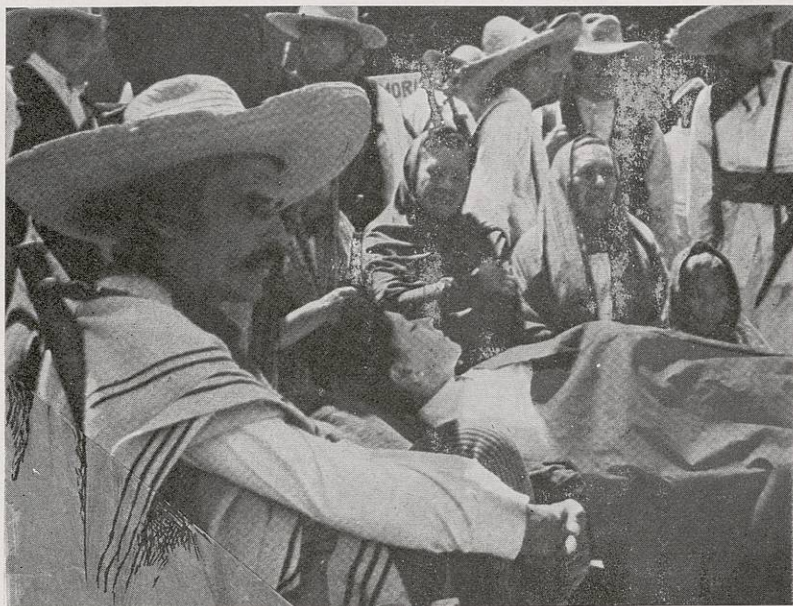
Intérpretes:

Manuel Ojeda
Patricia Reyes Espíndola
Carlos Castañón
Eduardo López Rojas
Ana Ofelia Murguía
Farnesio de Bernal
Carmen Farias
Luis Rábago
Martín Palomares
Chatwick Minge

Producción:

Departamento de Actividades
Cinematográficas de la
Dirección General
de Difusión Cultural de la
U.N.A.M.

Color. 105 min. 1978



"El Apóstol" es aprehendido por el ejército. En la cárcel conoce a Juan, también magonista, que llegó a prisión por rebelarse contra Mr. Kreel, dueño de la mina que acaba de derrumbarse y en la que quedaron atrapados algunos mineros.

Después de algunos trámites "ilegales", los dos compañeros de celda quedan en libertad, se unen para el salvamento de los atrapados y empiezan a organizarse políticamente.

Mr. Kreel prohíbe las labores de salvamento y los mineros deciden tomar la mina: ¡Ora sí tenemos que ganar! —dicen—. Se enfrentan con el ejército y, finalmente, salen victoriosos.

* * *

ORA SI TENEMOS QUE GANAR es una película optimista, pero no conformista: sabemos que la revolución aún no ha sido ganada, pero afirmamos que esta debe ser permanente".

"Nuestro objetivo final es llegar al gran público y comprobar —como en el film—, que para hacer la revolución, no solo hay que seguir "sembrando ideas" sino trabajar para cosecharlas".

**LEONOR ALVAREZ Y
RAUL KAMFFER**

RAUL KAMFFER nace en Atzacapotzalco, de una familia de lecheros. Estudia en México capital, filosofía, arquitectura, pintura e interpretación.

Se traslada a Europa y estudia en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Contrae matrimonio y eso le lleva a apartarse durante diez años del cine. Al fin, se gradúa con la primera generación del Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de México.

En 1969 rueda "Mictlán", película de carácter mitológico, presentada en la sección oficial del festival de Cannes. Su segundo largometraje es "El perro y la calentura" (1973). Rueda a continuación, para la U.N.A.M., la obra teatral "Los juegos de Zuzanka".

En 1978 dirige, en creación colectiva, la película "Pario Solar 5", basada en la leyenda Nahuatl de los cinco soles, película que representó a México en la Bial de Sao Paolo de ese año.

En el campo del cortometraje, ha intervenido en filmaciones para la Universidad, como "Preparatoria 100 años" y "Mural Efímero". También en realización colectiva, dirigió los cortometrajes "Los Coras" y "Sureste", este último filmado durante un huracán en la zona de los estados de Tabasco y Chiapas.

Argumento:

ORA SI TENEMOS QUE GANAR está basado en varios cuentos de Ricardo Flores Magón, del libro titulado "Sembrando ideas".

Flores Magón fue uno de los líderes anarquistas y de los principales ideólogos del movimiento revolucionario mexicano de 1910.

La historia se inicia a principios de este siglo, con un grupo de anarco-sindicalistas que trabajan en la clandestinidad elaborando el periódico "Regeneración". De pronto, son descubiertos por la policía. Ricardo Flores Magón es atrapado, pero uno de sus discípulos "El Apóstol", logra huir para dar la noticia del estallido de la revolución en el pueblo minero de Real del Monte.



Los Jornaleros

Guión y dirección:
EDUARDO MALDONADO

Fotografía:
Alain Dostie, Henner Hoffman

Montaje:
Eduardo Maldonado

Voz del comentario:
Gerardo de la Torre

Producción:
Cine Difusión SEP y Centro
de Producción de Cortome-
trajes (México), Office
National du Film du Canadá

83 min. 1980

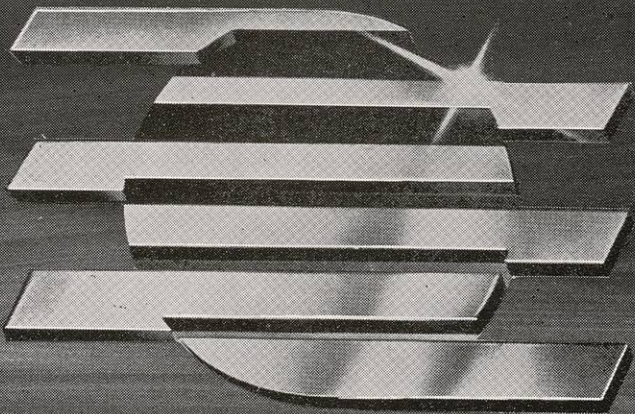
Realizado tras dos años de estudios sociológicos llevados a cabo por un grupo de investigadores —entre ellos, el propio Maldonado—, en colaboración con el Departamento de Sociología de Chapingo, JORNALEROS, presenta un México desconocido, sin nada exótico ni turístico: cinco millones de jornaleros agrícolas que siguen cada año el movimiento de las sucesivas recolecciones en busca de trabajo.

Cansados, sin dinero, son una fácil presa para los grandes terratenientes que les pagan poco y les contratan más o menos conforme a la implacable ley del mercado.

JORNALEROS plantea cuestiones elementales: ¿cuál es, el mínimo vital para un trabajador agrícola? ¿Cuál es, el salario justo respecto a la ley del mercado? “Apenas ganamos lo suficiente para vivir hasta el día siguiente! ¡No se puede hacer esto a los hombres!” Pero los propietarios rebaten: “Hay que tener en cuenta los riesgos de la recolección y el capital. Además el que sabe trabajar gana bien y habla bien de los patronos...” La concentración de las tierras aumenta y el problema se agrava.

¿Qué hacer? ¿Regresar a la ciudad? ¡Pero hay seis millones de parados en México! ¿Ir clandestinamente a los Estados Unidos? ¿Para ser detenidos, despojados y deportados? ¿Ocupar la tierra por la fuerza? Se hizo más de una vez y los decretos presidenciales confirmaron la nueva propiedad, ...pero sobre tierras estériles.

Se sueña con organizarse, pese al boicoteo e incluso amenazas de muerte de los patronos. “No pueden matarnos a todos”.



**Nos renovamos
porque
seguimos siendo los mismos.**

ABE 13450/1

Estrenamos un nuevo símbolo. Unas nuevas "señas de identidad". Y lo hacemos precisamente porque seguimos siendo los mismos. Nuestro nuevo símbolo representa una larga historia de evolución y la voluntad de actualizarnos en todos los terrenos. Renovamos día a día nuestros servicios porque pensamos siempre en el futuro.

 **Banco Hispano Americano**

BANCO DE LEVANTE AVISA

Hemos incorporado a nuestros servicios la tarjeta de crédito de más prestigio: la Tarjeta VISA. Desde mañana mismo puede usted solicitarla en cualquiera de las oficinas de Banco de Levante. Porque la Tarjeta VISA es aceptada en miles de establecimientos de España y el extranjero. Así, usted puede viajar, comprar y disfrutar tranquilo. Todas las ventajas de la Tarjeta VISA ahora en



A.B.E. 13.615


Banco de Levante

Libreta de ahorro e inversiones

Solicite más información sobre la Libreta de Oro en cualquiera de nuestras oficinas.




Banco de Vizcaya



DONDE usted puede colocar sus ahorros obteniendo un interés del **9%**

La Libreta de Ahorro le permite movilizar su dinero cuando usted lo necesite.

Esta Libreta constituye el Resguardo de Custodia del depósito de Certificados emitidos a su nombre por el Banco de Vizcaya.

En la Libreta de Oro, como en las demás Libretas de Ahorro, usted puede depositar el dinero que tiene pensado utilizar en cualquier momento, realizando también toda clase de operaciones bancarias:

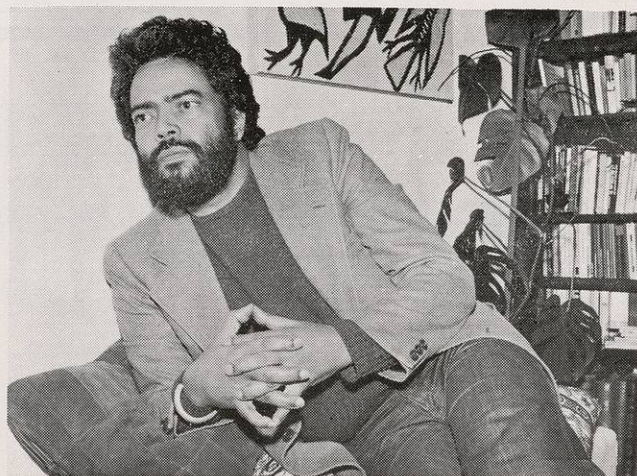
- Ingresos.
 - Reintegros.
 - Abonos de intereses de los Certificados.
 - Domiciliación de pagos, recibos, etc.
 - Operaciones de compraventa de valores, suscripciones, etc.
- Pero el Banco de Vizcaya no sólo se ocupa de sus ahorros, también le ofrece su amplia gama de créditos y servicios:
- Créditos personales para cualquier necesidad.
 - Tarjetas de Crédito Eurocard.
 - Cheques gasolina.
 - Cajero Automático, etc.

Venga a vernos y comprobará nuestras ventajas.

PERSONAL

MED HONDO





MED HONDO

Mohamed Medoun Hondo Abid (MED HONDO) nació en Mauritania en 1936.

En 1958 emigra a Francia. Trabaja en los más variados oficios, desde cargador en los muelles a cocinero en un gran restaurante. Se inscribe en un curso de arte dramático en París y comienza a trabajar en teatro como actor y posteriormente como director: *Chejov*, *"L'oracle"*, primera obra de un africano: Guy Mengate, etc. Se forma cinematográficamente como espectador y dirige, con sus propios medios, dos cortometrajes de 30 minutos: *"Partout peut-être ou nulle part"*, historia de una pareja de blancos vista por un negro, y *"Ballade aux sources"*, sobre un africano que se interroga sobre el mestizaje de las etnias y la aportación etnia a etnia.

Funda, con cuatro actores antillanos y africanos la compañía "Shango". Interpreta *"La tragédie du roi Christophe"* de Césaire.

En 1965, escribe el guión del que va a ser su primer largometraje: *SOLEIL O*, que rueda con actores amigos, en los fines de semana y sin un presupuesto definido, finalizándolo en 1969. *SOLEIL O* es presentado en la Semana de la Crítica de Cannes y supuso, quizá, la mayor revelación de 1970. Es seleccionado también ese año para los festivales de Cartago, Ougadougou (Premio de la Crítica Internacional), Nueva York y Locarno (Leopardo de Oro) y, en 1971, para los de Berlín y Tachkent. En 1972, recibe el Premio de los "Derechos Humanos" en Estrasburgo.

Un nuevo corto, *"Vos voisins"* es el arranque de su segundo largometraje, *LES BICOTS-NEGRES, VOS VOISINS* (1973), que recibe, entre otros, los premios de la Crítica Internacional en Toulon 74, el Tanit de Oro y Premio de la Crítica Árabe en Cartago 75.

El tercero *NOUS AURONS TOUTE LA MORT POUR DORMIR* (1976), obtiene el premio de la OCIC en Berlín 77. *WEST INDIES*, también titulado *LES NEGRES MARRONS DE LA LIBERTE* (1979), es seleccionado ese año para Montreal, Venecia, Dakar (Primer Premio) y en 1980 para Tachkent (Premio de la Solidaridad Internacional) y Cartago (Premio Especial del Jurado). *LA FAIM DU MONDE* es su último largometraje.



PERSONAL

MED HONDO

Guión y dirección:
MED HONDO

Fotografía:
Francois Catonne

Sonido:
Alain Contreau

Montaje: Michèle Masnier,
Clément Menuet

Música y canciones:
Georges Anderson

Intérpretes:

Negros: Robert Liensol,
The Legitimous, Gabriel
Glissand, Greg Germain,
Maboussou Lô, Alfred Panou,
Ambroise M'Bia, Akonio
Dolo, J. B. Tiemele, Georges
Hilarion, Jean Emond,
Djibril, Georges Anderson,
los Black Echoes.

Blancos: Bernard Fresson,
Yane Barry, Pierre Tabard,
Pierre Santini, Josette Barnet,
Armand Meffre, Gilles Segal,
Marc Ducidourt, J. P. Lituac,
Armand Abnpanalp, Gérard
Hernández, Gean Guy Lecat.

Producción: Med Hondo
35 mm. 98 min. 1969

"Los numerosos temas del film se reparten en torno a dos grandes ejes: una virulenta denuncia de los fantoches instalados en el poder en muchos países de África por la burguesía francesa, y una vehemente contestación de la condición de los inmigrados negros en el país de sus antepasados galos. Para el autor, existe evidentemente una relación dialéctica entre estas dos series de elementos. Y lo muestra. Lo que primero llama la atención en *SOLEIL O* es su magistral adecuación entre forma y propósito. No estamos aquí en presencia de una laboriosa ilustración de un contenido simpático, sino frente a una obra extremadamente elaborada tanto desde el punto de vista de las ideas, como de las imágenes y sonidos...

Med Hondo, siguiendo el deambular de su héroe, nos hace pasar constantemente del ambiente francés al africano, subrayando siempre la verdadera razón política de los esta-

"Soleil O"



dos de ánimo que describe. Nos habla alternativamente de la obsesión racista del "peligro negro" que hace estragos en Francia incluso en el seno de la clase obrera, de la postura de los sindicatos, de su falta de interés por el problema de los inmigrados y de muchos otros elementos. Pero, haciendo esto, Med Hondo, evita no obstante caer en el "tercermundismo". Por dos medios.

El primero, situando siempre un Blanco entre los Negros. ¿Por qué? "Porque para mí, hay Negros blancos y Blancos negros" —declara—. "Los Negros blancos son negros greco-latinos que se comportan como Negros blanqueados en el sentido fanoniano del término. Imitan un estilo extranjero y viven fuera de las realidades de su pueblo. Existen por otra parte Blancos negros: hombres que, independientemente del color de su piel, se sienten concernidos por los problemas del hombre, de los seres humanos, y desprecian los problemas de raza". No hay, pues, en Med Hondo "mesianismo negro", incluso ridiculiza la alienación racial que a veces persiste en ciertos Negros: se ve a unos antillanos, de tintes muy diversos, tratarse unos a otros de "sucios negros".

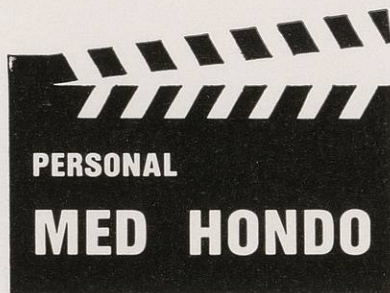
Por otra parte, Med Hondo subraya la importancia de la pertenencia de

clase entre los propios africanos. Cuando su héroe acaba de sufrir una serie de rechazos particularmente humillantes por parte de diversos posaderos franceses, se dirige a la sede diplomática de algunos "reyezuelos negros" que se divierten en París, los cuales le maltratan e insultan. Tiene lugar en este momento una de las mejores escenas del film, en que un golpista africano, vestido como un gangster de Chicago... explica ante los micros de la radio, que ha tomado el poder, mediante acuerdo con París, para "arrojar a la basura a los politicastros, devolver la palabra al pueblo e instalar nuevas estructuras democráticas..."

Hemos dicho ya, que el mérito de Med Hondo, es haber sabido encontrar de buenas a primeras una forma nueva. *SOLEIL O*, deja tras sí la experiencia neorrealista. El film se inspira en las aportaciones más notables del teatro contemporáneo, puestas aquí al servicio de una estética muy personal. La escritura del autor es profundamente renovadora, no solo dentro del contexto del cine africano..., sino también en el del cine internacional".

GUY HENNEBELLE

Extractos de su libro
"Les cinémas Africains en 1972"



Les bicots-negres, vos voisins

Los perros moros, vuestros vecinos



Guión y dirección:
MED HONDO

Fotografía: Jean Bofféty,
Francois Catoune

Sonido: Denis Bertrand,
Clément Menuet

Montaje:
Michèle Masnier

Intérpretes:
Bachir Touré,
Jacques Thébaud,
Jean Jerger,
Armand Aplanait,
Sally N'Dongo,
Mohamed Mustapha,
Ahmed Hasnaou,
Franck Valmont,
Malija, Djamila y los
trabajadores inmigrados.

Producción: Med Hondo
Color. 35 mm. 190 min.
(versión original)
150 min. (versión distribuida)
1973

"He comenzado por rodar en los hogares de los trabajadores inmigrados. Durante tres años, he rodado todo lo que se relacionaba con sus preocupaciones: huelgas, manifestaciones, reuniones de información, etc.

Era preciso que esos trabajadores aceptasen el que el cine se intro-

dujese en sus hogares, sus reticencias se explican por el rechazo a servir de espectáculo miserable. Rehuyen de hecho los reportajes del tipo televisión. No precisan que se venga a llorarles lágrimas de cocodrilo".

"He realizado una síntesis de todo lo que se había dicho y hecho para que, al verse en la pantalla, los trabajadores inmigrados se reconociesen históricamente en sus luchas. En cuanto a la cooperación, ni siquiera conocían el significado de la palabra, ni tampoco la de inmigración, que tanto se ha desarrollado a partir de los primeros años de la independencia. Sentía yo, por tanto, la necesidad de explicarles las causas de esa inmigración, aunque con el riesgo de llegar a ofuscarlos. La canción sirve de lazo para explicar la instauración del neocolonialismo, la "trata" de los inmigrados, la corrupción, la represión y el racismo. Era preciso también mostrar la similar condición de los árabes, semejante a la de los africanos negros, para evitar la división que se crea dentro de los hogares. De ahí el título LES BICOTS-NEGRES, que sufren las mismas opresiones, que han sufrido la misma historia del colonialismo y sufren aún una nueva historia de neocolonialismo".

"Hacia el final del film, la lucha está en un estadio muy avanzado.

Había que llegar a poder decir: ahora que hemos hablado durante dos horas y media, mirad lo que somos nosotros, los trabajadores africanos. No pedimos que nos améis. No venimos a comer vuestro pan. Somos explotados, lo mismo que vosotros, y debemos luchar juntos. Debemos luchar sobre todo con objeto de regresar a nuestros países. Nuestras luchas son comunes a las vuestras. Vuestro lujo no existe más que gracias a nosotros, al menos en gran medida: sin nosotros, vuestra economía se hunde. Por eso, al final del film, se ven las fábricas completamente vacías y con los cierres echados, como si estuvieran muertas".

"Consecuentemente, yo vinculo el conjunto de datos históricos, económicos y culturales a los específicamente cinematográficos de los países árabes y africanos. No se puede estar colonizado a nivel del petróleo y del cacahuate y no estarlo a nivel del cine: eso no entra en la "lógica" del capitalismo. Y yo, con mis posibilidades, respondo a esta "lógica" traduciendo lo más objetivamente posible una realidad en la que cotidianamente participo. ¡Esa es mi postura como cineasta y como inmigrado!"

MED HONDO

(Extractos de una entrevista en "Ecran" n.º 30)



Nous aurons toute la mort pour dormir

Tendremos toda la muerte para dormir



Dirección:
MED HONDO

Fotografía:
Jean Monsigny

Sonido:
Jacqueline Meppiel

Montaje:
Hamid Djellouli,
Med Hondo

Producción:
Med Hondo
1976

"Tras habernos dado su magnífico "Soleil O", film de combate pero que mantenía aún una ficción y aspectos de espectáculo, Med Hondo parece haber dejado de lado toda vanidad de artista para, en films directamente militantes, poner su oficio y su talento al servicio del pueblo negro, al servicio de los inmigrados, sus hermanos, en "Les Bicots-Nègres: vos voisins" y esta vez, en "Nous aurons toute la mort...", al servicio del pueblo saharauí, víctima de una agresión

sin piedad. La utilidad de tal film, la utilidad del cine en este caso, es indiscutible: porque olvidamos esta guerra, lejana llaga en la inmensidad del desierto, y es útil echar una mirada sobre ella; porque, presentando la guerra como un conflicto argelino-marroquí, llegan algunos hasta negar a ese pueblo saharauí. Es útil, pues, hacerla vivir ante nuestros ojos. Med Hondo nos transporta de un campo saharauí a otro. Registra la vida en esos campos, nos hace sentir la grave prueba que, para un pueblo tan poco numeroso y en las condiciones del desierto, representa la doble tarea de la lucha armada y de dar cobijo a los refugiados. Registra los testimonios de esos refugiados —mujeres sobre todo—, sobre lo que fue el ataque de los marroquíes y de los mauritanos, ayudados por las últimas guarniciones españolas, a los territorios ocupados. Nos hace constatar las horribles quemaduras del napalm; interroga a los prisioneros marroquíes y mauritanos, hijos de las clases oprimidas, víctimas ellos también; hace ver las armas tomadas al enemigo, en su mayor parte americanas; muestra hombres y mujeres entrenándose para una guerra que quieren seguir hasta la victoria.

Esta guerra deja de ser para nosotros "un incidente local" y el Sahara se convierte en uno de los campos de batalla contra el imperialismo: una secuencia de dibujos animados interrumpe el reportaje para mostrarnos la rapacidad americana refluendo del Vietnam y extendiendo ahora su sombra sobre el Sahara, transportando allí sus crímenes.

Esta guerra es una guerra revolucionaria. Que los saharauíes tienen conciencia de ello, se percibe no solo en sus declaraciones y en sus cánticos, sino también en indicios tales como la parte —especialmente significativa en un país musulmán—, que toman las mujeres en la lucha armada..."

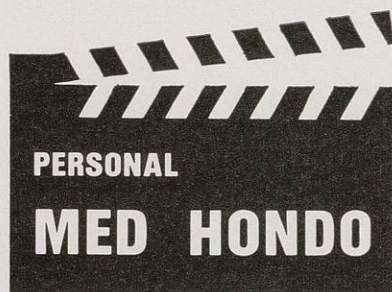
JEAN DELMAS
("Jeune cinéma", 102)

Imágenes inolvidables por su dramática belleza y su sentido trágico
"France-Soir"

Lo que muestra es excepcional. Es el nacimiento de una nación...
"Le Monde"

Tenemos toda la vida para ir a ver este film... un documento notable sobre la lucha del pueblo saharauí...

"L'Humanité"



West Indies: les negres marrons de la liberté

West Indies: los negros cimarrones de la libertad



Dirección:

MED HONDO

Guión:

Med Hondo, sobre la obra de Daniel Boukman "Les negriers"

Fotografía: Francois Catonne

Decorados: Jacques Saulnier

Sonido: Antoine Bonfanti

Coreografía: Linda Dingwall

Música:

Georges Raboll,

Frank Valmont

Montaje: Youssef Tobni

Intérpretes:

Cyril Aventurin

(El padre de familia)

Fernand Berset (El hotelero)

Roland Bertin (La muerte)

Gerald Bloncourt

(Señor De la Pierre)

Toto Bissainthe

(Sor María José de Cluny)

Philippe Clevenot (El abad)

Monique Couturier

(Dama de sostén)

Jean Paul Denizon

(El representante de los patronos)

Gabriel Glissant

(El primer acróbata)

Elsie Haas (La enfermera)

Producción: Soleil O

Yanek Sces-IPC-RTA-ONCM

Color. 35 mm. 110 min. 1979

El representante: "Hijos míos, la libertad va a llegar... Son amos buenos los que la han pedido para vosotros. Pero paciencia. Es preciso que la República tenga tiempo de preparar los fondos de rescate que ha de vertir sobre los antiguos amos y de hacer la ley de la libertad. Así pues, nada ha cambiado hasta la promulgación de dicha ley.

El antepasado: Recuerda, hijo. Recuerda. Hemos cavado los surcos en que dormitan semillas prometedoras. Hijo, no dejes que las zarzas ahoguen por más tiempo el grito de los retoños que tapizan el fondo de esa tierra... No dejes apagar del todo la brasa que espera paciente, bajo nuestras cenizas, el calor de vuestro aliento...

Argumento:

WEST INDIES habla de una isla del Mar Caribe, de la historia de los pueblos antillanos. Ayer, era la esclavitud: los hombres y mujeres más robustos, son arrancados, por millones, del continente africano, embarcados por la fuerza en los barcos negreros, vendidos en las plazas públicas...

Africa ha participado, a pesar suyo, en el nacimiento de otros pueblos de América. Entre ellos, de las Antillas, llamadas francesas.

Otra "trata" se opera hoy, en sentido inverso: miles de hombres y

mujeres, para escapar del paro y del hambre en su propio país, vienen a engrosar las filas de otros inmigrados...

Presente y pasado de la historia cabalgan inexorablemente uno sobre otro. Permanece el símbolo de tantos desenraizamientos: mar y barco, "esos largos viajes sin retorno". WEST INDIES, se sitúa íntegramente en una carabela negrera, reconstruida a escala auténtica en el esqueleto de hierro de una de las mayores fábricas francesas. Choque de dos símbolos, WEST INDIES es un amplio fresco, cantado, bailado, con el color sereno de la fraternidad.

* * *

"Diría de buena gana que el nuevo film de Med Hondo, es una comedia musical, pero temo que este término tenga unas connotaciones demasiado ligeras para dar idea exacta de una obra que es, en primer lugar, un panfleto político tratado bajo la forma de una comedia satírica, cantada y bailada. El realizador ha pensado en la lección de Brecht, aunque no pretenda ser su discípulo y ha montado un "espectáculo" que no quiere encajarse en las reglas tradicionales de lo "espectacular" y que no rechaza el didactismo, ya que pretende expresarse lo más claramente posible respecto al tema tratado".

MARCEL MARTIN "Ecran"

PERSONAL

SHAHID SALESS



SHAHID SALESS

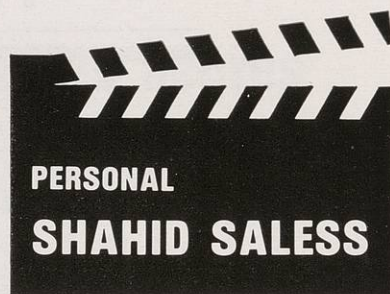
SOHRAB SHAHID-SALESS nace en Teherán, el 28 de junio de 1944. Tras algunos años de estudios en Irán, marcha en 1963 a Viena y estudia arte dramático con el profesor Kraus hasta 1967. Se inscribe a continuación en el Conservatorio Independiente del Cine Francés de París.

De 1968 a 1974, trabaja para el Ministerio de Asuntos Culturales de Irán y realiza 22 cortometrajes y documentales.

Viendo que el Ministerio no está dispuesto a contribuir económicamente a la realización de largometrajes, realiza su primer film largo con la subvención otorgada a un corto de 20 minutos. Rodado en 16 días y con actores aficionados, *YEK ETTEFAGHE SADEH* llama la atención por la simplicidad radical de su estilo narrativo y obtiene el premio a la mejor dirección en el Festival de Teherán 1973 y en el de Berlín 1974. También en este festival es premiado con el Oso de Plata su segundo largo, *TADIATE BIOJAN*, para cuya realización hubo Shahid-Saless de fundar una cooperativa de jóvenes. El hecho de tener que abandonar un proyecto sobre un orfelinato de Teherán, y muy probablemente también las dificultades políticas, llevan a Shahid-Saless a exiliarse a la República Federal Alemana. Hasta la fecha, ha rodado en este país cinco films, que han seguido recibiendo recompensas internacionales. En 1979, el Festival de Londres concede un Premio Especial al conjunto de su obra.

FILMOGRAFIA:

- 1973.—*YEK ETTEFAGHE SADEH*
(Un simple suceso).
- 1974.—*TADIATE BIOJAN* (Naturaleza muerta).
- 1974.—*IN DER FREMDE* (En el extranjero).
- 1975.—*REIFEZEIT* (Tiempo de madurez).
- 1976.—*TAGEBUCH EINES LIEBENDEN*
(Diario de un enamorado).
- 1979.—*DIE LANGEN FERIEN DER LOTTE*
H. EISNER (La larga vacación de Lotte
H. Eisner) Documental de 60 minutos.
- 1980.—*ORDNUNG* (Orden).



Yek ettefaghe sadeh

Un simple suceso

Guión y dirección:

SOHRAB SHAHID-SALESS

Fotografía:

Naghi Maasumi

Montaje:

K. Radjinia

Producción:

Ministerio de Cultura.
Teherán

Color. 35 mm. 86 min.

Argumento:

Mohammad, vive en una pequeña ciudad a orillas del Mar Caspio. Su padre, pescador clandestino, apenas gana para vivir y lo que gana, se lo bebe.

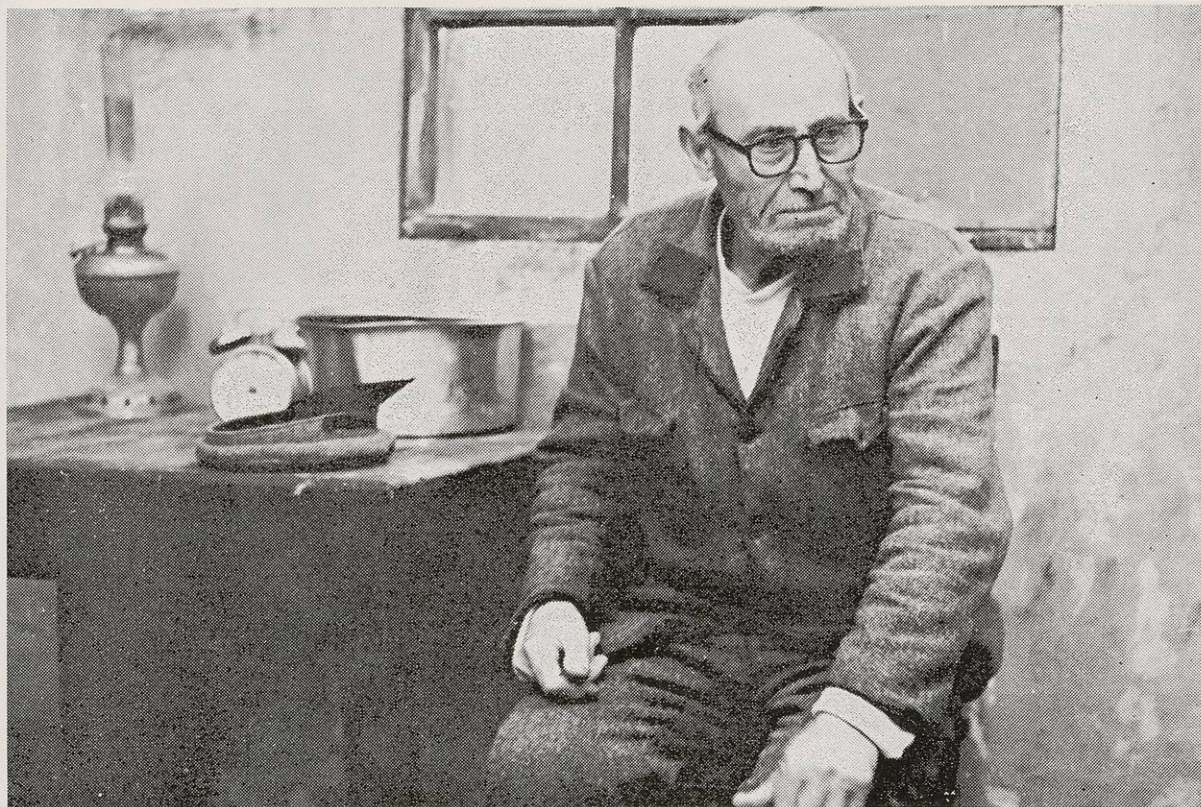
Su madre está gravemente enferma. La situación del niño en la escuela es mala también. Mohammad no aprende nada. La escuela responde, por otra parte, a un sistema militarizado donde la personalidad no existe. Es preciso habituarse a no ser "nadie". Una historia sin principio y sin fin. Un fragmento de vida que transcurre monótona. El "simple suceso" es tal vez la muerte de la madre, o la compra de un traje, o la visita del inspector a la escuela... Mohammad, en una situación sin posible salida, es un "extranjero", alguien que vive al margen de la psicología tradicional.

PERSONAL

SHAHID SALESS

Tadiate biojan

Naturaleza muerta



Guión y dirección:
SOHRAB SHAHID-SALESS

Fotografía:
Ahmad Ebrahimi

Montaje:
Rouhollah Emmani

Intérpretes:
Z. Bonyadi
Z. Yazdani
H. Safarian

Producción:
The New Film Group,
Teheran. Telefilm
Color. 35 mm. 90 min.

Argumento:

Un hombre viejo vive desde hace 33 años como guardabarreras en un lugar abandonado. Para ganar un

poco más, su mujer hace alfombras. Un día llegan a la región tres hombres con objeto de controlar las vías de ferrocarril. Unos comerciantes pasan también para llevarse las alfombras que habían encargado. Aparece también el hijo, que cumple su servicio militar. Se queda 24 horas. Bebe té, come con sus padres y vuelve a irse. Pasa, monótona la vida, sin nada que cambie, como si estuviera detenida. Un día, el viejo recibe una carta anunciándole que se le jubila. Todo un mundo se derrumba para él. Jubilarse equivale a dejar la casa, no servir ya para nada, ser un despojo del que hay que librarse. Otro día, llega para reemplazarle un joven guardabarrera. Tienen que dejar la casa. Es como si nunca hubiese vivido, como si nunca hubiese existido.

* * *

"El conjunto del film se desarrolla en dos lugares separados (los railes ante la barrera y el interior de la

choza en que el viejo vive con su esposa) y serializados conforme a todos los posibles ángulos de encuadre, iluminación, cronología, etc. Por la simple disposición de los personajes en su entorno, el realizador construye una dramaturgia austera hasta el extremo, haciendo el menor silencio, del menor susurro, los elementos principales de su film. Señalemos el fabuloso empleo de la gama dominante de los azules, que hace recordar a Magritte o a Monory. La obra se presenta un poco como el equivalente cinematográfico del hiperrealismo pictórico: no se nos priva de ningún ruido, de ningún sonido, las manos temblorosas que mueven la taza de té, el hilo que la vieja tarda un tiempo absurdo en enhebrar, etc. Solo una cámara opresiva, agobiante, puede hacernos sentir de manera tan precisa ese mecanismo de erosión que va aniquilando poco a poco a la pareja de ancianos".

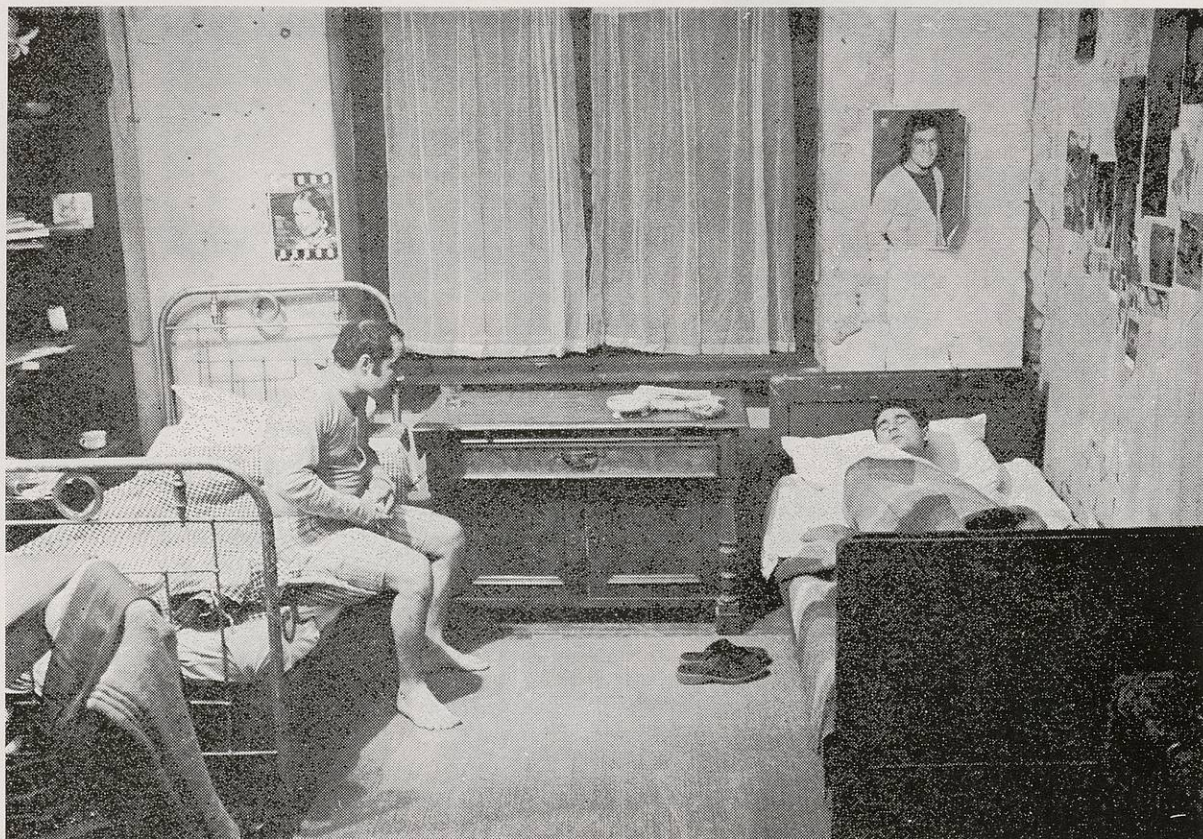
RAPHAEL BASSAN

PERSONAL

SHAHID SALESS

In der fremde

En el extranjero



Dirección:
SOHRAB SHAHID-SALESS

Guión:
Sohrab Shahid-Saleless,
Helga Houzer

Fotografía: R. Molai

Montaje:
Rouhollah Emmani

Intérpretes:
Parviz Sayyad
Gihan Anasal
Muhamed Temizkan
Husamettin Kaya

Producción:
Provobis Film, Hamburgo
New Film Group, Teherán
Color. 35 mm. 90 min.

Argumento:

Un grupo de turcos vive en un viejo apartamento de Berlín-Oeste.

Tienen todos una idea en común: ganar dinero, ahorrar lo suficiente para poder regresar un día a su país de origen y tener allí una existencia más humana que antes. Algunas veces sus esperanzas se realizan, pero casi siempre la realidad es decepcionante. Osman está sin trabajo desde hace bastante tiempo. El permiso de trabajo de otro miembro del grupo, no le ha sido prorrogado y se ve obligado a dejar la R. F. A. Los que han podido conservar su empleo hasta el presente, sueñan con el futuro... El film describe la vida cotidiana de todos ellos y, en especial, la de Hossein. Desea éste ahorrar en dos o tres años lo suficiente como para volver a su país, comprarse una pequeña casa y casarse. El film no nos dice si lo conseguirá o no.

"La obra más abierta del realizador, la menos desesperada, la que deja mayores oportunidades a sus protagonistas. Shahid-Saleless nos habla de emigrados, pero no de los de su propio país, ya que quiere guardar cierta distancia respecto al tema que trata; por otro lado, su mirada se proyecta sobre un pequeño grupo, no sobre el individuo aislado. De ahí la relativa apertura del film. Hossein es el único "residente", el único personaje positivo de la obra de Shahid-Saleless, capaz de desafiar la mecánica social que quiere tritularlo. La arquitectura es aquí más móvil que en los dos films precedentes. Señalemos la notable continuidad en serie de los diversos planos que dan ritmo a la vida de Hossein, yendo a su trabajo, volviendo a su casa, hablando con los amigos: una misma acción se toma cada vez desde un ángulo diferente, permitiendo así una lectura geométrica del film".

R. BASSAN

PERSONAL

SHAHID SALESS

Reifezeit

Tiempo de madurez



Dirección:

SOHRAB SHAHID-SALESS

Guión:

Shorab Sahid-Saless,
Helga Houzer

Fotografía:

Ramin R. Molai

Montaje:

Christel Orthmann

Sonido:

Gunter Kortvich,
K. H. Reiber, Max Gallinsky

Intérpretes:

Eva Manhardt
Mike Hennig
Eva Lissa
Charles-Hans Vogt
Heinz Lieven
Lothar Koester

Producción:

Provobis Film, Hamburgo
Blanco y negro
35 mm. 107 min.

Argumento:

Estudio psicológico de un escolar que vive con su madre, la cual trabaja casi siempre durante la noche. Su mayor deseo es poseer una bicicleta. Hace los recados a una vecina ciega y, de vez en cuando la engaña con los cambios a fin de poder conseguir su sueño. Apenas trata a sus compañeros de clase y a veces se hace sospechoso de pequeños hurtos.

Finalmente, incluso los lazos con su madre se rompen al descubrir, de una manera casual, que es una prostituta.

El film está dedicado a Anton P. Tschechov y obtuvo el premio Placa de Plata en el Festival de Chicago 1976.

"Minuciosa observación de los sencillos acontecimientos de la vida diaria... Hay muy escaso diálogo, ya que los dos personajes tienen muy poco que decirse, existiendo ambos día a día dentro de los muros enclaustrantes de su propia rutina. Como en su film anterior, Saless fija su cámara en planos muy largos sobre decorados y personajes, no interponiéndose jamás entre lo que ocurre y el porqué. Su estilo es tan refinado que corre el riesgo de parecer insustancial, pero lo que su extremada simplicidad consigue al final es un efecto hipnótico que nos permite captar cómo vive la gente de hoy".

DAVID WILSON

("Sight and Sound")

PERSONAL

SHAHID SALESS

Tagebuch eines liebenden

Diario de un enamorado



Dirección:

SOHRAB SHAHID-SALESS

Guión:

Sohrab Shahid-Saless,
Helga Houzer

Fotografía:

Mansur Yazdi

Montaje:

Christel Orthmann

Música: Rolf Bauer

Intérpretes:

Klaus Salge
Eva Manhardt
Ingeborg Ziemendorf
Edith Hildebrandt
Robert Dietl

Producción:

Provobis Film, Hamburgo
Color. 35 mm. 91 min.

Argumento:

El film es el diario de un solitario hombre de 30 años, empleado en la sección de carnes de una tienda. En ese diario describe su vida cotidiana que transcurre entre su pequeño apartamento, su trabajo y un restaurante.

Su capacidad de comunicación está limitada. De cuando en cuando recibe la visita de su madre, una mujer que solo se compadece de sí misma. Las relaciones entre ambos son corteses y neutras. Michael Bauer, el protagonista, no encuentra ningún tema en común con ella. En cambio, pasa la vida en una constante espera de su novia Mónica, con quien tuvo un día una disputa.

Durante una de sus vacaciones, Michael se encierra en su casa a aburrirse y esperar a su hipotética novia, cuyo final trágico se conocerá en las últimas imágenes.

DIARIO DE UN ENAMORADO no es una historia de amor, sino la vida cotidiana de un esquizofrénico que espera algo que ha dejado de existir. Algo como las palabras "dicha", "libertad", "democracia"... Detrás de cada ventana, hay gente que, como Michael Bauer, espera una utopía".

(7 Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo. La Rochelle).

* * *

"Film límite sobre el repliegue psicológico, fruto de una larga reflexión sobre la forma y la expresión de este estado mental suscitado por las sociedades opresivas, caso clínico cuya frontera puede cada uno de nosotros traspasar en un momento o en otro. DIARIO DE UN ENAMORADO presenta tal radicalismo en su despojamiento que deja tras sí las obras, sin duda magistrales, de Handke y de Wenders".

R. BASSAN

PERSONAL

SHAHID SALESS

Ordnung

Orden



Dirección:

SOHRAB SHAHID-SALESS

Guión:

Shahid-Saleess, Dieter Reifarth
Bert Schmidt

Fotografía: Ramin Molai

Música: Rolf Bauer

Montaje: Yvonne Koelsch

Intérpretes:

Heinz Lieven
(Herbert Sladkovsky)
Dorothea Moritz
(María Slackovsky)
Ingrid Domann (Heidi)
Peter Schuetz (Juergen)
Dagmar Hessenland (Doctor)
Dieter Schaad
(Jefe de clínica)

Producción: Marteu Taege

Film Productions, ZDF

Blanco y negro. 96 min.

Argumento:

Herbert Sladkovsky, por su apellido tal vez de origen polaco, es un ingeniero alemán de 45 años, en paro desde hace dos años a causa de diferencias de puntos de vista con los representantes municipales. Su mujer tiene un trabajo. Él no lo busca. Prefiere sentarse solo en el cuarto de baño y fumarse un cigarrillo. Vive sumergido en un silencio casi absoluto. Unicamente, los domingos por la mañana, cuando todos duermen, se pasea por las calles solitarias gritando: "Aufstehen" (Levantáos). Pasea con su mujer y con sus amigos, no porque eso le agrade, sino para no contrariar a aquella. Le buscan empleo en una quincallería, pero solo dura media jornada. Se mofa ostensiblemente del status social y de la promoción que el trabajo pueda proporcionarle. Tal resistencia pasiva lleva a su mujer a internarle en una clínica psiquiátrica. Donde los cuidados amorosos han fracasado, sin duda

triunfarán las medicinas. Una mañana, al levantarse en la clínica, se pasea por los pasillos gritando, en lugar de "Aufstehen", "Auschwitz". Los enfermeros le calman mediante una inyección.

Finalmente, el comportamiento anormal de Herbert se corrige. Se le readapta tan bien, que deciden enviarle a casa, "listo para funcionar".

En la clínica encuentran un papel con un poema firmado por él, un poema que él no recuerda, cuya paternidad atribuye a otro paciente:

Estoy tan fatigado
que duermo mil noches
y mil días.
Estoy tan fatigado
que duermo sin lecho,
sin manta,
no importa dónde,
sigo durmiendo.
Déjales decir
que hay un hombre que duerme
y no se despierta...



CAJA DE AHORROS DE ANTEQUERA



...SU CAJA

UN TRABAJO EN EL QUE PONEMOS CORAZON

FRANCISCO CABEZA

Casa fundada en 1880

Cables y Telegramas: CABEZA - MALAGA

Paseo de la Farola, 25, Edificio Málaga Puerto

Tel. 22 83 00 (7 líneas) - Telex. 77035 - 77276 - KBEZA E

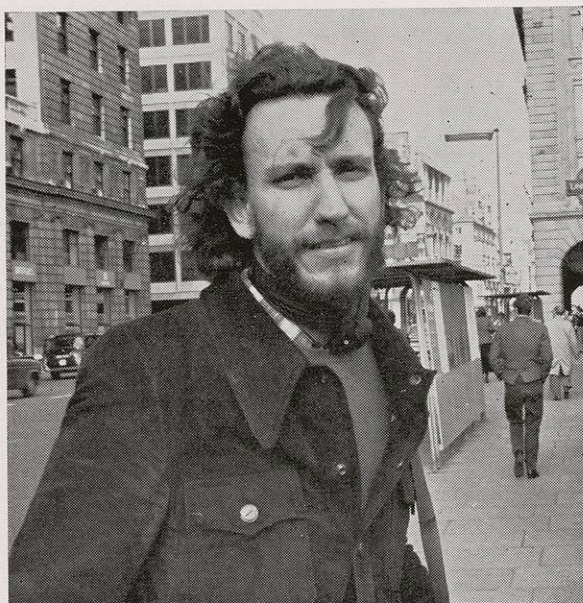
AGENTE DE ADUANAS Y

CONSIGNATARIO DE BUQUES

PERSONAL

JAI ME CHAVARRI





Jaime Chávarri

BIOGRAFIA:

JAIME CHAVARRI nace en Madrid el 18 de marzo de 1943.

Estudia en el Instituto Británico y en el Colegio del Pilar, de Madrid, Hace la carrera de Derecho en Madrid, licenciándose en Zaragoza en 1968.

1963.—"Blanche Perkins", (Vida atormentada). Ferrniascolor. 8 mm. 20 min.

1964.—"Otoño Salvaje". Color. 8 mm. (inacabada).

"La nariz de Cleopatra". 8 mm. Color y b/n. 60 min. Sketches: "Un nueva barniz", "La peluca", "La puerta" (inacabada).

1965.—Se presenta por primera vez a los exámenes de ingreso de la EOC.

"Sansón y Dalila". Color. 8 mm. 25 min.

"David y Jonatán". Color y b/n. 8 mm. 20 min.

"El cuarto sobre el jardín". B/n. y color. 8 mm. 50 min.

1967.—"Run, Blancanieves, run". 8 mm. Color. 55 min.

1968.—Ayudante de dirección, ambientador y actor en "Me enveneno de azules", de Francisco Regueiro. Co-guionista, ayudante de dirección, actor en "Un, dos, tres, al escondite inglés", de Iván Zulueta.

Ambientador en "Los Desafíos", de Egea, Guerin y Erice.

Ingresa en la EOC.

1969-70.—"Ginebra en los infiernos". Super-8 mm. 80 min. Color.

"California dreaming". Práctica 1er. Curso EOC. 16 mm. Color. 15 min.

1970.—"La esposa de B". Práctica EOC, 2.º Curso. 35 mm. B/n. 30 min.

Abandona la EOC.

1971.—"Estado de sitio".

"La danza". 20 min. Color. Sketch para "Pastel de sangre", de J. M. Vallés, E. Martínez Lázaro, F. Bellmunt y Chávarri.

Ambientador en "Jakob von Gunten", de Peter Lilienthal.

Guionista en la serie "Ficciones" de T.V.E.: "La tía de Luis", "Gradiva" y "La puerta abierta".

1972.—Ambientador en "Ana y los lobos", de Saura.

1973.—Ambientador en "El espíritu de la colmena", de Erice y en "Un casto varón español", de Jaime de Armiñán.

"Señales en la ventana".

1973-74.—"Los viajes escolares".

"Rubens". Color. 30 min. (Serie "Los Pintores del Prado". TVE). Direc.

"El mundo es como no es" (Lewis Carroll y Alicia). 60 min. Color. Serie "Los Libros". TVE. Direc.

1975.—"Vestida de tul". Color. 60 min. Guión y direc. Serie "Cuentos y leyendas". TVE.

1974-76.—"El desencanto".

1976.—"El retrato de Dorian Gray". Guión y direc. Color. 60 min. Serie "Los libros". TVE.

1977.—"A un Dios desconocido".

1978.—"Los episodios". (Serie infantil TVE): "Los árboles", "Las nueces", "El eco", "La cazadora valiente", "El vaquero", etc...

1979.—Co-guionista de "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?"

"Pequeño Planeta", sketch de la película "Cuentos eróticos".

"La mujer sorda", sketch de la película "Siete cuentos para una escapada".

1980.—"Dedicatoria".

1981.—"Vida de locos". Documental de la serie "En este país". TVE. Color. 62 min.



Estado de Sitio

Guión y dirección:
JAIME CHAVARRI

Fotografía:
Enrique Banet

Montaje:
Juan Díaz

Intérpretes:
Conchita Grégori
Robin Fine

Producción: El Imán
16 mm. hinchado a 35 mm.
Color. 10 min. 1971

Argumento:

La convivencia de dos jóvenes primas en una casa de campo, durante la guerra civil española. La menor de ellas —12 años—, comienza a contemplar el derrumbamiento de su particular mundo infantil.

El film fue seleccionado en la "Quincena de Realizadores" de Cannes 71, en el XIX Festival de San Sebastián y obtuvo el "Miquel-di de Oro" en la XIII edición del de Bilbao. Fue seleccionado también por la Cinematheque Française en su programa "Nuevo Cortometraje Español".

La Danza

LA DANZA (que lleva como segundo título "Las supervivencias afectivas"), es el cuarto y último sketch del film de terror "Pastel de sangre", que consta de cuatro historias independientes, situadas en épocas distintas, cuyo único denominador común consiste en la visión personal del género por parte de cuatro jóvenes realizadores —dos catalanes y dos castellanos—, procedentes todos ellos del campo del cortometraje. Los otros tres sketches son: "Tarota", de José María Vallés; "Victor Frankenstein", de Emilio Martínez Lázaro y "Terror entre cristianos", de Francesc Bellmunt.

* * *

"Yo creo que la idea única era que cada uno de los cuatro queríamos hacer una película y por eso se hizo. A mí lo que me interesaba del guión, inspirado un poco en "Suspense" de Clayton, era jugar con la cámara subjetiva-objetiva de manera que los personajes que no eran vistos por todos no estuvieran

nunca retratados en los planos en que estuvieran todos, sino que únicamente fueran vistos por el personaje que los veía. Era el único ejercicio que me interesaba del episodio. Escribí el guión en una tarde y de repente me llamaron de Barcelona para rodar y me fui. Pedí a Romy y a Luis Ciges y me los dieron. Hicieron el decorado y resultó que ya no quedaba dinero para muebles. Le dije entonces a Cuadrado, el operador, que si le importaba que pintásemos de negro todo y que solo se vieran los muebles que jugasen en la acción. Así se hizo. Rodamos todo en cuatro días. Fue un desastre. Sin embargo, yo no estoy descontento. Hay gente que no la entiende y se desinteresa desde el principio y otros que se entusiasman y la entienden toda perfectamente".

JAIME CHAVARRI

(De una entrevista en
"Dirigido por". Enero 1976)

Dirección:
JAIME CHAVARRI

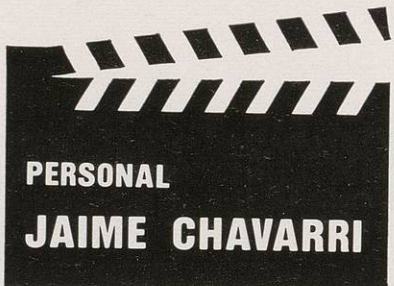
Fotografía:
Luis Cuadrado

Música:
Juan Pineda

Montaje: Maricel

Intérpretes:
Romy
Luis Ciges
José Ruiz Lifante

Producción: Teide, S. A.
Color. 35 mm. 20 min.
1971



PERSONAL

JAIME CHAVARRI

Señales en la Ventana

Guión y dirección:
JAIME CHAVARRI

Fotografía:

E. Díaz de Diego

Montaje:

Augusto M. Torres

Música:

W. A. Mozart

Intérpretes:

Elisa Laguna
Cecilia Bayonas
Michi Panero
Ramiro de la Vega

Producción:

Jaime Chávarri, Augusto M. Torres, para Cinema X, S. A.
Blanco y negro.
35 mm. 12 min. 1973

Argumento:

Mientras al fondo se oyen diversos fragmentos de "Bastian y Bastiana" en dos versiones diferentes, una interpretada por niños, y otra por adultos, un niño con un perro se acerca a una casa en cuya ventana hay una niña. Hablan y se imaginan cómo será su comportamiento cuando sean mayores. El niño seguirá yendo a ver a la niña, esta le dejará diferentes señales en la ventana cuando no esté, le invitará a tomar el té y finalmente se irá. Al final, los niños se tranquilizan pensando "que todavía falta mucho para que pase todo eso".

* * *

"En 1972 yo había dirigido el cortometraje "Correo de guerra", donde Chávarri había colaborado como productor y montador y había resultado un trabajo muy agradable. Por eso decidimos continuar la colaboración, pero esta vez dirigiría él y yo me encargaría de la producción y el montaje. No recuerdo si primero escribió el guión y luego decidimos incluir la música de Mozart o fue a partir de tener dos versiones

de "Bastian y Bastiana", una cantada por niños y otra por adultos, como se le ocurrió a Chávarri la idea. Sé que un día me dio una primera versión del guión, donde unos niños imaginaban cómo sería su comportamiento de mayores, que se sustituyó la inicial voz de fondo por unos mínimos diálogos y que no tardamos en comenzar.

El rodaje se realizó en una casa que tiene su familia en los alrededores de Segovia, donde poco después, Chávarri, hizo "Los viajes escolares" y mucho más tarde, Iván Zulueta "Arrebato", durante 2 días con un largo intermedio. En el primero se rodó la parte de los niños con Cecilia Bayonas y Ramiro de la Vega y en el segundo la de los mayores con Elisa Laguna y Michi Panero, con quien más tarde Chávarri haría "El Desencanto". Dado que, como siempre ocurre con los cortometrajes, lo hacíamos a ratos perdidos, no comenzamos a montarlo inmediatamente. Chávarri comenzó la preparación y el rodaje de "Los viajes escolares" y solo se terminó después de esta".

AUGUSTO M. TORRES

La Mujer Sorda

LA MUJER SORDA es un sketch del film para niños "Cuentos para una escapada", cuyos otros episodios están dirigidos por Carles Mira ("Recuerdos del mar"), Manuel Gutiérrez Aragón ("Pruebas"), Gonzalo Suárez ("Minimán y el Superlobo"), José Luis García Sánchez y Miguel Ángel Pacheco ("El regalo de los colores"), Emiliano de Pedraza ("Balón de reglamento") y Teo Escamilla ("Soñando para vivir").

"El cuento original de donde sacamos LA MUJER SORDA, escrito por una niña de diez años, era un claro

ejemplo de historia no infantil, desde el punto de vista de un adulto. Sin embargo, yo creí reconocer en él, esos sentimientos autocompasivos que tanto se dan en los niños soñadores: la fascinación por una historia que termina mal, en que el niño que la inventa se compenetra, más o menos conscientemente, con la víctima. Me apasionó intentar trasladar en imágenes unas sensaciones que no eran extrañas en absoluto a mi propio mundo infantil".

JAIME CHAVARRI

("Fotogramas", Diciembre 1979)

Dirección:

JAIME CHAVARRI

Producción:

Juan Forner
Color. 35 mm. 1979

PERSONAL

JAIME CHAVARRI

Los viajes escolares

Guión y dirección:
JAIME CHAVARRI

Fotografía:
José Luis Alcaine

Director artístico:
Antonio Gasset

Música:
Aute-Montero-Vainica Doble

Intérpretes:
Bruce Robinson
Maribel Martín
Ramiro Oliveros
Lucía Bosé
Guillermina Motta
Jorge Rigaud
Mirta Miller

Producción:
Jaime Chávarri
Color. 92 min. 1974



Argumento:

Oscar, un alumno de familia acomodada, termina el bachillerato a los 24 años. Negándose a volver solo junto a su familia que pasa las vacaciones en el campo, convence a Don Carlos, su profesor de matemáticas, casi de su misma edad, para que le acompañe.

Oscar es un joven muy desequilibrado, pero su familia parece soportar sus manías con estoicismo. Su abuelo le nombra cabeza de familia, su madre le trata con cariño, el resto de sus familiares también parece quererle.

Incluso Oliva, la joven enfermera de su abuela, siente por él una atracción que desemboca pronto en una relación amorosa.

Pero Oscar vive perseguido por extraños fantasmas. Uno de ellos es el de Cheshire, supuesto caballo que tuvo en su infancia, de cuyo cadáver sostiene que produce la miel que consume la familia. Sin embargo, afirman sus familiares, Cheshire no ha existido nunca, es pura imaginación. Oscar, siempre difícil, se niega a aceptar su mayoría de edad, su condición de persona mayor. Continúa sus puerilidades de adolescente a pesar de las cariñosas reconvenciones de Avelina, su madre, aún muy bella, y de Oliva, así como de la perplejidad de Don

Carlos, que se ve convertido en un observador de todo lo que ocurre. Don Carlos pronto descubre que la familia no es tan normal como parece: algunos de sus miembros tienen veleidades sádicas, otros eróticas; y una noche descubre en unas viejas películas familiares la real existencia del caballo Cheshire.

La joven Oliva ve, cómo las manías de Oscar la separan cada vez más de éste. Impulsada por Don Carlos, que persiste en no ver en la conducta de su alumno nada más que caprichos, Oliva abandona al joven, entablando una relación con Don Carlos. Oscar intenta suicidarse y Don Carlos no es capaz de consumir su relación amorosa con Oliva. Cuando se recupera, Oscar, sabiendo que no puede contar con nadie, intenta huir de su casa. Pero Oliva va a buscarle y le lleva de nuevo con su familia. Oscar se encierra en la casa con la muchacha, dejando a la familia fuera; pero al amanecer sale de nuevo en busca de Cheshire, intentando traer por sí mismo la miel que antes conseguía solo la madre, y encontrando una muerte absurda en el imposible reencuentro con su propia infancia.

* * *

Jaime Chávarri prosigue en este largo, las constantes temáticas y estilísticas ya experimentadas en

sus cortos iniciales, pero esta primera empresa profesional posee unas características muy peculiares que merecen ser destacadas. Que un debutante se atreva a experimentar descaradamente, a abandonar unos senderos trillados para adentrarse en un camino áspero y difícil, repleto de riesgos, ya es algo que merece, por sí solo, todos los elogios. Si encontramos, además, una maestría y dignidad pocas veces alcanzadas en nuestro cine y algunos momentos realmente espléndidos, habrá que pensar en el nacimiento de un autor de cuerpo entero, con unas preocupaciones muy específicas y un sentido cinematográfico personal, capaz de esquivar los riesgos de los gérmenes literarios que lastran su empeño. "Los viajes escolares" ostentan una estructura abierta, formada por la acumulación aparentemente caprichosa de situaciones de muy variada textura, desde el humor hasta la poesía, pasando por el suspense y el misterio, en torno a una situación única: la familia encerrada en sí misma sin contactos con el mundo exterior, a la que acude un invitado que se convierte en el testigo de una implacable descomposición interna".

ANTONIO LARA

("El País", Octubre 1976)

PERSONAL

JAIME CHAVARRI

Dirección:

JAIME CHAVARRI

Fotografía:

Teodoro Escamilla

Montaje:

José Salcedo

Sonido:

Bernardo Menz

Con:

Felicidad Blanc,
Juan Luis,
Leopoldo y Michi Panero

Producción:

Elías Querejeta. P. C.
Blanco y negro. 90 min.
1976

Argumento:

Leopoldo Panero, poeta, murió en Astorga, donde había nacido, el año 1962.

Catorce años más tarde, las personas que más íntimamente estuvieron ligadas a él, Felicidad Blanc, su viuda, y sus tres hijos, Juan Luis, Leopoldo y Michi, recuerdan aquel caluroso día de agosto.

El recuerdo no queda sometido a aquella fecha. Surgen otras vivencias.

Y a través de la palabra y del recorrido por habitaciones, objetos, calles y lugares perdidos, se desvela la historia de unos años y unas personas unidas por vínculos familiares que en ningún momento huyen de la expresión de sus diferencias y de sus identidades.

* * *

"A primera vista, **EL DESENCANTO** (1975-76), de Jaime Chavarrí pertenece al "cinéma-verité" que a finales de los años cincuenta el etnólogo francés Jean Rouch, puso en marcha y que tuvo su expresión más depurada en "Moi, un noir" (1958) y en "Crónica de un verano" (1960), en colaboración con el sociólogo Edgar Morin.

...esta película (que) es mucho más que "cinéma-verité" para convertirse en una involuntaria dramatización de la realidad, en ese algo que el cine ha perseguido desde

El desencanto



su creación y que ha sido una constante tentación de sus mejores autores. Lo que empieza siendo un testimonio inventarial de los recuerdos de la familia Panero sobre la figura del padre (1909-1962), se va haciendo poco a poco descripción de una época, de una ideología, para terminar siendo enfrentamiento generacional, erosión psicológica y documento social.

Las estructuras del "cinéma-verité", por culpa del montaje, se acercan a las estructuras del "western", en un cambio insospechado, que sustituye las praderas rojas por los muebles decrepitos de un salón provinciano y los tiroteos del maniqueísmo esencial por la dialéctica argumental en el lenguaje más pulcra-mente literario de la tradición cultural de medio siglo.

Película de una agresividad increíble, se beneficia de su doble condición de obra documental y de narra-

ción dramática. La mujer y los hijos de Leopoldo Panero hablan a la cámara o hablan entre ellos, para contar sus recuerdos y sus puntos de vista sobre el poeta de la generación del 36. El muerto gravita sobre las palabras y su presencia invisible y casi diríamos inminente crea esa tensión dramática que agudiza el sentido de las imágenes. Porque la película no es solo una interminable secuencia de monólogos y diálogos, sino que la cámara, discreta pero funcional, compone ese verdadero retrato de familia, sin interponerse nunca entre las palabras, pero subrayando su significado y acompañando su valor testimonial. Hay un par de primeros planos de Felicidad Blanc, la viuda de Panero, de una poderosa expresividad. Y la rebelión de los delfines está dada con una óptica realista, que el blanco y negro amplifica".

L. C. EGIDO

("Caceta Ilustrada", Octubre 1976)

PERSONAL

JAIME CHAVARRI

Dirección:
JAIME CHAVARRI

Guión: Elías Querejeta,
Jaime Chávarri

Montaje:
Pablo G. del Amo

Decorador:
Rafael Palmero

Intérpretes:
Héctor Alterio
Javier Elorriaga
María Rosa Salgado
Rosa Valentí
Angela Molina
Margarita Mas
Mercedes San Pietro

Producción:
Elías Querejeta P. C.
Color. 95 min. 1977

A un Dios desconocido



Argumento:

José García, de profesión mago, es el personaje que, a través de algunos datos de su biografía, vincula dos momentos alejados en el tiempo: julio de 1936-primavera de 1977. La historia soterrada e íntima de una voluntad de resurrección.

El film obtuvo el Hugo de Oro del Festival de Cine de Chicago, y la Perla del Cantábrico en el de San Sebastián.

* * *

"La significación del título no la conozco ni yo. Había algo que me gustaba mucho y es que cuando San Pablo llegó a Atenas y empezó a predicar en el foro, estaban todos los templos de los dioses del mundo, porque los griegos aceptaban a todos. Entonces San Pablo, que no sabía cómo empezar, descubrió que había un altar vacío donde decía "Al Dios desconocido". Y fue allí donde dijo que venía a hablar de ese Dios al que todos adoraban y ninguno conocía. Esto siempre fue para mí algo tan sugerente que ante una película tan abierta y basada en la sugerencia me pareció que le iba muy bien".

"Por supuesto, no se trataba en ningún momento de evitar que fuera una película erótica, porque además deserotizar la película era contradecir precisamente lo que queríamos hacer. Pero se trataba de que ese erotismo no fuera en ningún momento evidente, y mucho menos

como el que estamos acostumbrados a ver en las pantallas españolas. En un país en que una enciclopedia sobre el erotismo la escribe Camilo José Cela, que es quien menos tiene que ver con el erotismo... El erotismo es una cosa mucho más rica, mucho más sutil y mucho más maravillosa".

"Nosotros jugamos ya en el guión con la idea de que el homosexualismo era un tema sobre el que el espectador tenía siempre de partida una idea fija, más o menos preconcebida, pero en ningún caso indiferente. Jugábamos siempre con el hecho de que el público sabía en todo momento que el personaje era homosexual.

Sabía que cada escena podía tomar un desarrollo u otro, entonces ese desarrollo no lo tomaba, pero lo que intentábamos era crear una especie de suspense interno continuo que de alguna manera era erótico. Pero sin llegar nunca a satisfacer el voyeurismo del espectador. Lo que sí me interesaba mucho era que en ningún momento hubiera ningún tipo de postura moral ante el hecho homosexual, ni positiva, ni negativa".

"Es un personaje que está muy seguro de la homosexualidad, pero al mismo tiempo tiene una serie de problemas que también están relacionados con su homosexualidad, pero que en otro tono puede tenerlos cualquiera. Es una especie de obsesión enloquecida por una historia en el pasado, una historia que tiene

un sentido distinto del que él le quiere dar y quizás de eso es mucho más consciente el espectador que el mismo personaje, que a lo mejor no se enteraría nunca de que en realidad lo que tiene importancia de todo ese pasado no era Pedro, sino la muerte de su padre, la de Federico García Lorca y una serie de cosas que siguen siendo válidas, mientras que ese amor juvenil ya no importa nada".

"(Federico funciona) a un nivel, como la persona que hace algo, la persona que crea, la persona que, además, tiene un significado muy concreto dentro de esa elipsis de cuarenta años que hay en la película, que para mí es muy importante... Por otra parte, hay un aspecto más carnal de la figura de Federico, que es cuando en un momento dado entra en esa especie de círculo como si dijéramos de infidelidades que hay en toda la película, cuando el viejo en el jardín le dice que a quien Pedro admiraba y de quien Pedro estaba enamorado es de García Lorca. Entonces, de repente, ese personaje mítico al que él no ha conocido más que por referencias, entra en un círculo que de alguna manera es mucho más carnal y que supone la infidelidad de aquel Pedro que él tiene mitificado y un poco la destrucción de esta mitificación".

JAIME CHAVARRI

(Fragmentos de entrevistas en "Ozono", Feb. 78 y "Fotogramas")

PERSONAL

JAIME CHAVARRI

Dedicatoria

Dirección:
JAIME CHAVARRI

Guión:
Elías Querejeta,
Jaime Chávarri

Fotografía:
Teo Escamilla

Montaje:
Pablo G. del Amo

Decorador:
Antonio Belizón

Intérpretes:
José Luis Gómez
Amparo Muñoz
Patricia Adriani
Francisco Casares
Luis Politi

Producción:
Elías Querejeta P. C.
Color. 95 min. 1980



Argumento:

A través del recorrido profesional de Juan Oribe, periodista, la película narra tres historias de amor entrelazadas.

Una que comienza.

Una que declina.

Y la tercera, oscura, apasionada, brutalmente interrumpida.

* * *

DEDICATORIA es una película sobre lo indecible, sobre lo prohibido, sobre el tabú máximo de nuestra civilización occidental: sobre el incesto. La relación maldita entre Carmen y su padre, la imposibilidad de mantenerla durante más tiempo, supone el verdadero centro de todas las acciones que muestra el film, hasta el punto de que — pese a aparecer mucho menos tiempo en pantalla —, sea Falcón, y no Juan, su auténtico protagonista. Esa adecuación entre estructura y contenido ofrece en DEDICATORIA, como siempre que tal compenetración se produce, una gama de significados enormemente rica. Resulta muy difícil expresar en cine lo “no dicho”,

lo secreto, lo invenciblemente oculto, porque cualquier evidencia supondría una transgresión que, por fuerza sería contradictoria con ese tabú que se intenta comunicar. Chávarri (contando, en el guión, con la colaboración del también productor Elías Querejeta), lo ha logrado mediante su trabajo en la construcción de las historias convergentes que forman el film. Convergentes hacia un único núcleo, hacia una única realidad emocional que no puede ni debe ser desvelada para mantener el “equilibrio” de quienes participan en ella. Sin necesidad de ponerse pedantes, DEDICATORIA es una obra sobre la que Levi-Strauss o Lacan, tendrían mucho que decir, porque hay en ella un sustrato que conecta decisivamente con sus ideas.

Expresión indirecta e “imposible” de un tabú, DEDICATORIA se puebla de signos indicativos del carácter de su búsqueda. Así, las conversaciones entre Juan y Carmen, o Juan y Falcón, o incluso Juan y la madre de la muchacha, tienen lugar frecuentemente con unas rejas o una tela metálica separándoles

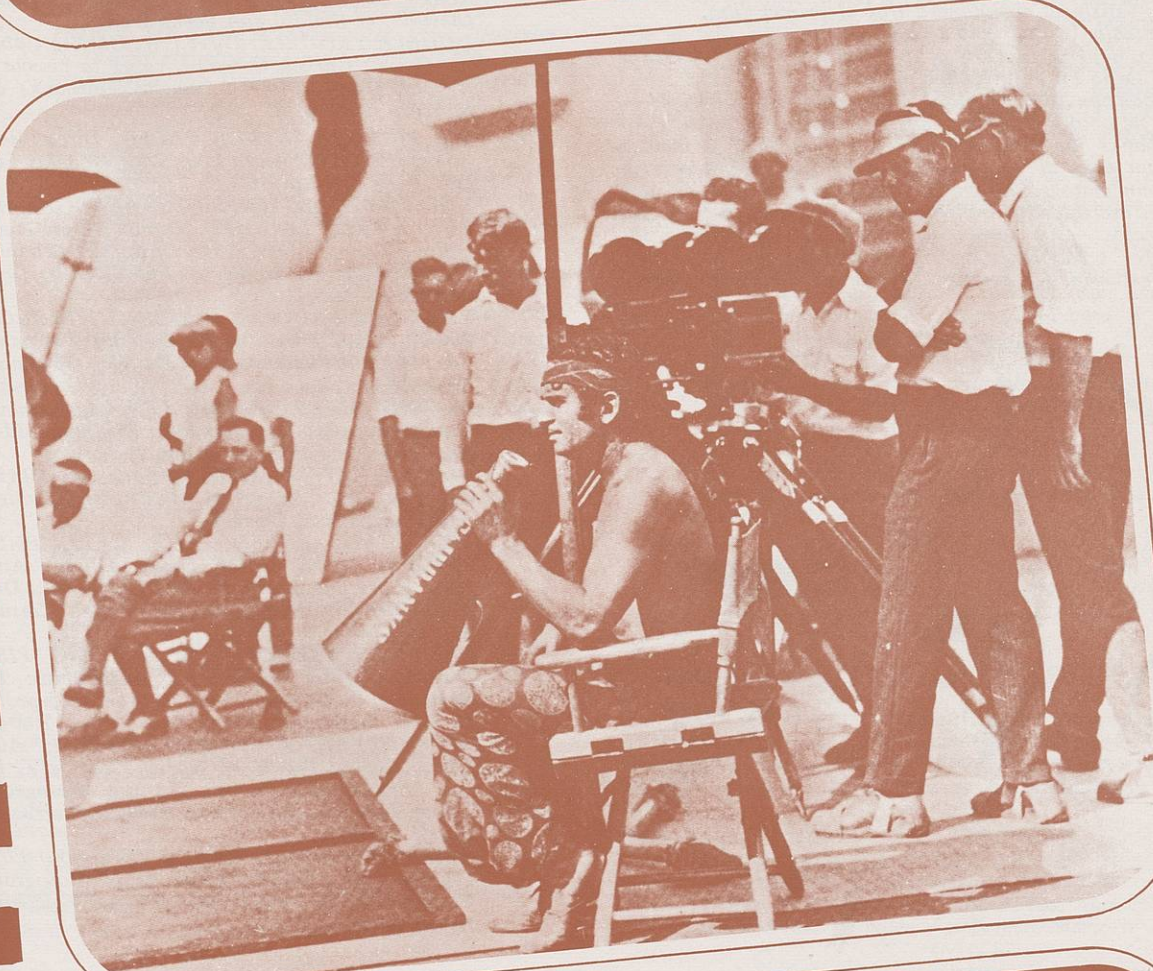
entre sí (separación que solo se va a romper en dos ocasiones: con motivo de la fiesta de cumpleaños de Falcón —aunque sigue estando en la cárcel y bajo la vigilancia de un policía—, y en el instante en que la relación padre-hija queda descubierta para el espectador mediante el magnetófono que Juan pasa a Carmen, a través de un hueco de la tela metálica)...

...Reflexión sobre la libertad y el amor como ya lo fuese también A UN DIOS DESCONOCIDO, el anterior largometraje de Chávarri. DEDICATORIA es una hermosa película que merece ser descubierta sosegadamente, atentamente, a través de más de una visión si hace falta. Plagada de relaciones subterráneas entre personajes y situaciones, secreta y oculta en ocasiones, elaborada hasta el milímetro, no por ello es, sin embargo, un film distante ni intelectual. Chávarri ha conseguido una tonalidad muy sensitiva, muy física, en su descripción de los tres amores que se interrelacionan en su desarrollo...

FERNANDO LARA

RECUERDO DE

DOUGLAS FAIRBANKS



RECUERDO DE DOUGLAS FAIRBANKS

DOUGLAS FAIRBANKS, hijo de Charles Ulman, un abogado de Nueva York, nace en Denver (Colorado) el 23 de mayo de 1883. Es el menor de tres hermanos. Poco después del nacimiento de Douglas, la madre se divorcia y adopta el nombre de su primer marido —Fairbanks—, nombre que legaliza en 1900.

Estudia primero en la Jarvis Military School, luego en la Escuela de Minas, luego quiere ser abogado... Se decepciona pronto de todos sus estudios y, como la situación económica familiar no es buena, entra a trabajar en una fábrica. Tampoco dura mucho allí. Pero, entre tanto, ha descubierto sus posibilidades como actor. Shakespeare le entusiasma y está seguro de agradar al público con su físico de atleta —aunque de talla media, 1,75 m.—, y su sonrisa contagiosa —"infectious grin" dijeron de él más tarde.

Actúa primero en compañías de provincia. Finalmente en Broadway, en obras de gran éxito: "El caballero del Mississippi", "Todo para una chica", "Llega sonriendo". Harry Altkin, director de la Fine Art-Triangle Movies Company, le ofrece un contrato para trabajar con Griffith. Douglas, ya "vedette" de la escena, desconfía al principio del nuevo arte. Pero es verano, la oferta tentadora —104.000 dólares al año—, y decide probar suerte, aunque con condiciones muy estrictas: si el trabajo no le satisface, abandonará tras el primer film.

El trabajo le dejó satisfecho, mucho más que el del teatro, dejó satisfechos al director y a los productores y no tardó en entusiasmar al público.

Su boda con Mary Pickford —"la novia de América"—, hizo de ambos la pareja más famosa de la época. Pero Fairbanks fue algo más que un "superstar" e incluso que un actor de enorme talento: fue un auténtico creador cinematográfico en el sentido más amplio del término, escribiendo, invirtiendo económicamente en sus proyectos —sus hermanos fueron en este terreno sus mejores colaboradores—, supervisando los decorados, el vestuario, el reparto, elaborando constantemente

ideas y sabiéndose rodear de los artistas y técnicos más aptos para llevarlas a cabo.

Como a tantos grandes pioneros del cine, la llegada del sonoro le desconcierta. Admira los films ajenos, pero no le interesan a él personalmente: lo suyo es la pantomima, lo visual... Interviene en cuatro producciones, pero sin entusiasmo: la última, en 1934. Muere cinco años después, en diciembre de 1939.

FILMOGRAFIA:

Douglas Fairbanks tiene un papel en *INTOLERANCE* de Griffith (1916) y hace una aparición, junto con otras estrellas hollywoodenses, en *SHOW PEOPLE* de King Vidor (1928).

PERIODO TRIANGLE

Todos los films de 1915 y 1916 son producidos y supervisados por D. W. Griffith para la Triangle Fine Arts.

1915.—*THE LAMB*. Direc.: W. Christy Cabanne. Guión: Griffith (1) sobre la obra de Smith y Mapes "The New Henrietta". Int.: Douglas Fairbanks (Berthie, el tímido) con Seena Owen.

DOUBLE TROUBLE. Direc.: W. Christy Cabanne. Guión: Christy Cabanne, sobre la novela de Herbert Quick. (2) Int.: Douglas Fairbanks con Margery Wilson.

1916.—*HIS PICTURE IN THE PAPER*. Direc.: John Emerson. Guión: Anita Loos. Int.: Douglas Fairbanks con Loretta Blake.

THE HABIT OF HAPPINESS (LAUGH AND THE WORLD LAUGHS). Direc.: Allan Dwan. Guión: Shannon Fife, Allan Dwan (y Fairbanks). Int.: Douglas Fairbanks, George Backus, Dorothy West.

THE GOOD BAD MAN (PASSING THROUGH). Direc.: Allan Dwan. Arg.: Douglas Fairbanks. Fot.: Victor Fleming. Int.: Douglas Fairbanks, Bessie Love.

REGGIE MIXES UP. Direc.: Christy Cabanne. Guión: Roy Sommerville. Fot.: William Fildew. Int.: Douglas Fairbanks, Alma Rubens.

FLIRTING WITH FATE. Direc.: W. Christy Cabanne. Arg.: Robert M. Baker. Int.: Douglas Fairbanks, Jewell Carmen.

THE HALF BREED (THE CARQUENEZ-WOODS). Direc.: Allan Dwan. Guión: Anita Loos, sobre una novela de Bret Harte. Int.: Douglas Fairbanks, Alma Rubens, Jewell Carmen, San De Grasse.

THE MYSTERY OF THE LEAPING FISH. Dirección: John Emerson (3). Argumento: Tod Browning. Fotografía: John Leezer. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Bessie Love, Alma Rubens.

MANHATTAN MADNESS. Dirección: Allan Dwan. Guión: Frank M. Dazey, Charles T. Dazey. Argumento: E. V. Durling. Fotografía: Victor Fleming. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Jewell Carmen.

AMERICAN ARISTOCRACY. Dirección: Lloyd Ingraham (4). Guión: Anita Loos. Fotografía: Victor Fleming. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Jewell Carmen.

THE MATRIMANIAC. Dirección: Paul Powell. Guión: Anita Loos, sobre un tema de Roy Cohen y Giesey. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Constance Talmadge.

THE AMERICANO. Dirección: John Emerson (y Joseph Henabery). Guión: Anita Loos, sobre la novela de Eugene P. Lyle jr. "Blaze Derringer". Fotografía: Victor Fleming. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Alma Rubens.

PERIODO PARAMOUNT

Todos los films de 1917 y 1918 y el primero de 1919 son producidos por la Douglas Fairbanks Pictures Company dentro de la Famous Players Lasky (Aircraft Corp., Paramount).

1917.—*IN AGAIN-OUT AGAIN*. Dirección John Emerson. Guión: Anita Loos. Fotografía: Oliver Marsh. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Arline Pretty.

WILD AND WOOLLY. Dirección: John Emerson. Guión: Anita Loos. Argumento: Horace B. Carpenter. Fotografía: Victor Fleming. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Eileen Percy.

DOWN TO EARTH. Dirección: John Emerson (y Joseph Henabery). Guión: Anita Loos, sobre argumento de Douglas Fairbanks. Fotografía: Harold McClung. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Eileen Percy (5).

THE MAN FROM "PAINTED POST". Dirección: Joseph Henabery. Guión: Douglas Fairbanks, sobre argumento de Jackson Gregory. Fotografía: Charles Warrington. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Eileen Percy.

REACHING FOR THE MOON. Dirección: John Emerson. Guión: Anita Loos, John Emerson. Fotografía: Victor Fleming, Sam Landers. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Eileen Percy, Eric Von Stroheim, Bull Montana.

1918.—*WAR RELIEF*. Dirección: Marshall Neilan. Fotografía: William McGann. Intérpretes: Mary Pickford, Douglas Fairbanks, William S. Hart. Cortometraje de propaganda para la compra de "Bonos de la Libertad".

MR. FIX-IT. Dirección: Allan Dwan. Guión: Allan Dwan, sobre tema de Ernest Butterworth. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Wanda Hawley, Marjorie Daw.

A MODERN MUSKETEER. Dirección: Allan Dwan. Guión: Allan Dwan, sobre tema de Eugene P. Lyle jr. Fotografía: Victor Fleming. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Marjorie Daw.

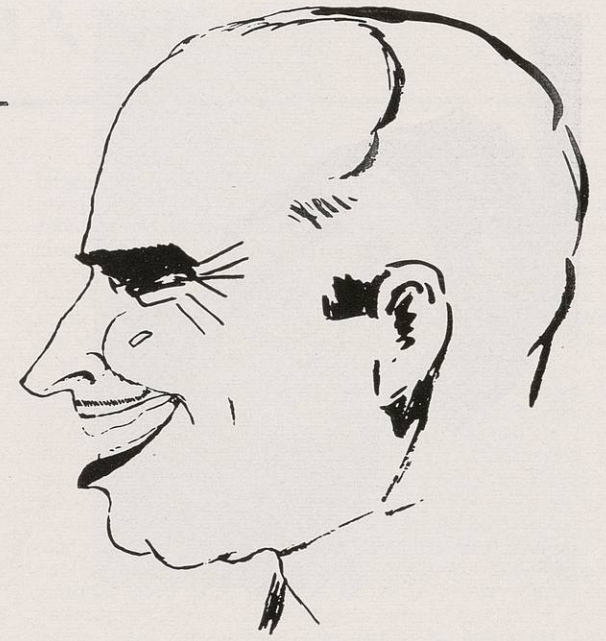
(1) Guión atribuido otras veces a Anita Loos, aunque esta no le incluye en sus listas de salarios. Otra adaptación de la misma obra es *THE SAPHEAD* de Herbert Blanché con Buster Keaton.

(2) Según Anita Loos, guión suyo sobre tema original de Ben Hecht.

(3) Guión falsamente atribuido a Granville Warwick (seudónimo de Griffith) por Seymour Stern.

(4) Según Al Parker, el film fue terminado por Fairbanks y Parker.

(5) Según Florey, Emerson es coautor del guión.



HEADIN' SOUTH. Dirección: Art Rosson (Supervisión Allan Dwan). Guión: Allan Dwan. Colaboración en montaje: Joseph Henabery. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Katharine McDonald.

SAY YOUNG FELLOW. Dirección: Joseph Henabery. Guión: Joseph Henabery. Fotografía: Hugh McClung. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Marjorie Daw.

BOUND IN MOROCCO. Dirección: Allan Dwan. Guión: Allan Dwan. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Pauline Curley.

SIC' EM SAM. Producción: Douglas Fairbanks. Dirección: Al Parker. Guión: Ted Reed. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Gustav Von Seyffertitz. Cortometraje de propaganda para la compra de "Bonos de la Libertad".

HE COMES UP SMILING. Dirección: Allan Dwan. Guión: France Marion, sobre tema de Allan Dwan. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Marjorie Daw, Bull Montana.

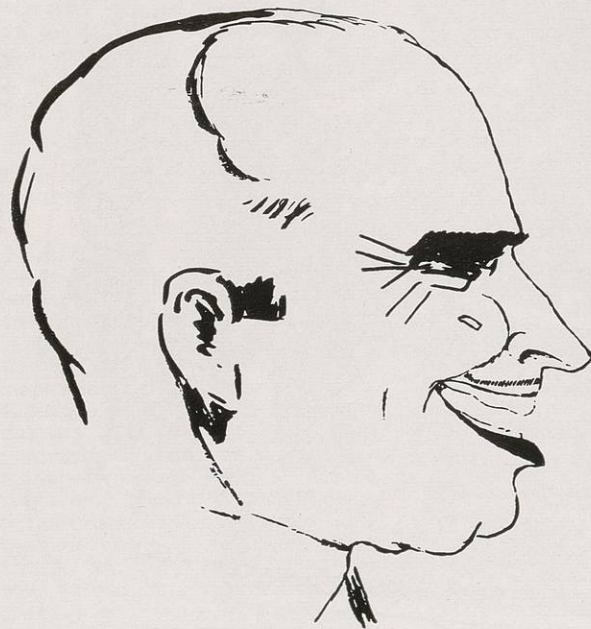
ARIZONA. Dirección: Al Parker. Guión: Douglas Fairbanks, sobre la obra de Augustus Thomas. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Theodore Roberts, Kate Price.

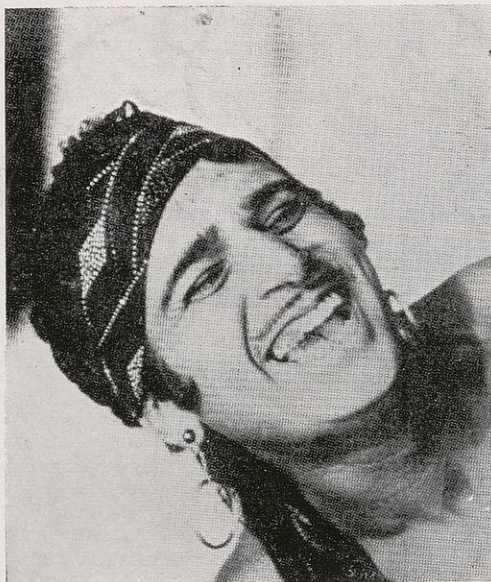
1919.—*THE KNICKERBOCKER BUCKAROO*. Dirección: Al Parker. Guión: Frank Condon, Douglas Fairbanks. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Marjorie Daw.

PERIODO UNITED ARTISTS

En marzo de 1919, Fairbanks es uno de los fundadores de Artistas Asociados, junto con Mary Pickford, D. W. Griffith y Charles Chaplin. Todos sus films a partir de esta fecha son producidos y distribuidos por esta firma.

1919.—*HIS MAJESTY THE AMERICAN*. Dirección: Joseph Henabery. Guión: Joseph Henabery, Elton Banks (seudónimo de Fairbanks). Fotografía: Victor Fleming. Decorados: Max Parker. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Marjorie Daw.





WHEN THE CLUDS ROLL BY (CHEER UP). Dirección: Víctor Fleming. Guión: Douglas Fairbanks, Lewis Weadon, Tom J. Geraghty. Fotografía: William McGann, Harry Thorpe. Decorados: Edward Langley. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Kathleen Clifford, Bull Montana.

1920.—THE MOLLYCODDLE. Dirección: Víctor Fleming. Guión: Tom J. Geraghty, sobre un tema de Harold McGrath. Fotografía: William McGann, Harry Thorpe. Decorados: Edward Langley. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Wallace Beery, George Stewart, Ruth Renick. En la figuración: Mary Pickford, Charles Chaplin.

THE MARK OF ZORRO.

1921.—THE NUT. Dirección: Ted Reed. Guión: William Parker, Lotta Woods, Kenneth Davenport, Douglas Fairbanks. Argumento: Kenneth Davenport. Fotografía: William McGann, Harry Thorpe. Decorados: Edward Langley. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Marguerite De La Motte, Charles Chaplin.

THE THREE MUSKETEERS.

1922.—ROBIN HOOD (Douglas Fairbanks in Robin Hood).

1923.—THE THIEF OF BAGDAD.

1925.—DON Q. SON OF ZORRO.

1926.—THE BLACK PIRATE.

1928.—THE GAUCHO.

1929.—THE IRON MASK.

FILMS SONOROS

1929.—THE TAMING OF THE SHREW. Producción: Mary Pickford, Douglas Fairbanks. Dirección: Sam Taylor. Guión: Sam Taylor, sobre "La fiera recilla domada" de Shakespeare. Fotografía: Karl Strauss. Decorados: William Cameron Menzies, Laurence Irving. Montaje: Allen McNeil. Intérpretes: Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Edwin Maxwell, Joseph Cawthorn.

RECUERDO DE DOUGLAS FAIRBANKS

1931.—REACHING FOR THE MOON. Producción: Joseph M. Shenck, Feature Production. Dirección: Edmund Goulding. Guión: Edmund Goulding, sobre una comedia musical de Irving Berlin. Diálogos adicionales: Elsie Janis. Fotografía: Ray June, Robert Planck. Música: Irving Berlin. Decorados: William Cameron Menzies. Montaje: Lloyd Nosler, Hal C. Kern. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Bebe Daniels, Edward Everett Horton, Bing Crosby. Sin ninguna relación con el film homónimo de 1917.

AROUND THE WORLD IN EIGHTY MINUTES. Producción: Elton Corporation (Fairbanks). Dirección: Victor Fleming. Guión: Douglas Fairbanks. Fotografía: Henry Sharp. Intérpretes: Douglas Fairbanks y, entre otros, el Rey de Siam Prajadhipok.

1932.—MR. ROBINSON CRUSOE. Producción: Elton Corporation (Fairbanks). Dirección: Edward Sutherland. Guión: Tom Geraghty, sobre un tema de Elton Thomas (Fairbanks). Fotografía: Max Dupont. Música: Alfred Newman. Montaje: Robert Kern. Efectos especiales: Walter Pallman. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Earle Browne, María Alba, William Farnum.

1934.—THE PRIVATE LIFE OF DON JUAN. Producción: Alexander Korda, London Films. Dirección: Alexander Korda. Guión: Frederick Lonsdale, Lajos Biro, sobre una obra de Henri Bataille. Fotografía: Georges Perinal. Música: Ernst Toch. Decorados: Vincent Korda, F. Hallam. Intérpretes: Douglas Fairbanks, Merle Oberon, Benita Hume.

(Filmografía recogida por Bernard Eisenschitz)

LA EDAD DE LOS PIONEROS

"Sé que hemos alcanzado una cima en el cine y la cuestión es saber si podemos ir más allá. Hay una cosa que jamás se dará: una repetición del entusiasmo de la edad de los pioneros. Cuando este entusiasmo haya pasado, tendremos probablemente la mirada fría de los ingenieros y de los técnicos experimentados, pero no la inspiración que nace del entusiasmo. Algunos de los mejores films de hoy se hacen precisamente gracias a este entusiasmo."

DOUGLAS FAIRBANKS
("Picturegoer", julio 1926)

ILUSION Y FABULA

"La naturaleza misma de la proyección cinematográfica es ilusión y fábula. En el escenario, tenemos un mundo sólido, "de carne y hueso", que podemos ver, oír, incluso tocar si tenemos ocasión para ello. Los personajes deben, por tanto, obedecer a ciertas convenciones de conducta y sus acciones han de proceder de causa a efecto, casi con la inexorabilidad de una fórmula matemática. Están realmente paralizados por las restricciones del sentido común y lo plausible, mientras que nuestras apariciones en la pantalla no sufren ningún aprisionamiento de este tipo. El propio hecho de que surjan ante nosotros comporta ya una sugestión de irrealidad, de magia. Son fantasmas palpantes en un país de ilusión y nosotros sabemos que

una mínima obstrucción en la maquinaria de proyección puede reducirlos de un momento a otro a la nada. Son más aéreas que terrestres y no podemos incluirlas dentro de los límites y reglamentos ordinarios.

Supongo que me dedicaré siempre a la elaboración de films que tiendan a lo extraordinario y extravagante mucho más que a la de films realistas, tejidos con la misma urdimbre de nuestra vida cotidiana. Pienso no solo que el ámbito de lo novelesco le va perfectamente a la pantalla sino también que, en el espíritu humano, hay siempre en estado latente una fugitiva rebelión contra las asfixiantes realidades de la vida y un vago deseo de escapar a ellas."

DOUGLAS FAIRBANKS (1927)
(Bernard Eisenschitz: "Anthologie du cinéma")

PIRATAS

"Me preguntan con frecuencia por qué tengo predilección por meter piratas, aventureros, caballeros audaces en el centro de mis films. ¿Por qué?

¿Qué debo responder? Decir, simplemente, que es solo por el placer del juego, la alegría de la aventura —una alegría que cada uno lleva irresistiblemente en la sangre si ha devorado de niño miles de historias de ladrones y caballeros, si con sus camaradas ha jugado a esos maravillosos juegos de bandidos sin los cuales no se puede ni imaginar la juventud.

¿He de defenderme, como adulto, por haber conservado un poco de esta pasión que se burla de las preocupaciones, de lo cotidiano, que no conoce sino una cosa: el milagro de un mundo de cuento de hadas; que no ama más que una cosa: la liberación de todas las trabas? Llevamos una vida libre..., me refiero a nosotros, los piratas del cine, aventureros, caballeros audaces. ¿Qué nos importa la realidad? De un salto elegante, ya estamos fuera de esas pacotillas, nos encontramos ya en nuestro propio mundo. Hay en él otras leyes que las del mundo normal. Hay audacia, camaradería, fidelidad, mil cosas maravillosas que el hombre de la calle apenas puede imaginar. En él todavía uno se bate por el honor mancillado, no existe caballo salvaje que un caballero no pueda domar, se pelea hasta la muerte... por una mujer. ¡Sí, sí... nosotros, los piratas del cine!

Pero todos debemos volver a la realidad, todos debemos colgar, en un momento dado, el traje de pirata y retornar a la calle como gente bien educada. Cada aventura, cada film, pasa deprisa; y cuando, al fin de cuentas, se reflexiona: ¿para qué todo eso? Se llega entonces a la conclusión: aventura y film no son sino la tentativa de eclipsar por una vez, durante unos pocos segundos, la triste realidad a favor de una existencia radiante, sencilla, más libre. Eso es todo. Ese es todo el secreto."

DOUGLAS FAIRBANKS (1927)

UN AVION O UN TORPEDO

"Un buen día, Douglas Fairbanks entró, de un salto, en nuestros hábitos y, desde ese día, mucha gente se encuentra mejor. Las primeras imágenes de "Manhattan Madness" traían un aire nuevo. No sé qué mar invisible ponía en él un sabor a yodo, a sal, un ruido de

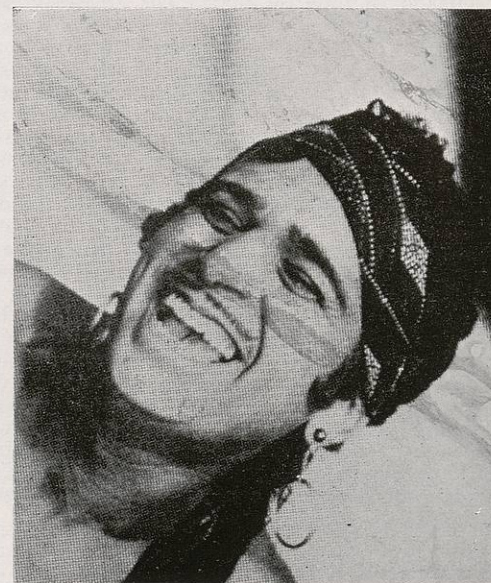
látigo, una luz de fuego. El arte del cine se abría en notas secas y vivas. Un hombre joven, audaz, incansablemente rítmico, que parecía salido de la imaginación de un poeta, como esos personajes de Shakespeare, como esos instrumentos de progreso absolutamente nuevos que nos encantan por su línea, su porte y su originalidad. Un avión o un torpedo: tales son los seres a los que Douglas está emparentado, mucho más que a Sacha Guitry o a Sarah Bernhardt.

Lo curioso fue que "Manhattan Madness", parodia de drama pretencioso, de novela policíaca y de héroe romántico, nos reveló en Fairbanks una especie de Fréderick Lemaître de la acción moderna. Desaparece el penacho de plumas del viejo melo, pero el músculo paradójico, audaz, agresivo, sigue el juego con una impronta casi lírica. Ruy Blas, "El jorobado", no están tan muertos como se creía. "Manhattan Madness": vuelve a encontrarse aquí el misterio desmelenado aunque, claro está, hoy día no se le puede tomar demasiado en serio. Sonríamonos ante ese terrible escalofrío, pero confesemos que jamás lo habíamos buscado tanto. El muchacho del Oeste que llega a Nueva York cabalgando sobre los techos de los vagones del tren para meterse de cabeza en el embrollo arbitrario, insensato, delicioso de una novela de intrigas, nos ha conquistado. Esté o no al borde de todas las catástrofes o cite con la capa o las banderillas al traidor, al monstruo, al crápula de Arizona o de Broadway, siempre triunfará, reinará por su dominio de la sonrisa y su amor a los gestos bellos.

Un héroe, un pícaro, un hombre. Es decir, un mosquetero...

...Cuando leo a Dumas padre, genio de los narradores, veo a Douglas en cada página, campando por la situación sin salida que siempre termina tan bien. Chicot, d'Artagnan, Salvator, Balsamo, criaturas desmesuradas y encantadoras que florecéis con lo imprevisto. Douglas es vuestro compinche."

LOUIS DELLUC



RECUERDO DE DOUGLAS FAIRBANKS

UN NIÑO GRANDE

"Conozco desde hace años a Douglas Fairbanks actor, escritor y productor. Siempre he admirado su trabajo y mi admiración por él es inmensa. Posee un brío incomparable, un admirable saber moverse que no le ha abandonado nunca, desde su más tierna juventud. Brilla una risa eterna en sus ojos francos que, sin embargo, son siempre tan serios. Es imposible no amar a Douglas Fairbanks.

Así pues, yo seguía amando y apreciando enormemente los trabajos de M. Douglas Fairbanks cuando, de pronto, conocí ayer a un camarada llamado "Doug"... Le he estimado cien veces más. ¿Que mi amistad es muy voluble? Qué quieren, si la impresión que el camarada Doug ha sido completamente distinta de la que siempre me había producido esta figura internacional llamada Douglas Fairbanks.

Mi nuevo camarada Doug posee, entre otras cualidades, la de sorprendente... Sorprende a todo el mundo. Jamás podré saber lo que va a hacer al minuto siguiente del que vivimos... Nunca para de hacer montañas de cosas. Y lo más sorprendente de esas sorpresas es que todo lo que hace lo hace a la perfección.

Voy a dirigir su próximo film.

Me interesa este trabajo como jamás me interesó ningún otro film hasta ahora. Un film de Fairbanks es un Trabajo Grande y también un trabajo glorioso. He llegado al estudio de mi camarada Doug lleno de entusiasmo, de ardor. He de discutir cada día cada una de las escenas que pronto comenzaremos a rodar.

Pero no es nada fácil trabajar con el camarada Doug... En primer lugar, ¿dónde está? Está en más de mil sitios a la vez. Escribe a máquina en su despacho, hace anillas en el gimnasio como cualquier colegial, está con su director artístico en el estudio, creando uno de esos maravillosos decorados que encantan a los espectadores de los dos continentes... Cuando pasa de un despacho a otro, salta por encima de todo lo que encuentra, sin temor a ningún obstáculo. Algunas veces se detiene un instante, se detiene para hablar tiernamente con nuestra "Mary". Tiene la manera más dulce del mundo de hablar a su mujer.

Entra por una puerta, vuelve a salir inmediatamente, ha cambiado su traje de ciudad por un jersey deportivo, ríe y muestra su ancha dentadura blanca, brillan sus ojos, dice: "Vamos ahora a jugar al tenis".

El tenis le va a tener ocupado mucho tiempo... Pero no, ya está de vuelta. Se ha sentado sobre mi mesa y me describe una escena trágica de nuestro próximo film. ¡Grandioso! Si mi camarada Doug no fuera Douglas Fairbanks, le ofrecería un contrato de por vida para que fuera mi guionista. Doug está muy serio. Continúa contándome cómo va a perecer el traidor... Está poseído por el tema, yo no me atrevo ni a moverme, no digo una sola palabra, sería lamentable turbar ahora su inspiración genial... De pronto, en medio del relato, se para, se levanta y va hasta el botón eléctrico fijado a la pared a fin de ver si funciona la luz... ¡Mi camarada Doug es un Niño Grande!

Le encuentro siempre en mil sitios diferentes, haciendo mil cosas diferentes. Yo no estoy nunca seguro de lo que puede traerse entre manos. Cuando le encuentro está siempre ocupado en hacer trabajos en los que yo jamás habría pensado... Esta mañana le he descubierto en el despacho de su hermano y manager, dirigiendo a otros productores una conferencia sobre la explotación de films...

Yo estaba en el estudio cuando Doug volvió a mi lado. "¿No cree que sus proyectos son demasiado enormes esta vez?", le pregunté, enseñándole las maquetas de los enormes decorados en construcción.

"Su próximo film será sin duda el más formidable que se haya realizado hasta ahora, será aún más grandioso que el último. Por tanto, tan ocupado como está, ¿cómo puede preocuparse de los asuntos comerciales ajenos como acaba de hacerlo en esa conferencia?"

"Dios mío, Raoul, qué quiere, me gustaría arreglar todas esas cosas, pero no puedo. Ciertamente que no estoy interesado financieramente en ellas, pero esos "businessmen" tiene actualmente dificultades y alguien ha de ayudarles a salir del lío en que están. En la industria cinematográfica navegamos todos en el mismo barco y debemos ayudarnos unos a otros..."

Y entonces, antes de darme ni siquiera tiempo a responder, me preguntó a quemarropa: "Dígame, Raoul, ¿cree que puedo saltar por encima de esta valla y luego, de un solo impulso, trepar al tejado de la sala de proyecciones?"

Ni al mejor atleta de América, ni al mismo campeón de las Olimpiadas me habría atrevido yo a pedirle que diera un salto tan fantástico, peligroso y casi imposible... Pero con mi camarada Doug nada es imposible; para él la palabra imposible no existe..."

RAOUL WALSH (1923)

VITALIDAD

"Hemos encontrado a Douglas Fairbanks en las tablas, donde ya se había elevado al rango de "vedette". Fue su vitalidad lo que me atrajo. Emanaba de él cuando caminaba por la calle. Era un trabajador infatigable. Para él, las horas no eran nunca demasiado largas ni el trabajo demasiado prolongado. Unase todo ello a su inteligencia viva, su perspicacia y su bondad y así se obtiene la calidad. Desde que vimos su primer film, "The Lamb", supimos que teníamos una gran estrella, pero hubo que dejar pasar cuatro hasta estar seguros de que el público lo sabía también."

D. W. GRIFFITH

("Photoplay", Octubre 1928)

NUEVOS NEGATIVOS

"Reúno los films, hago tirar nuevos negativos y pondré la música; puede que yo diga los comentarios suprimiendo, en algunos films, los letreros. Voy a poner los films en estado de ser presentados adecuadamente. Lo fastidioso es que hemos de luchar contra gente que ha obtenido ilegalmente las copias, que las ha vendido en forma pirata. Muchas no pueden volverse a encontrar o, si se consigue, no se sabe si esas copias las han obtenido legalmente o no. Por ejemplo, solo se conoce la existencia de una copia en color de "El Pirata Negro" en no sé qué parte del Oriente Medio, en Jordania o en Arabia Saudita, y no la encontramos. Todas las otras son copias en blanco y negro de un film en colores, y en colores muy bellos... Se nos dice ahora que existe otra en alguna parte de los Estados Unidos, pero ha costado varios años localizarla..."

DOUGLAS FAIRBANKS Jr.

(Diciembre 1968)

**RECUERDO DE
DOUGLAS FAIRBANKS**

The Mark of Zorro

El Signo del Zorro

Dirección:

FRED NIBLO

Guión:

Ted Reed, sobre la novela de Johnston McCully "The Curse of Capistrano"

Fotografía:

William Mc. Gann,
Harry Thorpe

Decorados: Edward Lengley

Intérpretes:

Douglas Fairbanks
(Don Diego Vega-Zorro)
Noah Beery
(Sargento Pedro González)
Marguerite De La Motte
(Lolita)
Claire McDowell
(Doña Catalina)
Charles Hill Mailes
(Don Carlos Pulido)

Producción:

United Artists 1920
8 bobinas



Con EL SIGNO DEL ZORRO, Douglas Fairbanks inaugura la serie de films de época que constituyen lo más brillante de su producción. La figura enmascarada que recorre galopando las tierras de la vieja California, llegó a convertirse en mito gracias a él. Cualquier otra interpretación del personaje —Tyro-ne Power, Reed Hadley, Guy Williams—, parece estólida en comparación: sin su agilidad, sin su sutileza, sin su humor.

El personaje de Zorro apareció en la revista "All-Story Weekly" el 9 de agosto de 1919. La historia, en cinco partes, de Johnston McCully se titulaba "The Curse of Capistrano". Supuso toda una carrera para el prolífico escritor, que seguía las huellas de los relatos de aventuras de Edgar Rice Burroughs, que habían comenzado a editarse en 1912.

La novela de McCully trata de la corrupción política, los desmanes del gobernador, la cobardía de los terratenientes y la humillación de los campesinos... En ese ambiente, surge el Zorro, con su máscara negra y su capa color púrpura, deshaciendo entuertos a lo largo de El Camino Real, vengando injusticias y situándose por todo ello al margen de la legalidad. El Zorro es Don Diego, hijo de uno de los

más ricos caballeros del país, aparentemente un joven frívolo y pusilánime, más aficionado a la poesía y la música, que a batirse con la espada. El éxito de la historia fue tal, que McCully hubo de escribir una tras otra nuevas aventuras del Zorro.

Douglas Fairbanks compró los derechos sobre el personaje en 1920. La película sigue fielmente casi todas las peripecias de la novela, aunque añadiéndole una serie de improntas visuales, producto de la imaginación de Fairbanks. Por ejemplo: la Z con que marca el Zorro la frente de sus enemigos o la enfatización del carácter aparentemente afectado de Don Diego, a través del jugueteo con su pañuelo. McCully toma para sus siguientes novelas estos hallazgos de Fairbanks que en la primera no aparecían, lo mismo que en sus portadas se dibujará ya siempre al enmascarado paladín con los rasgos personales del actor.

Y hay otra enfatización muy importante en la película, obra de Fairbanks también: el humor. La secuencia de la persecución final, en la que el Zorro tiene tiempo de dejar clavada con su espada en la copa de un árbol una nota avisando a los hombres del gobernador que va a almorzar en la ciudad y retán-

doles a que le capturen allí... Y, en el último encuentro, lanzado Zorro-Fairbanks a la frenética acción de saltar tapias, escalar tejados, derribar adversarios, trepar, lanzarse de una ventana a otra... es capaz de asomarse a una de estas para advertir a una campesina: "Nunca hagas nada con el estómago vacío" y tomarse un refrigerio leve antes de volver a sumergirse en la acción. El conflicto se resuelve en la novela con los caballeros californianos exigiendo, al fin, del Gobernador, que cese en sus desmanes y pidiendo amnistía para el Zorro. La solución es mucho más brillante en el film: Don Diego se enfrenta al malvado Capitán Ramón, y, tras revelarle su identidad, se bate con él. Cuando el capitán cae herido, el joven clava la espada en el techo y declara: "¡Hasta que te necesite otra vez!".

La necesidad se demostrará más tarde..., en DON Q. THE SON OF ZORRO.

El rodaje de la película se hizo en San Fernando Valley y el guionista, Ted Reed, realizó las escenas de acción, en particular la de la persecución en torno a la iglesia. Es curioso señalar que, según afirma Eisenschitz en su filmografía, Mary Pickford dobló a Marguerite De La Motte en las escenas de amor.

RECUERDO DE

DOUGLAS FAIRBANKS

The Three Musketeers

Los Tres Mosqueteros

Dirección:

FRED NIBLO

Guión:

Edward Knoblock, con la colaboración de Kenneth Davenport, Lotta Woods, Douglas Fairbanks, sobre la novela de Alejandro Dumas

Fotografía:

Arthur Edeson

Decorados:

Edward Langley

Música:

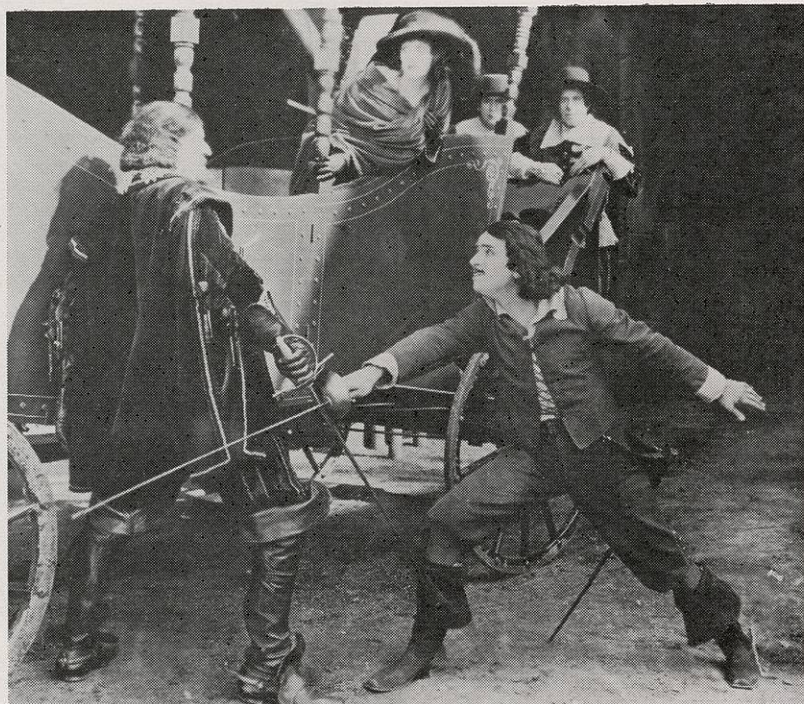
Louis F. Gottschalk

Intérpretes:

Douglas Fairbanks
(D'Artagnan)
Marguerite De La Motte
(Constance Bonacieux)
Leon Bary (Athos)
George Siegman (Porthos)
Eugene Pallette (Aramis)
Mary Mc. Laren
(Ana de Austria)
Barbara La Marr
(Milady de Winter)
Nigel de Brulier
(Cardenal Richelieu)
Adolphe Menjou (Luis XIII)

Producción:

United Artists. 1921



Tras el estreno de LOS TRES MOSQUETEROS en 1921, la nueva imagen de Douglas Fairbanks viene así descrita en el New York Times: "Era un Fairbanks ligeramente más grueso, con un pequeño bigote de hombre de negocios, el que apareció en el escenario para dar las gracias al público".

Cierto que en LA MARCA DEL ZORRO Fairbanks utilizó ya un bigotillo postizo como parte de su caracterización, pero no era sino una sátira sobre la frivolidad de Don Diego por parte del Doug correctamente afeitado de sus anteriores films. A medida que se suceden los años 20, Fairbanks se va convirtiendo más y más en el personaje "héroe de época fanfarrón".

Pese a los 38 años de Fairbanks, su interpretación del joven D'Artagnan, con su inocencia provinciana e ingenuidad adolescente, resulta absolutamente convincente. Robert E. Sherwood llegó a decir que, sin

duda, Alexander Dumas había escrito su novela como tema para que Fairbanks interpretara una nueva película. (Naturalmente, el que Constance, la amada de D'Artagnan, no esté aquí casada y no muera como lo hace en el libro, serían arreglos posteriores producto de la moralidad puritana de la época). La exuberancia y energía física de Fairbanks, hace que su edad no le traicione. Por ejemplo: cuando, a punto de partir para Calais con sus camaradas a fin de recuperar el broche de diamantes de la Reina, D'Artagnan es llamado a las habitaciones del cardenal, Doug hace una de sus más impresionantes acrobacias. Uno de los hombres del cardenal le está vigilando tras un tapiz, dispuesto a disparar en el momento en que éste deje caer su pañuelo. D'Artagnan percibe el cañón de la pistola y, con un floreteo de su espada y un salto prodigioso, sale de la habitación y escapa del palacio antes de que nadie se llegue a dar cuenta de lo sucedido. Otro ejemplo: Douglas es el más bajo de los cuatro mosqueteros y, sin embargo cuando caminan codo con codo, su paso se convierte siempre en el más rápido.

La interpretación de Fairbanks está, por otra parte, al servicio siempre de un guión cuidadosamente elaborado en que no siempre él aparece en primera línea. Hay espléndidas metáforas visuales, como la del juego de ajedrez que es un emblema de las maquinaciones de la corte. Maquinaciones a las que —como en tantos otros films de Fairbanks—, el brioso e inocente mozo de provincias pronto se adapta, aunque combatiéndolas, y de las que llega a triunfar.

Son varias las adaptaciones que de la novela de Dumas se han hecho para el cine. Por limitarnos a las americanas, recordemos la de George Sidney para M.G.M. (1948) con Gene Kelly y June Allyson, en un estilo de melodrama y de romanticismo idealizado que nada tiene que ver con la original de Fairbanks. Radikalmente distinta, la de Richard Lester para la 20th Century Fox (1974) sigue el camino de desenfadado y humor de Douglas, aunque sin superarla en absoluto. LOS TRES MOSQUETEROS de Douglas Fairbanks constituye, quizás, el primer intento cinematográfico de desmitificación histórica.

RECUERDO DE DOUGLAS FAIRBANKS

Robin Hood Douglas Fairbanks in Robin Hood Robin de los Bosques

Dirección:

ALLAN DWAN

Guión:

Elton Thomas
(seudónimo de Fairbanks),
Lotta Woods, Kenneth
Davenport, Edward Knoblock

Fotografía:

Arthur Edeson

Decorados:

Wilfred Buckland,
Irvin J. Martin,
Edward M. Langley

Montaje:

William Nolan

Música:

Victor Scherzinger

Intérpretes:

Douglas Fairbanks
(Conde de Huntington-Robin
de los bosques)
Wallace Beery
(Ricardo Corazón de León)
Sam de Grasse
(Príncipe John)
Enid Bennett
(Lady Marian Ritzwalter)
y, en la figuración,
Mary Pickford, Kid McCoy,
Bull Montana,
Baron de Rothschild...

Producción:

United Artists. 1922



Basado en la leyenda popular de Robín de los Bosques, cuando René Clair lo vio en 1923 dijo de él que era un film que "desarma el criticismo" y, aunque tenía sus dudas de que nadie pudiera hacer revivir el espíritu medieval, "la interpretación dada por el film de Fairbanks es como un libro de historia".

La película arranca con una romántica evocación del pasado: "Pasan veloces las fatigas de los hombres —tornan de nuevo a la tierra—, las cosas antiguas y santas se desvanecen como en un sueño", mientras las imágenes de un castillo en ruinas se disuelven en planos de un castillo restaurado y el arte de Allan Dwan nos transporta a la Edad de la Caballería o, como dicen los títulos, a la Edad de la Fe.

Los caballeros del Rey Ricardo celebran con un gran torneo su partida al día siguiente para luchar en las Cruzadas. El espectáculo se trans-

forma de inmediato en acción, a la vez que se definen los principales caracteres de la historia. Robert, conde de Huntington —valiente, fuerte y a la vez tímido—, mide sus armas con el villano Sir Guy de Gisbourne, el cual termina siendo víctima de sus propias tretas. El Rey Ricardo, impulsivo, honesto y humano, se contrapone a su siniestro hermano el príncipe John, ansioso de sucederle en el trono... Tras derrotar Robert a Sir Guy, se convierte en el protector de Lady Marian, asediada por éste.

Nada más desaparecer por el horizonte Ricardo Corazón de León con sus cruzados, explota la tiranía del príncipe John. Las imágenes de Dwan son aquí de tal vigor como solo diez años más tarde igualará Sternberg al sugerir la crueldad de la Rusia Imperial en "Scarlet Empress". Contra esta tiranía se rebela el aristócrata Robert, convirtiéndose —como un nuevo Zorro—, en el marginado de la ley que lucha contra ella viviendo en el bosque con su puñado de "hombres libres".

"Douglas encargó primeramente al doctor Wood que hiciera múltiples investigaciones, luego a Dwan y a su hermano Robert que construyeran los decorados realmente fabu-

losos de la época; nuestro héroe discutía incansablemente del "montaje" del torneo al inicio del film, de la partida hacia las cruzadas, de la edificación, o mejor dicho, de la reconstrucción fiel de Nottingham, del bosque de Sherwood y de todos los posibles perfeccionamientos de la historia.

Propuso entre otras cosas y lo obtuvo, tanto para Dwan como para él, el megáfono más grande que jamás se había utilizado para dirigir a la multitud de figurantes... El movimiento en la segunda parte, con Robín y su banda, tanto si se trata del diluvio de flechas o de la toma de Nottingham por Fairbanks, saltando y riendo incansablemente, es un auténtico torbellino...

Pero un torbellino que se parece mucho a un "ballet" del que nuestro amigo Douglas era coreógrafo y primer bailarín.

El film costó un millón de dólares (ante las dudas de los bancos, Fairbanks, aportó personalmente 750.000) y dio... cinco millones. Nuestro actor asumía riesgos financieros inmensos, pero sabía que iba a ganar".

H. MELON-NOVEL
(Revue du Cinéma, 350)

RECUERDO DE

DOUGLAS FAIRBANKS

The Thief of Bagdad

El Ladrón de Bagdad

Dirección:

RAOUL WALSH

Guión:

Elton Thomas (Fairbanks),
sobre adaptación de Lotta
Woods y con la colaboración
de Kenneth Davenport y
Edward Knoblock.

Fotografía: Arthur Edeson

Decorados:

William Cameron Menzies,
Irvin J. Martin, Anton Grot

Montaje: Al Parker

Efectos especiales:

Hampton Del Ruth

Documentación:

Dr. Arthur Woods,
Edward Knoblock

Música:

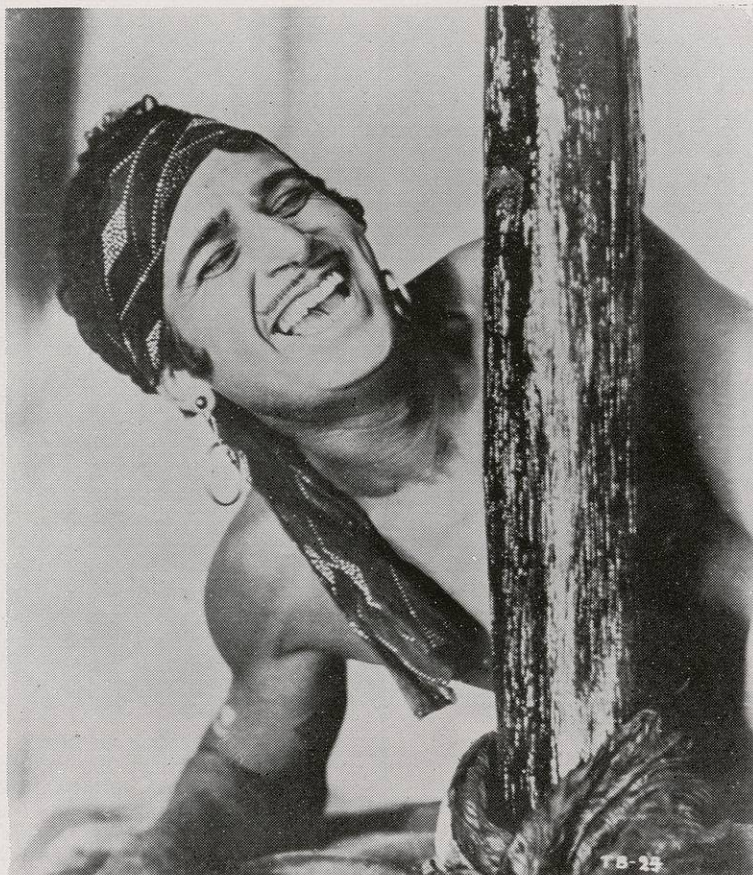
Mortimer Wilson

Intérpretes:

Douglas Fairbanks
(Ahmed, el ladrón)
Julanne Johnson
(la princesa)
Snitz Edwards
(el viejo ladrón)
So-Jin (el príncipe mongol)

Producción:

United Artists. 1923



Al regreso de uno de sus numerosos viajes a Europa, Douglas hizo descubrir a los magnates de Hollywood el gusto por el cine europeo y, en particular, por el cine alemán: "Las tres luces", de Fritz Lang, le entusiasmó hasta tal punto que inmediatamente pensó en llevar a la pantalla una leyenda de Las Mil y Una Noches...

Con su perspicacia habitual, hizo venir al célebre director irlandés Raoul Walsh y a Menziès, director discreto pero decorador de primer orden, a fin de rodar un film de cuento de hadas que, con el título de EL LADRON DE BAGDAD, narraría las fantásticas aventuras de Ahmed, el de la sonrisa luminosa y los músculos "largos como las aguas del río de Bagdad, a quien el amor iba a convertir a la honra-

dez y hacerle capaz de vencer todos los obstáculos"

El film se estrenó en 1924 y es, realmente, un extraordinario cuento de hadas; esplendor de los minaretes, del palacio de Bagdad, de las calles reverberantes bajo el sol de Oriente, el valle de los monstruos, la gruta de fuego, la escalera de los mil peldaños, el tapiz volador planeando gracias a invisibles hilos mecánicos sostenidos por una grúa gigantesca, cabalgada sobre un caballo alado o por el desierto, los siete "lunes" (entiéndase aventuras) de Ahmed y los restantes pretendientes a la mano de la princesa, la cual, evidentemente, no ama más que al antiguo ladrón, cuerda mágica, bola de cristal donde puede leerse el porvenir, manzana mágica que cura a un pobre pescador de la mordedura de

una serpiente... ¿Qué más puedo decir? Walsh, llega a obtener efectos de una belleza sorprendente para la época. El ambiente fantástico está tejido de romanticismo y simplicidad, sin colosalismo ninguno: ni siquiera cuando Douglas-Ahmed lucha contra el monstruo espantoso o se sumerge en el fondo del mar en busca de la llave que le permitirá abrir el cofre mágico. La gracia de los gestos, de las exhibiciones atléticas de Doug no excluyen cierta ternura delicada en este film único.

Douglas Fairbanks, Raoul Walsh y Menziès, con la colaboración de Kenneth Davenport y Edward Knoblock, habían hecho retroceder los límites de lo imposible haciéndonos "soñar un sueño" que yo, por mi parte, no estoy dispuesto a olvidar"

H. MELON-NOVEL
(Revue du Cinéma)

RECUERDO DE
DOUGLAS FAIRBANKS

Don Q. son of Zorro

Don Q. hijo del Zorro



Dirección:
DONALD CRISP

Guión:
Jack Cunningham,
sobre una adaptación de
Lotta Woods de la novela de
K. y Hesketh Prichard
"Don Q's Love Story"

Fotografía:
Henry Sharp

Decorados:
Edward M. Langley,
Francesco Cugat,
Anton Grot, Harold Miles

Montaje:
William Nolan

Efectos especiales:
Ned Mann

Documentación:
Dr. Arthur Woods

Música:
Mortimer Wilson

Intérpretes:
Douglas Fairbanks
(Don César de Vega y
"Zorro")
Mary Astor
(Dolores de Muro)
Jack McDonald
(General de Muro)
Donald Crisp
(Don Sebastián)
Warner Oland
(Archiduque Paul)

Producción:
United Artists. 11 bobinas
1925

Aunque tanto el director como la novela de origen de este film sean distintos a los de "El signo del Zorro", la continuidad del personaje mítico marca una evidente relación entre ambos. "Don Q." más sofisticado.

Don César de Vega llega a Madrid a completar su educación. Su apostura y valentía atraen la atención de la Reina y de su primo el Archiduque de Austria. Don César se enamora de Dolores, hija del general de Muro, consejero de la Reina. Pero este amor le lleva a crearse un poderoso enemigo, Don Sebastián.

Durante un baile en honor del Archiduque, éste insulta inadvertidamente a Don Sebastián, el cual, dejándose llevar de la ira, le mata. Una serie de circunstancias señalan a Don César como el asesino, aunque existe un testigo —el corrupto Don Fabrique— que ha encontrado una nota escrita por el Archiduque justo antes de expirar.

Prefiriendo la muerte al deshonor, Don César finge suicidarse lanzándose al mar desde lo alto del castillo. Como es natural y aunque parezca imposible, sobrevive.

Entretanto, Don Fabrique utiliza la nota del Archiduque para someter a su juego a Don Sebastián y obtener una posición en el gobierno des-

de la que pueda explotar a los otros. Don César hace venir a su padre de California y, juntos, logran derrotar a los villanos y limpiar su nombre.

Pese a tratarse de "una segunda parte", la nueva versión del Zorro no es en absoluto inferior a la primera ni en calidad ni en amenidad. Las diferencias más significativas entre ambas vienen íntimamente relacionadas con los distintos ambientes en que la acción se desarrolla. También, en la evolución y significación de los personajes. El viejo Zorro, por su porte y dignidad, es un producto de la mejor tradición aristocrática española exportada al Nuevo Mundo. Don César, su hijo, trae a España las mejores cualidades del nuevo hombre criado allí: honestidad, sencillez, vigor.

El viejo Zorro se siente feliz y rejuvenecido al volver a coger en sus manos la espada que clavara en el techo en el film anterior, y entre ambos —padre e hijo—, salvan, como en una deuda de gratitud, a la corte española del peligro de la corrupción.

La evolución del personaje del Zorro muestra una peculiar colaboración entre Fairbanks y Johnston McCulley y constituye un raro ejemplo de correlación mutua y positiva entre novela popular y cine popular.

RECUERDO DE

DOUGLAS FAIRBANKS

The Black Pirate

El Pirata Negro

Dirección:

AL PARKER

Guión:

Jack Cunningham,
sobre un tema de Elton
Thomas (Fairbanks)

Fotografía:

Henry Sharp

Consejero para el color:

George Cave

Decorados:

Carl Oscar Borg, con
supervisión de Wilfred
Buckland

Montaje:

William Nolan

Música:

Mortimer Wilson

Intérpretes:

Douglas Fairbanks
(Duque de Arnolfo
El Pirata Negro)
Billie Dove (La Princesa)
Anders Randolph
(Jefe de los piratas)
Donald Crisp (su Ayudante)
Sam de Grasse (Mac Tavish)

Producción:

United Artists. 1926
11 bobinas



Desde hacía varios años, con anterioridad a EL LADRON DE BAGDAD, Fairbanks deseaba llevar al cine una historia de piratas. Estas habían comenzado a proliferar en la industria americana, tal vez como consecuencia de la influyente personalidad de un investigador llamado Dwight Franklin, cuyos conocimientos iban desde la vida del hombre primitivo a los vikingos... y a los piratas. Sus modelos en miniatura habían llegado hasta los museos de arte y las universidades.

Fairbanks entró en contacto con Franklin. Pero el problema estribaba en que el actor deseaba hacer el film en color: "Los piratas piden color". Historias de la vida moderna o historias de guerra, o incluso films de aventuras como "Robín Hood" o "The thief of Bagdad" pueden hacerse en blanco y negro, pero los piratas necesitaban algo más vívido. Me era imposible imaginarlos sin color".

Desgraciadamente, los procedimientos de color en esos años eran todavía muy rudimentarios. Los escasos films rodados parcial o totalmente en color habían sido muy poco satisfactorios y, aunque la casa

Technicolor había establecido en 1923 un laboratorio en Hollywood en previsión del futuro, las investigaciones eran muy lentas y costosas.

Fairbanks esperaba que el proceso del color madurase y la Technicolor esperaba un productor imaginativo, atrevido y... lo suficientemente rico como para asumir el riesgo. El éxito del artista sería el éxito de la industria.

Conjunción muy rara de intereses que, en el caso de EL PIRATA NEGRO, se cumplió.

Fairbanks pasó un año entero haciendo que se realizaran investigaciones sobre la combinación más reposante para la vista. Finalmente, optó por el verde y el marrón oscuro. No se podían obtener más que variaciones limitadas dentro de un espectro bicolor... "Eso es lo que quiero —dijo Doug—. Los trajes y decorados de nuestra nueva película EL PIRATA NEGRO serán elaborados dentro de esta gama". Gastó 125.000 dólares y rodó mil metros de pruebas en color.

Deseaba hacer Rembrandt... y lo logró.

Como todos los films de época de Fairbanks, EL PIRATA NEGRO ofrece una amplia gama de intereses. Se ha escrito mucho sobre las famosas acrobacias, su prodigioso deslizarse vela abajo hundiéndose en esta su cuchillo en la escena del rescate final.

Pero hay una razón por la que este film constituye un producto único en su obra. Fue el film en que más tiempo y más de cerca trabajó a lo largo de toda su preparación, en el que más control directo tuvo sobre los decorados y dirección artística en general. También, en el que más riesgo financiero asumió.

RECUERDO DE

DOUGLAS FAIRBANKS

The Gaucho

El Gaucho

Dirección:

F. RICHARD JONES

Guión:

Elton Thomas (Fairbanks),
Lotta Woods, sobre tema de
Elton Thomas

Fotografía: Henry Sharp

Montaje: William Nolan

Intérpretes:

Douglas Fairbanks
(El Gaucho)
Lupe Vélez (La joven gitana)
Eve Southern
(La joven virgen, 2.ª parte)
Germaine Gregar
(La joven virgen, 1.ª parte)
Gustav Von Seyffertitz
(Ruiz, el Usurpador)
y Mary Pickford como
"La Madona"

Producción:

United Artists. 10 bobinas
1928

Con EL GAUCHO, aún manteniéndose dentro de las convenciones del relato de aventuras de sus anteriores films, el personaje de Fairbanks sufre un cambio radical. Por primera vez no se trata ya de un héroe positivo, más o menos circunstancialmente situado al margen de la ley. Es un "héroe byroniano" el que se nos presenta, con su cinismo, su orgullo desafiante de lo humano y lo divino, incluso con sus leves notas de implicaciones mágicas.

Fairbanks se mueve aquí románticamente también..., pero entre aguas más profundas y turbias.

"El Gaucho", personaje misterioso cuyo pasado se desconoce, llega un día a la "Ciudad del Milagro". La Madona se ha aparecido a una joven virgen tras su caída desde un risco. En el lugar de la aparición se ha construido una capilla a la que acuden los peregrinos con sus dádivas.

Atraído por el dinero acumulado, el Gaucho rapta a la joven, librándola a su vez de las garras del villano Ruiz, que rige la ciudad. Tras una noche de borrachera, intenta seducirla. La amante gitana del Gaucho ataca a éste con un cuchillo. Un leproso, a quien él había antes expulsado de la ciudad, le toca la herida de la mano contagiándole la enfermedad. El Gaucho está a punto de suicidarse, cuando la joven virgen le conduce hasta las aguas milagrosas y, sumergien-



do en ellas la mano, queda repentinamente curado. En ese momento es capturado por Ruiz y encarcelado. Hasta que logra escapar y, con ayuda de sus hombres, acaba con el villano y restaura el orden en la ciudad.

En EL GAUCHO, el byroniano rechazo de la sociedad lleva al personaje, si no al ateísmo, sí a una mofa constante de los principios religiosos. No cree en otro dogma que en sí mismo. La confrontación con el Padre es constante a lo largo de todo el film. Las dos figuras se destacan, en actitudes y vestidos contrastantes, contra los muros de la capilla, cuando el sacerdote pide al Gaucho piedad por uno de sus hombres al que éste ha golpeado. EL GAUCHO vive con las mujeres una relación dual: amor carnal y

agresivo con su amante gitana, amor idealizado hacia la virgen. Pese a su intento de seducción, tiene que confesarle: "Eres como una hermosa puesta de sol, algo que no puedo abrazar, pero que amo" —palabras que parecen un eco de los versos de Childe Harold. Hay además en EL GAUCHO una constante preocupación por los rituales —la manera de encender un cigarrillo tras otro, de arrojarles de sí con la punta de la bota, el humo constante que exhala de su boca interponiéndose con los demás personajes...—, que son como una asociación del héroe a las fuerzas oscuras que le mueven, fuerzas del bien y del mal especialmente puestas de relieve a través de los contrastes del blanco y negro de la admirable fotografía del film.

RECUERDO DE

DOUGLAS FAIRBANKS

The Iron Mask

La Máscara de Hierro

Dirección:

ALLAN DWAN

Guión:

Elton Thomas (Fairbanks),
Lotta Woods

Fotografía:

Henry Sharp

Decorados:

Maurice Leloir,
William Cameron Menzies,
Laurence Irving...

Montaje:

William Nolan

Sonido (prólogo y epílogo hablados):

Vitaphone:

Intérpretes:

Douglas Fairbanks

(D'Artagnan)

Marguerite De la Motte

(Constance Bonacieux)

Leon Barry (Athos)

Belle Bennett (Ana de Austria)

Dorothy Revier

(Milady de Winter)

Rolfe Sedan (Luis XIII)

William Bakewell

(Luis XIV y su gemelo)

Gordon Thorpe

(Luis XIV joven y su gemelo)

Producción:

United Artists. 11 bobinas.
1929.

Argumento:

Sobre la base argumental de las obras de Dumas padre, "Los tres mosqueteros", "Veinte años después"—primer título del film—, y "El hombre de la máscara de hierro", THE IRON MASK comenzó siendo un film mudo pero posteriormente, a la llegada del sonoro, se vio la necesidad de añadirle un prólogo y un intermedio hablados. Más tarde, Douglas Fairbanks hijo reeditó el film suprimiendo los títulos originales y sustituyéndolos por una narración escrita para él por Richard Llewellynn. La preparación de la película fue extremadamente cuidadosa. Fairbanks contrató junto con William Cameron Menzies —con quien ya había trabajado en "El ladrón de Bagdad"—, a Lawrence Irving, hijo de Henry Irving, para el diseño y construcción de decorados. Hizo también venir de París a Maurice Leloir, famoso ilustrador de las obras de Dumas, que diseñó los trajes.



Los puntos de conexión entre "Los tres mosqueteros" y "La máscara de hierro" son notables en cuanto a los caracteres y ambiente, aunque en este segundo film las intervenciones de D'Artagnan-Fairbanks se destacan más de las de sus tres camaradas y aunque las exhibiciones atléticas del protagonista sean menos espectaculares.

El villano de la película es De Rochefort. Las maquinaciones políticas derivan del nacimiento de dos hijos gemelos de Luis XIII. El primer nacido está destinado a ser Delfín de Francia. Richelieu ordena llevar fuera del país al segundo niño en secreto, pero no sin que De Rochefort consiga antes interceptar la nota en que se hace referencia al doble parto.

De Rochefort va a España en busca del segundo gemelo, a fin de que un día pueda, bajo su dominio, usurpar los derechos del Delfín.

Aunque Richelieu ha ordenado a los cuatro mosqueteros retirarse a su provincia natal, D'Artagnan permanece en la corte como amigo y tutor del príncipe. Su amor por Constance le retiene también allí. Pero De Rochefort rapta a la joven y la encierra en un convento bajo la custodia de Milady de Winter. D'Artagnan pide ayuda a sus camaradas para rescatarla y, cuando está a punto de conseguirlo, Constance es asesinada por la malvada Milady. Los hombres del Cardenal han capturado a Porthos, Athos y Aramis y D'Artagnan tiene que acudir en su

auxilio. Tiene también que salvar a Richelieu de las garras de De Rochefort... En reconocimiento, el Cardenal perdona a los cuatro mosqueteros con la condición de que disuelvan su banda. En un intermedio, D'Artagnan se dirige directamente al público para prometerle que algún día volverán a reunirse... Pasa el tiempo y el Cardenal muere sin divulgar el secreto del segundo heredero y sin haber confiado jamás en D'Artagnan. Este permanece en la corte hasta la mayoría de edad de Luis XIV. Esa misma noche, abandona el palacio...

Pero la conspiración ha comenzado. De Rochefort suplanta en su cama al Rey por su hermano gemelo, recluyendo al auténtico en una torre y ocultando sus rasgos tras una máscara de hierro. El desdichado prisionero logra lanzar un mensaje de auxilio que llega a manos de D'Artagnan. Este pone de nuevo en movimiento a sus camaradas y entre los cuatro logran rescatar y restaurar en el trono al legítimo Rey.

No obstante, el precio es caro: D'Artagnan ve morir sucesivamente en la empresa a Porthos, a Athos y a Aramis. Finalmente, muere él también a manos del falso rey. Los espectros gozosos de los tres mosqueteros surgen de entre las nubes para dar la bienvenida al espíritu de D'Artagnan, en una de las más emotivas evocaciones de lo sobrenatural de la historia del cine americano.

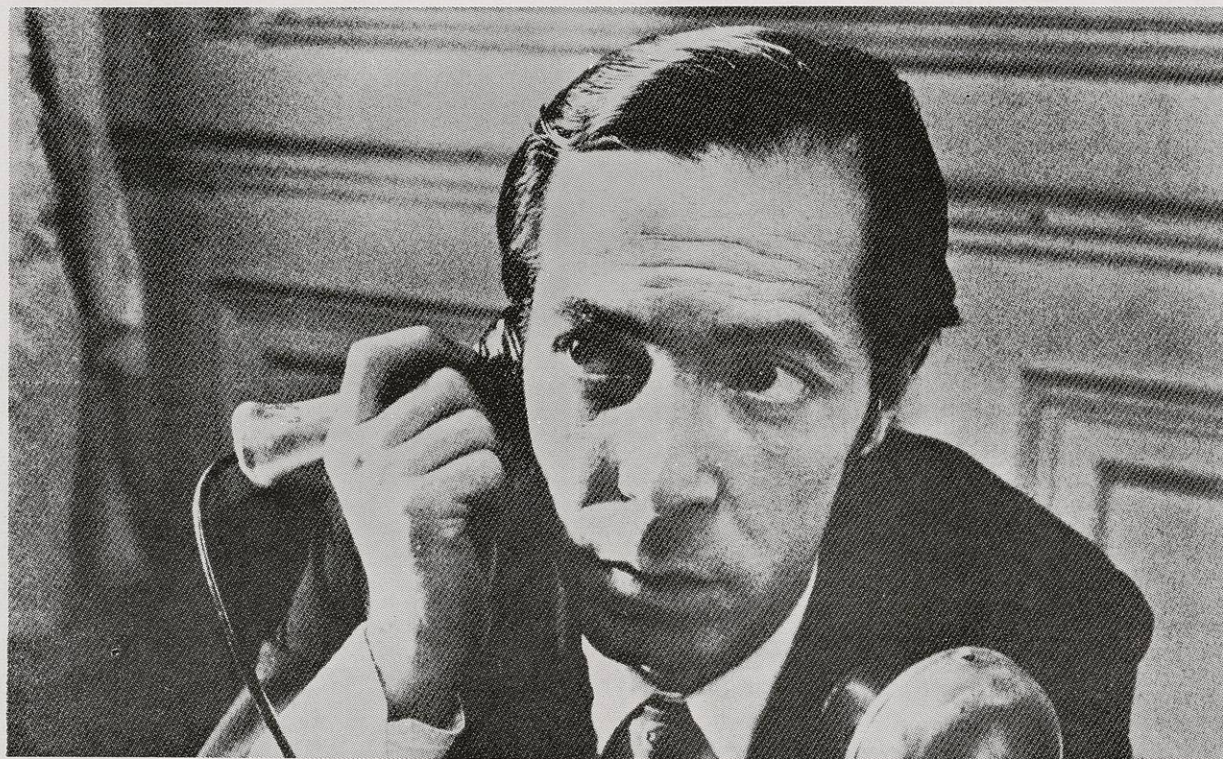
PANORAMA HOT





Beto Nervio contra la noche negra del mundo

ARGENTINA-FRANCIA



Dirección:
MIGUEL BEJO

Guión:
Jorge Hayes,
Román García Azcárate,
Pablo Estela

Voz en off escrita por:
Edgardo Cozarinsky,
Miguel Bejo

Fotografía: Carlos Lenardi

Montaje:

Hugo Colase, Cristine Aya

Música y bandoneón:
Juan José Mosalini

Interpretes:

Jorge Hayes (Beto Nervio)
Deni de Biaggi (Super Super)
Alfredo Martone (Mordazas)
Ingrid Pellicori (Ana)
Alberto Catena (Roque)
Ricardo Goldman (Carlos)
Susana Paladino
(Mme. Cismondi)
Claudia Schwartz (Marylin)

Producción:

OFF 35 (Argentina)
Miguel Bejo
Volker Schlöndorff
Color 16 mm. 95 min. 1980

"La idea principal del film es mostrar a personajes de historieta fuera de su contexto: Nervio es Vito Nervio, detective criollo copyright por Editorial Andrómeda 1950, al que una pareja saca un día de los cuadros dibujados en los que vive y lo pone frente a un caso real. El periodista Mark Dent y el compositor Ricardo Wagner también participarán en las peripecias posteriores, junto a montones de personajes secundarios como Ana, Ave Negra, los engominados, Alicia la niña de las palomas, Marilyn, Mordazas, Capanga, Guadaña, el Presidente, la bailarina y las coperas... Al final del film, dice: "todo eso yo apenas comenzaba a entreverlo y no iba realmente a comprenderlo hasta que fuera demasiado tarde". Se siente traicionado por todo el mundo, por sus amigos sobre todo. Ese Nervio soy yo en esa época, que me sentía traicionado, no por el gobierno puesto que no esperaba nada de él, sino por mis camaradas que se habían transformado en cuadros, que se habían acomodado, integrado. Nervio muere y yo me marché de la Argentina".

MIGUEL BEJO, técnico químico, comienza a trabajar en teatro independiente con la puesta en escena de obras de vanguardia (Adamov, Ionesco...), así como del teatro popular argentino en la tradición de lo grotesco. De 1965 a 1969 realiza una serie de cortos en 16 mm. y pretende inscribirse en la escuela de Santa Fé especializada en el cine documental. Se traslada en 1969 a Buenos Aires, se matricula en su escuela de cine, pero por segunda vez renuncia a la formación académica. Trabaja en cine publicitario. En 1971 rueda su primer film largo "La familia unida esperando a Halleluyn", alegoría grotesca sobre las expectativas del peronismo en esos años, que obtuvo un premio en Mannheim 71 y fue presentado al público malagueño en la IV edición de la Semana de Cine de Autor. "Beto Nervio..." es su segundo film largo, rodado en Argentina casi clandestinamente y montado en París.

MIGUEL BEJO

PANORAMA HOY

Ato de Violencia

Acto de Violencia

BRASIL

Dirección:

EDUARDO ESCOREL

Guión:

Escorel, Roberto Machado

Fotografía:

Lauro Escobar jr.

Música:

Egberto Gismonti

Sonido:

Víctor Raposeiro

Decoración:

Paulo Chada

Intérpretes:

Nino Leal Maia (Antonio)
Selma Egri (Tania)
Renato Consorte (Manuel)
Eduardo Abbas (Inácio)
Liana Duval (Nadir)

Producción:

Lynxfilm/Embrafilme
Color. 35 mm. 112 min.
1980



Argumento:

En estado de libertad condicional y tras cumplir un tercio de su condena, Antonio, comete de nuevo un crimen casi idéntico al primero; en un pequeño apartamento en el centro de Sao Paulo, estrangula y descuartiza a una mujer. Su compañero encuentra una maleta con el cuerpo en el balcón del edificio y avisa a la policía. Detenido en Caixas, quince días después del crimen, Antonio admite su delito, de la misma manera que lo había admitido la primera vez, pero no encuentra explicación a su acto. Tras su primer crimen, la salud mental de Antonio, jamás se cuestionó ni se le sometió a ningún examen. En la cárcel tiene siempre un comportamiento excelente. Trabaja en las oficinas y, a través de los cursos de la televisión, termina los estudios secundarios.

Un examen psiquiátrico asegura que no es ni psicótico ni psicópata.

Se casa en prisión con una joven a la que conocía antes de su primer crimen y, durante un año, la pareja pasa junta los fines de semana, ya que Antonio, se halla ahora en régi-

men de prisión semi-abierto en el Instituto Penal Agrícola.

Dos conmutaciones de pena reducen la de Antonio, a 14 años. El Instituto de Biotipología Criminal dictamina que ya no es peligroso y, con la mitad de su condena cumplida, obtiene la libertad condicional.

Antonio vive con Tania, su mujer, en un suburbio de Sao Paulo pero, debido a su condición de expresidiario, le es muy difícil encontrar trabajo. La pareja termina separándose.

Dos años y medio después, al regresar a su casa, Antonio encuentra a una prostituta, la lleva consigo y la asesina. Al ser detenido, declara a los periodistas no saber la razón por la que ha matado a ambas mujeres.

El film está basado en un caso auténtico: dos crímenes cometidos por la misma persona en Sao Paulo en 1966 y 1976.

* * *

ATO DE VIOLENCIA es la historia de un fracaso. Fracaso o error que, partiendo del examen en profundidad de un caso concreto nos con-

duce a toda una serie de mecanismos institucionales directamente relacionados con el caso: el sistema penitenciario, el aparato judicial, la policía, la psiquiatría, la vida urbana y, en el límite, el propio sistema social en que vivimos.

Rechazamos la simplificación de ciertas interpretaciones de fondo psicológico o sociológico, aunque sin pretender sustituirlas por nuestra propia interpretación pretendidamente totalizante y definitiva. Nos limitamos a exponer nuestra propia perplejidad.

EDUARDO ESCOREL

EDUARDO ESCOREL trabaja como montador en muchos de los films más prestigiosos del cine brasileño: "Tierra en Transe", "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro", "Macunaima", "Os Inconfidentes", etc...

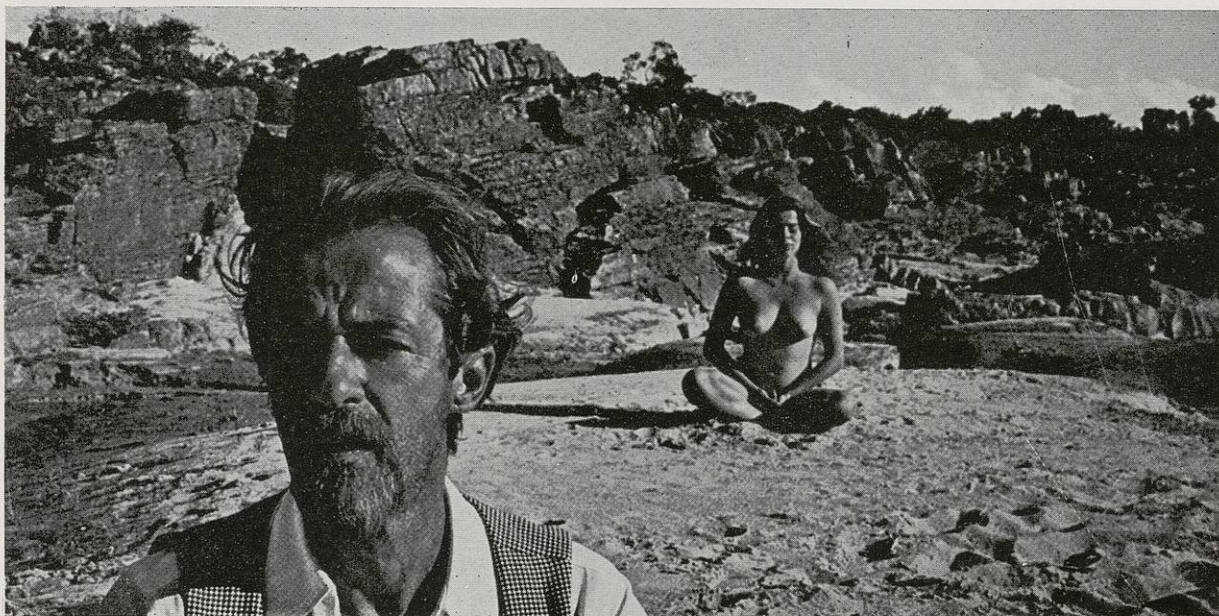
Ha dirigido los cortometrajes "Bethania Bem de Perto" (1966), "Visão de Juazeiro" (1970), "O que eu vi, O que nos veremos" (1973), "O Arremate" (episodio del film "Contos Eroticos" (1977) y los largometrajes "Lição de Amor" (1975) y "Ato de Violencia".

PANORAMA HOY

Cabaret Mineiro

Cabaret Minero

BRASIL



Guión y dirección:

**CARLOS ALBERTO PRATES
CORREIA**

Fotografía: Murilo Salles

Decorados: Carlos Wilson

Montaje: Idê Lacreta

Música: Tavinho Moura

Intérpretes:

Nelson Dantas (Paixão)
Tamara Taxman (Salinas)
Tania Alves (Avana)
Helbert Rangel
(el "americano")
Eliene Narduchi (Maruja)

Producción: Cinematográfica
Montesclareense
Color 35 mm. 1980

Argumento:

Durante un viaje en tren por el Norte de Minas Gerais, Paixão, un elegante aventurero, se enamora de Salinas, bella pasajera que le seduce en el coche cama y luego desaparece. Al llegar a Montes Claros, Paixão, acude a la residencia de

Tomaz, el "americano", donde tiene lugar una partida de poker, objeto de su viaje. Obsesionado con Salinas, Paixão cree verla en cada una de las bellas mujeres que pueblan el mundo de su rival ganador. Luego, en un pequeño poblado vecino, sueña con ella, bailando entre un grupo de resplandecientes danzarinas...

De regreso a Montes Claros, Paixão acude al cabaret de Avana, una bailarina española. Flirtea con ella, dejando a su amante enfurecido. Avana le conduce a su casa de campo en Grão Mogol. Desde los primeros instantes, el apasionado amor carnal entre Paixão y Avana es observado por Maruja, la criada de la casa. Paixão ve en ella al pueblo sufrido e ingenuo, olvida a Salinas y a Avana y parte a caballo con su nuevo amor. Cuando buscan un paraje donde consumarlo, la pareja es atacada por un jaguar. Paixão dispara sobre la fiera y la mata. Descubre así su identidad: es una de las mujeres del "americano" que este ha enviado en su persecución. Paixão queda perplejo. Saliendo de la escena, incrementa su desvarío u observa la realidad: En la plaza de la estación, Paixão se ve a sí mismo llevando a su

mujer y a su hija al tren que va a partir hacia el asilo. Ve que ahora parten todos por su propia voluntad. De pronto, cambia de rumbo y comienza a cantar las alucinaciones que los otros cantaban...

* * *

**CARLOS ALBERTO PRATES
CORREIA**, estudia Sociología y Política en la Universidad de Minas Gerais. Crítico de "Diário de Minas" y colaborador de la "Revista Cinema". Profesor de Historia de la Teoría del Cine en el Centro de Estudios Cinematográficos de Minas Gerais, así como director del departamento de publicaciones del mismo.

Ayudante de dirección en "Macunaima" y director de producción de "Os Inconfidentes" de Joaquín Pedro de Andrade, así como de "Joanna Francesa" de Diegues y productor ejecutivo de "Ajuricaba" de Oswaldo Caldeira.

Ha escrito y dirigido los cortometrajes "O Milagre de Lourdes" (1966), "Guilherme Tell" (1968) y "Por trás das Câmeras" (1978), así como los films de largometraje "Crioulo Doido" (1970) y "Perdida" (1976).



O homem que virou suco

El hombre que se volvió jugo

BRASIL

Guión y dirección:

JOAO BATISTA DE ANDRADE

Fotografía:

Aloysio Raulino

Sonido: Romeu Quinto

Música: Vital Farias

Intérpretes:

José Dumont
Celia Maracajá
Denoy de Oliveira
Barrinhos
Renato Master
Ruth Escobar
Vital Farias

Producción:

Embrafilme. 1981

Argumento:

Doraldo, poeta popular recién llegado a Sao Paulo desde el Noroeste, y que sobrevive gracias a sus poesías y folletos, es confundido con un obrero de una multinacional que, durante la fiesta en que recibe el título de obrero ejemplar, mata a su patrono. El poeta se asemeja extremadamente al obrero y es perseguido por la policía.

Mal que le pese, se ve obligado a trabajar. Sigue la trayectoria normal de los trabajadores que emigran a la gran ciudad: la construcción, los servicios domésticos, la humillación, la violencia. Pero el poeta es un rebelde, reacciona permanentemente contra la opresión a través de sus versos irónicos, gritando palabras que son buena razón para su constante inestabilidad en cada empleo. Reaccionando, manteniendo su humor, el poeta se conserva libre, pero sus oportunidades de supervivencia se hacen cada vez más difíciles. Incluso ha de sufrir un proceso de lavado cerebral en uno de sus empleos, a través de un audiovisual que ironiza y destruye los valores culturales de los nordestinos.

Solo le queda una salida: encontrar al verdadero asesino y, luego, escribir su historia.

La búsqueda le revela otro lado de la opresión, la vida día a día en

las industrias mecánicas, entre tentativas de huelga, represión y traiciones, el trágico destino de su sosias, el obrero Severino, que aceptó las reglas impuestas e intentó subir a toda costa, incluso traicionando a sus compañeros. A través de este descubrimiento, el poeta completa su visión crítica y demoladora sobre el destino del hombre en la sociedad actual. Y escribe "El hombre que se volvió jugo".

* * *

O HOMEN QUE VIROU SUCO toma su título de textos poéticos populares, de la expresión popular al reflexionar sobre lo que el sistema procura hacer con los individuos: jugo consumible, para luego quedar en puro desecho que no sirve para nada".

JOAO BATISTA DE ANDRADE

JOAO BATISTA DE ANDRADE, nace en Ituitaba (Minas Gerais) en 1939. Trabaja en cine y televisión desde 1962. Su primer film como director es el documental "Liberdade de Imprensa" (1966). De 1972 al 74 fue Profesor de Cine en la Escuela de Comunicación de la Universidad de Sao Paulo. Entre sus largometrajes sobresalen: "Gamal, Delirio de Sexo" (1969), "Pauliceia Fantástica" (1970), "Doramundo" (1978), "Wilsinho Galileia" (1978).



Alligator shoes

Los zapatos de cocodrilo

CANADA



Guión y dirección:
CLAY BORRIS

Fotografía:

John F. Phillips

Música: Murray McLauchlan

Montaje: Gordon McClellan

Sonido: Brian Richmond

Intérpretes:

Garry Borris (Bin)

Ronalda Jones (Danielle)

Clay Borris (Mike)

Rose Maltais-Borris (Madre)

Leon Perry (Padre)

Simone Champagne (Abuela)

Producción:

Borris - Phillips

Film Arts Productions

Toronto

Color. 98 min. 1981

Una tía de los muchachos, Danielle, viene a perturbar el equilibrio de la familia. Acaba de sufrir un tratamiento psiquiátrico y se instala con sus parientes.

Mike, que es un muchacho organizado, tiene miedo de que los problemas emotivos de Danielle puedan afectarle, por lo que se mantiene a distancia de la joven. Bin, en cambio, se divierte con ella y la introduce en la vida de los bares donde lleva a cabo sus "negocios". Pero de esta actitud compasiva de Bin, nace el malentendido: Danielle es joven y bella y espera otra cosa de sus relaciones con él.

Aunque Bin la trata con delicadeza, Danielle reacciona con un profundo sentimiento de abandono. Estalla la crisis. Y, durante ella, sale a luz el aspecto oculto de la personalidad de cada hermano: la responsabilidad de Bin, la compasión de Mike. Los conflictos entre ambos quedan resueltos.

* * *

ALLIGATOR SHOES es mi primer largometraje. Llevaba pensando en él varios años. Hago un papel secundario, ya que la "vedette" es mi hermano. He encontrado la inspiración de este film en su personalidad fascinante y en la fuerza de mi familia. Todos son "supervivientes" y, por respeto a ellos, he hecho el film. Es la única cosa que sé

hacer y la única que quiero hacer".

CLAY BORRIS

* * *

CLAY BORRIS, por su estilo personal e imaginativo, se ha creado una reputación de "enfant terrible" del cine canadiense. Hijo de un leñador y una cocinera, se cría en el ambiente rural francófono, en el corazón de la Acadia. A los nueve años su familia se instala en Toronto, una gran ciudad anglófona. Deja muy pronto los estudios y consigue un empleo como ascensorista en la oficina de intercambio de films de Toronto y, más adelante, de revisor y reparador de copias de películas. Decide entonces ser director de cine. A los 17 años hace su primer film en Super-8, "Parliament Street" (1968), de 7 minutos.

Ha realizado también los cortometrajes "Paperboy", 14 min. (1971), "Funt at the Ex.", 14 min. (1973), "One Hand Clapping", 27 minutos (1974), "Mistawasis", 27 minutos (1976), "Browndale Tenth Anniversary", 25 min. (1976), "Bush Camping", 15 min. (1976), "Sheila's Christmas", 27 min. (1977), "Family Geography", Partes 1, 2, 3 y 4 (1977), 15 min. cada parte) y "Rose's House", 58 min. (1978), que obtiene el Hugo de Plata en el Festival de Chicago 1978.

"Alligator Shoes" es su primer largometraje.

Argumento:

Una familia de origen acadio vive en Toronto. Es un medio obrero donde, pese a la influencia de la gran ciudad, el espíritu de familia se mantiene muy fuerte. Dos hermanos, Bin y Mike, viven con sus padres.



La guerra necesaria

CUBA

Dirección:

SANTIAGO ALVAREZ

Guión: Rebeca Chavez,
Santiago Alvarez

Fotografía:

Iván Nápoles,
Raúl Pérez Ureta

Efectos especiales:

Eusebio Ortiz

Montaje: Jorge Abello

Música:

Leo Brouwer, Juan Almeida,
Silvio Rodríguez

Dibujos animados:

Pepín Rodríguez,
Adalberto Hernández

Producción: ICAIC. Cuba

Color. 35 mm. 112 min.
1980

Argumento:

El documental recoge una serie de entrevistas originales con Fidel Castro, Raúl Castro, Almeida, Hart, Celia, Haydée y otros dirigentes de la revolución cubana para ilustrar la estrategia adoptada en los años 55 y 56 en Cuba y México por los fundadores del Movimiento 26 de Julio.

Todos los personajes que hablan se muestran profundamente vinculados a las concepciones de José Martí, el intelectual cubano que en 1895 llevó a cabo una revuelta contra el dominio español. Se habla luego del apoyo del pueblo mexicano a la lucha de liberación. El documental pretende demostrar que la guerra de liberación cubana es solo un momento de la "Gran Guerra" que ha de liberar a todo Latinoamérica.

* * *

SANTIAGO ALVAREZ nace en La Habana en 1920. Estudia Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana y Psicología e Historia en la Universidad de Columbia de Nueva York.

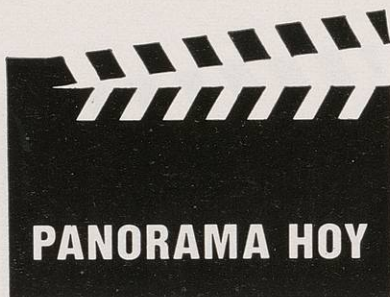
Fue miembro fundador de la Sociedad Cultural "Nuestro Tiempo", que agrupó a jóvenes e intelectuales de izquierda, muchos de los cuales trabajan hoy en el cine cubano. Intervino activamente en la lucha clandestina contra Batista.

Dirige desde su fundación el Noticiero Latinoamericano del ICAIC. Es asesor de la Dirección de Cinematografía y del Departamento de Dibujos Animados.

Sus documentales y reportajes han recibido numerosos premios en diversos festivales internacionales, estando considerado como uno de los más destacados documentalistas contemporáneos.

SANTIAGO ALVAREZ es conocido del público malagueño. En BENALMADENA 76 fueron presentados, dentro del ciclo "Cine de Intervención Latinoamericano", su largometraje "De América soy hijo y a ella me debo" (1972) y el corto "El tigre saltó y mató... pero morirá, morirá" (1973).

En BENALMADENA 77 se presentó un ciclo dedicado a su obra. En el programa de dicho año puede consultarse la filmografía completa.



Postriziny

Tijeretazos

Dirección:
JIRI MENZEL

Guión:

Bohumil Hrabal, Jirí Menzel,
sobre la obra de Bohumil
Hrabal

Fotografía: Jaromír Sofr

Decoración: Zbynek Hloch

Montaje: Jirí Brozek

Música: Jirí Sust

Intérpretes:

Jirí Schmitzer (Francin)
Magda Vasáryová (Marja)
Jaromír Hanzlík (Pepín)
Rudolf Hrusinsky
(doctor Gruntorád)
Oldrich Vlach (Ruzicka)
Frantisek Rehak (Vejvoda)

Producción:

Estudio Cinematográfico
de Barrandov

Color. 35 mm. 98 min. 1980

Argumento:

Comedia lírica ambientada en una
cervecería de los años veinte...

Francin, director de la cervecería, marcha regularmente en su motocicleta para inspeccionar los restaurantes. Su esposa le espera siempre.

Aparentemente, la pareja es muy desigual, contrastando la impulsividad de ella con el carácter pusilánime de Francin, siempre temeroso de perder su puesto como director. En realidad, la combinación de ambos temperamentos no puede ser mejor. Solo que la tranquilidad hogareña —y la de toda la cervecería—, termina en el momento en que viene a vivir con ellos el hermano de Francin, Pepín. El criterio de éste —porque no es posible llamar de otra manera a su modo de hablar—, destruye los nervios de Francin. Marja, en cambio, se siente revivir. Encuentra en el chico una fuente de ideas inagotable.

Al principio, el consejo de administración del negocio se sobresalta por el nuevo habitante. Emplean a Pepín en la cervecería, pero el trabajo le cansa en tal manera que cada vez resuena menos su voz en los patios.

Nadie sospecha que empieza a ocuparse seriamente de la idea de dedicar su "talento" al canto. Ensayando Pepín y Marja un tango, sufre esta una herida en la pierna que, para alivio de todo el mundo,

le obliga a guardar cama. Francin se siente feliz: se le ofrece la oportunidad de cuidar de su querida esposa, sabiendo al mismo tiempo que, durante sus ausencias, Marja no está en condiciones de llevar a cabo sus locuras. El doctor Gruntorád ha ganado una nueva paciente. Y, aunque el trabajo le agobia, tiene tiempo de exponer sus ideas a Marja y reprocharla por no estar al tanto de las transformaciones del mundo: acortamiento en todas las esferas de la vida, empezando con las distancias (por medio de la radiodifusión) y terminando en la moda (para eso están las tijeras). No sospecha el médico las consecuencias de sus charlas: Marja agarra las tijeras y, con ayuda de Pepín, comienza a acortarlo todo: desde sus largas faldas, hasta la bellísima melena, orgullo de su peluquero. Su paseo por las calles se convierte en una marcha triunfal, entre la admiración de los señores y la envidia de las señoras. Francin reacciona a su manera: ante los miembros del consejo de administración arremanga las faldas de su esposa y, en el patio de la cervecería, le propina una buena azotaina.

Francin se decide a empezar una vida nueva y completamente diferente. Sin embargo, las sorpresas no terminan para él: Marja le anuncia que va a ser papá.



JIRI MENZEL nace en Praga en 1938. De 1958 al 62, estudia dirección en el FAMU, graduándose con la práctica "Umrel nám pan Foerster" (Mr. Foerster murió). Ese mismo año comienza a trabajar para la Kráthy Film de Praga. Ayudante de dirección en 1973 con Vera Chytilová. Tras cumplir su servicio militar, pasa en 1965 a los Barrandov Film Studios. Su debut como director es "Smrt pana Baltazara" (La muerte del señor Baltazar), uno de los episodios del film colectivo "Pedlicky na dně".

JIRI MENZEL es también director teatral y actor tanto de teatro como de cine. Desde 1964 figura en el "cast" de films propios y de otros directores. En 1977 ganó incluso un premio de interpretación por su papel en "Hra o jablko" (El juego

de la manzana) de Chytilová. Ha dirigido una serie de programas musicales para la televisión.

La carrera cinematográfica de JIRI MENZEL se ha visto internacionalmente reconocida desde su primer largometraje "Ostre sledované vlaky" (Trenes rigurosamente controlados), que recibió el Gran Premio de Mannheim 67. Posteriormente obtuvo los de Karlovy Vary, Chicago, etc...

En BENALMADENA 76 se presentó "Kdo hledá zlaté dno" (Quién busca un fondo de oro) y en el 79 "Báječní muži s klikou" (Los maravillosos hombres de la manivela).

Filmografía:

1965. "Smrt pana Baltazara" (La muerte del señor Baltazar).

"Zlocin v dívčí škole" (Crimen en la escuela de señoritas). Tercer episodio.

1966. "Ostre sledované vlaky" (Trenes rigurosamente controlados).

1967. "Rozmarné léto" (Verano caprichoso).

1968. "Zlocin y santánu" (Crimen en el cabaret).

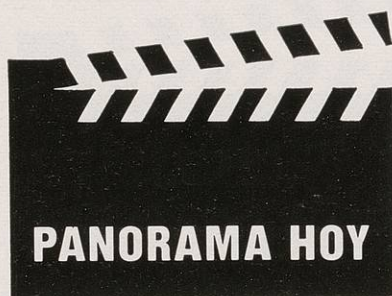
1969. "Telo Diany" (El cuerpo de Diana).

1974. "Kdo hledá zlaté dno" (Quién busca un fondo de oro).

1975. "Na samotě u lesa" (Reclusión en el bosque).

1978. "Báječní muži s klikou" (Los maravillosos hombres de la manivela).

1980. "Postriziny" (Tijeretazos).



Desig d'Hivern

Deseo de Invierno

ESPAÑA



Dirección:

JOSE MARIA SERRA y
JOSE MARIA VAZQUEZ

Argumento y guión:

José María Serra

Fotografía:

Elisabeth Klein

Sonido:

Ricardo Vidal

Montaje:

Mercedes Casas

Intérpretes:

María Serra (Teresa)
Engracia García (Dolores)
y la colaboración de las
Religiosas y Ancianos de la
Residencia San Jaime
de Cardona (Barcelona)

Producción:

Fígaro Films
Blanco y negro. 15 min.
1980

Dos mujeres, que comparten la misma habitación en una Residencia para Ancianos, nos muestran los esfuerzos que diariamente hacen para mantener viva la ilusión de seguir en contacto con un mundo y una realidad que ya pertenece a su pasado.

* * *

JOSE MARIA SERRA y JOSE MARIA VAZQUEZ, nacen en Cardona (Barcelona).

A partir de 1974 comienzan a trabajar juntos en el campo cinematográfico en el formato Super-8 mm., realizando varias películas argumentales y experimentales.

En el año 1977, José María Serra, cursa estudios en el Instituto del Teatro, rama Imagen, y en 1979, ingresa en el CEI, donde se diploma en dirección.

Plano Secuencia

ESPAÑA

Guión y dirección:

MARIO BERNEDO y
ANTONIO FLORES

Fotografía:

Javier García-Salmones

Montaje:

Javier Tejedor

Intérpretes:

Lola Mateo
Soledad Mallol

Producción: M. B.

Color. 35 mm. 9 min.
1981

Una actriz, ayudada por otra actriz, se prepara ante el espejo de su camerino para su salida a escena donde se suicidará.

Toda la representación no ha sido sino, el rito premeditado que la conduce a la muerte, que es el final de su representación.

ANTONIO FLORES realiza en 1979, los cortometrajes "Historia de Ana" y "De donde habite el olvido".

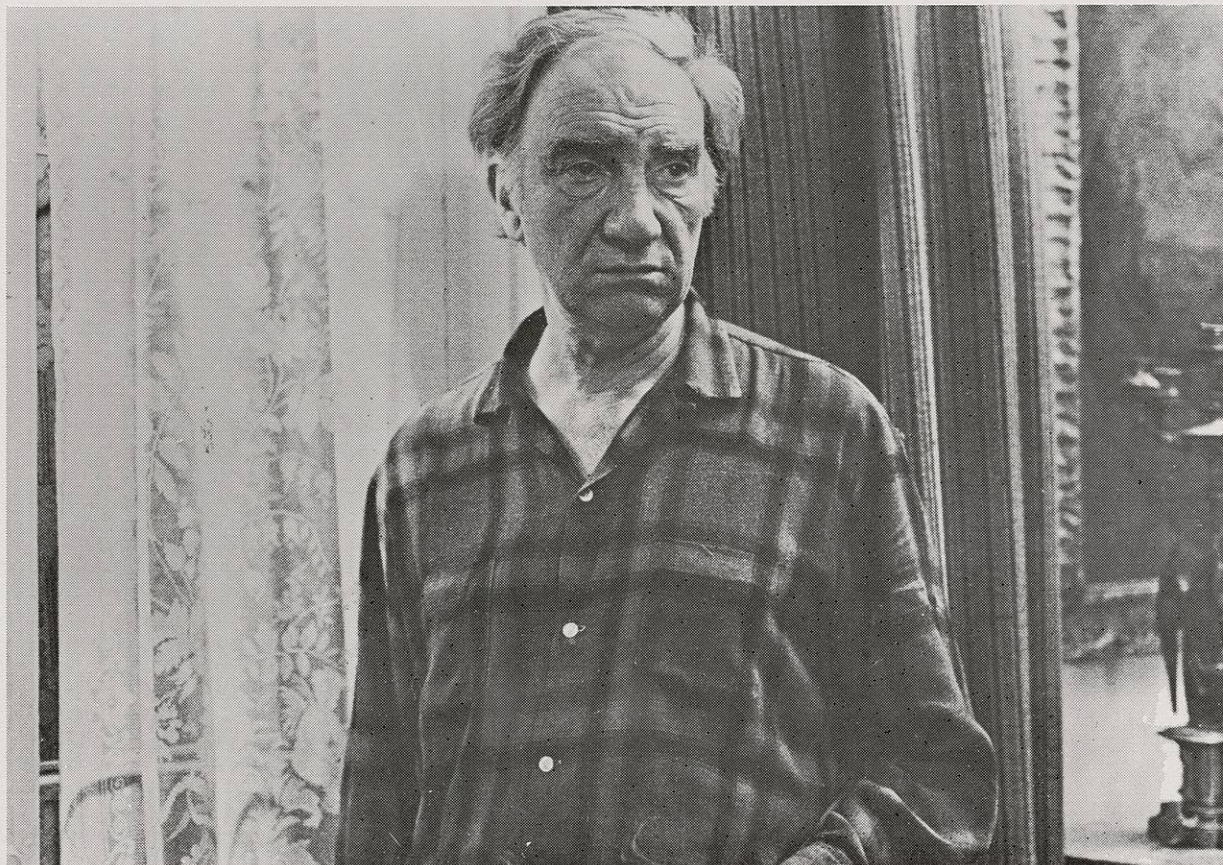
En 1980 realiza, en colaboración con MARIO BERMEDO, los cortos "Morir en Madrid" (Encantamientos), "El sueño (Crónica I) y "Encuentro" (Crónica III).

En 1981 realizan, también juntos, "Norte", "Crónica Cero", "Plano Secuencia" y "Carta a mi padre".

PANORAMA HOY

Copia Cero

ESPAÑA



Argumento, guión y dirección:

**JOSE LUIS F. PACHECO,
EDUARDO CAMPOY**

Fotografía: Federico Ribes

Decorados: Javier Fernández

Montaje: Rafael de la Cueva

Música original:
Enrique Morente

Música adicional: Cadillac,
Secretos, Nacha Pop, Línea
Vienesa y Alaska y
Los Pegamoides

Intérpretes:

Fernando Fernán Gómez
Luis Suárez
Gustavo Pérez de Ayala
Amparo Soto
María Antonia Rodríguez
Luis Maluenda
José Ramón Pardo
Miguel Ángel Rellán
Juan Jesús Valverde

Producción:

Cinema del Callejón
Color. 2.286 m.
1981

Argumento:

Carlos, un viejo director de cine, se encuentra filmando su última película.

Su pasado; su historia; un matrimonio deshecho; una hija a la que "desearía" llegar; su impotencia ante la gente, ante el mundo, ante sí mismo..., se funden delante de sus propios ojos, atrapándolo.

Su rebelión le lleva a una inmola-
ción de la que ya no podrá salir:
su historia, su película, son ahora
él mismo; y a la muerte física se
añadirá la muerte de la razón.

* * *

JOSE LUIS F. PACHECO nace en
Manzanares (Ciudad Real) en 1956.
Se inicia en el terreno teatral don-

de dirige obras de Lope de Rueda,
Strindberg, Dürrenmatt, Beckett,
Candoni, Gala, etc...

Ha dirigido los siguientes cortome-
trajes: "Preludio" (1975), "Tudara"
(1976), "A la memoria de una exis-
tencia" (1977), "Ritos" (1978),
"La tarde" (1979), "Espacio/Tiem-
po" (1980), "La última historia"
(1980).

* * *

EDUARDO CAMPOY nace en León
en 1955. Ha dirigido los siguientes
cortometrajes: "Fantasía de un sen-
timiento" (1977), "El movimiento
para la conciencia de Krana"
(1978), "Pasando de largo" (1978),
"Cristal de Espejo" (1979), "N.º 1
U.S.A." (1980), "Espacio en Silen-
cio" (1980).

COPIA CERO es el primer largo-
metraje de ambos realizadores.



Sequencias d'un Grup

Secuencias de un Grupo ESPAÑA



Guión y dirección:
RAUL CONTEL

Fotografía:
Fede Pereira

Intérpretes:
Jordi Pahisa
Montse Móstoles
Xedes
Inma Esteban

Producción:
Raúl Contel
Blanco y negro.
16 mm. 22 min. 1981

Sinopsis:

X—¡Mira, ni se ha desmaquillado!
J—Así está muy bonita
I—Brrrp, Brrrp,
J—Brrrp, Brrrp, Brrrp.
I—Brrrp, Brrrp, Brrrp.
J—Brrrp, Brrrp, Brrrp.
I—Brrrp, Brrrp, Brrrp.
Brrrp, Brrrp, Brrrp.
X—Brrrp, Brrrp, Brrrp.
Los tres—Brrrp, Brrrp, Brrrp.
M—¡Ostias, tengo sueño!
Los tres—Brrrp, Brrrp, Brrrp.
Todos—Brrrp, Brrrp, Brrrp...

RAUL CONTEL nace en 1948 en Barcelona. A partir de los 12 años rueda múltiples cortos en formatos subestándar. En 1980 dirige "Cos Trenca" (presentado en Benalmádena 81) y "Gish". "Sequencias d'un grup" es su último cortometraje.



Operación Miguelete

ESPAÑA

Dirección:

**JUAN LUIS MORALES
y JUAN CARLOS RIVAS**

Guión:

Juan Carlos Rivas y un texto
de M. V. Montalbán

Fotografía:

Fernando Argüelles

Locutor:

Carlos Tena

Producción:

Nickel Odeon, S. A.
Morales y Rivas

Color. 35 mm. 19 min.
1981



El 3 de enero de 1874 las tropas del General Pavía disolvían por la fuerza de las armas el Parlamento de la Primera República Española, cuando se procedía a la investidura del nuevo jefe del Ejecutivo, tras la dimisión de su predecesor.

Un siglo después se repetía la secuencia, aunque un fallo de proyección obligaba a detener la película sin que se hubiera consumado el drama. Los protagonistas son suficientemente conocidos por todos:

el Teniente Coronel Tejero, los Generales Armada, Milans del Bosch..., pero el desarrollo de la historia, la trama golpista y los principales momentos que anteceden a la puesta en escena del 23 de febrero de 1981, es necesario recordarlo.

* * *

JUAN LUIS MORALES nace en Oviedo hace 22 años. Estudia Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid. Realiza

varios cortometrajes en S/8, algunos de ellos premiados en el Certamen de Cine en la Universidad, de la Complutense.

* * *

JUAN CARLOS RIVAS nace en Arenas de San Pedro (Ávila) hace 23 años. Estudia Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información, de Madrid.

Realiza varios cortometrajes en S/8 antes de dirigir "Operación Miguelete".

Guión y dirección:

PILAR TAVORA

Fotografía:

Víctor Estevao y
José Enríquez Izquierdo

Montaje:

Carlos Jorge Fraga

Producción:

Pilar Távora
Color. 16 mm. 1981

Sevilla, Viernes Santo madrugada

ESPAÑA

La Semana Santa sevillana como espectáculo: la preparación, los espectadores y, finalmente, el espectáculo.

Guión y dirección:

ALBERTO TEIRA MAYOLINI

Fotografía:

Federico Ribas

Montaje:

Germán Ameabe

Interpretación:

Marily Borruel

Voces:

Miguel Angel Gredilla,
M.^a José Carrasco

Producción: A. T. M.
Color. 35 mm. 10 min.
1981

Fiesta grande

ESPAÑA

Una mujer se levanta para iniciar su trayecto al trabajo. Una vez en la calle alguien la sigue y ella trata de esquivar a su perseguidor. Cuando cree conseguirlo, se encuentra encerrada en una trampa de la que difícilmente podrá salir.



Los Montes

Dirección:
J. M. MARTIN SARMIENTO
Fotografía:
André Moracchini
Producción: IDHEC
Color. 16 mm. 37 min.
1981

Argumento:

En los Montes, pueblo perdido de la montaña leonesa, quedan seis mujeres y un hombre como únicos habitantes. El hombre muere...

* * *

J. M. MARTIN SARMIENTO es originario de Albares (León). Tras obtener la licenciatura en Historia del Arte, por la Universidad de Valladolid, marcha a París e ingresa en el Instituto de Estudios Superiores de Cinematografía (IDHEC). Finaliza los estudios en julio de 1981.

Ha realizado los siguientes cortometrajes:

1978. "Le Pâle declouée",
en colaboración
1980. "Quitter Madrid"
1981. "Los Montes"

Dirección:
MONTXO ARMENDARIZ
Fotografía:
Xabi Otero
Montaje:
Fernando Larraquer
Sonido:
Txomin Artola
Música:
Esteban Elizondo
Producción:
Diputación Foral de Navarra.
Institución Príncipe de Viana
Color. 35 mm. 25 min.
1981

Carboneros de Navarra

ESPAÑA

Argumento:

Vida y costumbres de los carboneros de Navarra.

Dirección:
BEGOÑA MENENDEZ y
ANTONIO MAESTU
Fotografía:
José Manuel Palomares
Montaje:
Emilio de la Rosa
Intérpretes:
Ana Garcillán
Ana Cristina Piaget
Silvia Mera
Pilar Moya
Aurea Unturbe
Producción:
Lecas Film. 1981

Final del juego

ESPAÑA

Argumento:

Tres niñas hermanas que viven con su madre y su tía, juegan a representar estatuas ante los trenes que pasan junto a su casa. Un chico que viaja siempre en el tren se enamora de una de ellas. Esto será la causa de que el juego se acabe. Este cortometraje está basado en la obra homónima de Julio Cortázar.



Mur Murs

Muro Muros (*)

FRANCIA

Comentario y dirección:

AGNES VARDA

Fotografía:

Bernard Auroux

Sonido:

Lee Alexander

Montaje:

Sabina Mamou

Documentación:

Alain C. Ronay,
Denise Warren

Con:

Juliet Berto (la visitante)

Narradora:

Agnes Varda

Producción:

Cine Tamaris, con la participación de los Fondos de Creación Audiovisual del Ministerio de Cultura francés, de Antenne 2 (París) y Janus (Frankfurt)
Color. 16 mm. 81 min.
1980



Documental sobre los murales de Los Angeles.

Quién los pinta... Quién los mira... Quién los paga.

Cómo la capital del cine se revela, sin maquillaje, a través de sus muros murmurantes.

EN EL FILM..., SOBRE LOS MUROS..., AL PIE DE LOS MUROS... se ve a unos novios mexicanos azules como el océano y de cinco pisos de altura. Se ve una operación a corazón palpitante, color de hospital. Se ve a un gigante maya con su tocado de plumas multicolores, llevando el cadáver de un muchacho muerto durante una camorra entre pandillas. Se ve a un cow-boy, en un paisaje de cactus, que asiste a la caída de un cosmonauta y al despegue de un ángel. Se ve la muerte en forma de esqueletos danzantes y la droga en forma de jeringas. Se ve a Juliet B., que se pasea y hace preguntas. Se ve a Blancos, Negros, Amarillos, Pielas Rojas. Y hablan: el cura de

origen mexicano habla de Fats Domino y de la identidad americana, el titiritero habla de Jesús, la vendedora de discos habla de Krishma, la confitera habla de arte y también de pasteles, una viuda de boxeador habla de él, un jefe de guardias habla de cerdos color de rosa y un pintor habla de los promotores y del Apocalipsis.

EN CUANTO A LOS MUROS... exponen la diversidad y la angustia de una ciudad mágica y contradictoria, ciudad moderna por excelencia, hecha para los coches y las gentes alienadas. Pero ELLOS, ELLAS, se resisten. Gritan, pintan, crean un museo-sin-muros, donde artistas, guardianes y aficionados son, todo —en uno— cada uno, los vecinos, los paseantes, los soñadores...

* * *

"En cualquier caso, de rostro en palmera y de palmera en mural, he recorrido en coche 60 kilómetros, desde el Este, donde está Los

Angel-Este, hasta el océano, donde está Los Angel-Oeste".

"Venecia, con C, como California, una mezcla de Palavas-les-Flots y de Saint-Germain-de Près, que atrae a los playistas, los artistas, los turistas, los macarreros, los porreros y los reporteros".

"El estado y sus policías, vestidos de veraneantes, tienen razones que ignoran el arte colectivo, sobre todo cuando hay ocasión de olfatear a ojo la cocaína".

"Mural quiere decir yo existo y dejo un signo que me designa".

"No se sabe muy bien si es el Capital el que corre tras el Trabajo, o el Trabajo tras el Capital.

Como no se sabe tampoco si es el Arte el que imita a la Vida o la Vida la que imita al Arte".

(Extractos del comentario)

(*) El título de la película es también un juego de palabras-sonidos, equivalente en castellano a murmurios o murmullos.

AGNES VARDA

BIOFILMOGRAFIA:

AGNES VARDA nace en Bélgica, de padre griego y madre francesa.

Infancia en Sète (Hérault). Estudios en París (Sorbonne y Escuela del Louvre). (Cursos nocturnos en la Escuela de Vaugirard).

Es nombrada fotógrafo oficial del Teatro Nacional Popular. La fama del T.N.P. y de Gerard Philippe dan a conocer sus fotos. Varias revistas le encargan reportajes. Viaja a Alemania, a Portugal, a China, a Cuba. Escribe y realiza su primer film como quien se arroja al agua, sin formación ni cultura cinematográfica. Era un año antes de "Les Mauvaises Rencontres", de Alexandre Astruc, dos años antes de Vadim, cuatro años antes de la explosión de la Nouvelle Vague.

1954.—"La Pointe Courte". Blanco y negro. 90 min. Con Philippe Noiret y Silvia Montfort. Montador: Alain Resnais.

1957.—"O saisons o châteaux". Color. 22 min. Documental.

1958.—"L'opéra-mouffe". Blanco y negro. 17 min. Documental subjetivo.

"Du côté de la côte". Color. 32 min. Premio Bruselas Expo 58.

1961.—"Cleo de 5 a 7". Con Corinne Marchand. 90 min. Festival Cannes 62. Premio Méliés.

1963.—"Salut les Cubains". 30 min. Documental.

1965.—"Le Bonheur". Color. 90 min. Premio Louis Delluc 1966. Premio Especial del Festival de Berlín.

1966.—"Les Créatures". Blanco y negro. Con Catherine Deneuve y Michel Piccoli. 110 min.

1967.—"Loin du Vietnam". Film colectivo.

"Uncle Yanco". Color. 20 min. Rodado en San Francisco.

1968.—"Black Panthers". 30 min. Documental. Rodado en Oakland (California).

1969.—"Lions Love". 110 min. Rodado en Hollywood.

1970.—"Nausicaa". 90 min. Ficción-documental.

1971.—Colabora en los diálogos de "El último Tango en París".

1975.—"Daguerreotypes". 80 min. Documental sobre los tipos de la calle Daguerre, donde vive Agnès Varda. Seleccionado para el Oscar 76.

"Reponse de femme". Ciné-tract feminista de 8 min.

1976.—"L'une chante, l'autre pas". Color. 120 min. Musical.

"Plaisir d'amour en Iran". 6 min. Cort. complem. del film anterior.

1978.—Producción de "Lady Oscar", de Jacques Demy.

1980.—"Mur Murs".

1981.—"Documenteur".

MUR MURS DOCUMENTEUR

Amo Los Angeles como un pintor ama determinado paisaje, su campo de imágenes y su luz.

Me gusta trabajar en Los Angeles.

Hace doce años hice "Lions Love" (Hollywood a la hora hippie. El asesinato político como metáfora).

En 1980 he hecho MUR MURS, un auténtico documental, para descubrir una ciudad y sus habitantes, sus colores y sus palabras. Un retrato de la ciudad a través de sus muros. He querido hacer un film lleno de sol, coloreado y sorprendente como un "collage" espectacular, aunque esta ciudad exprese tanta ansiedad y una búsqueda confusa de su propia identidad. He querido hacer un comentario informativo y ameno.

Pero mi voz tiene diferentes sonidos de campana y Los Angeles aspectos diferentes. Siento con gran fuerza "el otro lado de Los Angeles", las contralamedas, el final del camino hacia el Oeste, el smog como alegoría y la ciudad como centro de indagación sobre los múltiples efectos y consecuencias de la soledad.

La sombra de Los Angeles me inspira aún más que su sol.

Esta sombra es azul, gris-malva.

Me siento muy inspirada por ese decorado de malestar...

La narradora de MUR MURS no puede ser tan solo una voz. O esta voz debería tener una historia. DOCUMENTEUR ha comenzado como el diario obsesivo de esta mujer narradora. Esta mujer con este niño, en esta ciudad.

Ya no se trata del redescubrimiento de Los Angeles, es esta mujer al descubierto en la sombra de sus emociones.

A nivel de guión, hay uno o dos pequeños "raccords" entre los dos films.

—La grabación (por Sabine Mamou) del comentario de MUR MURS, por un equipo llegado en busca de la famosa voz de Delphine Seyrig y que hubo de contentarse con la de su secretaria.

Pero en la "cassette" se oye la voz de Agnès, que es quien de verdad grabó MUR MURS. Emile (Sabine Mamou) pregunta: ¿Es esa mi voz?

El ingeniero responde: "Nunca se reconoce la propia voz".

—DOCUMENTEUR comienza donde acaba MUR MURS, frente al mural de la autopista demolida (La Isla de California).

Al final de MUR MURS, hay una foto de Agnès jugando al balón con su hijo Mathieu. Al inicio de DOCUMENTEUR, hay un plano de Emilie (Sabine Mamou) jugando al balón con su hijo Martin (Mathieu Demy).

¿Quién juega? ¿Y a qué? Y la voz... ¿En nombre de quién habla de las emociones de todos y de todas?

¿O es solo el niño el que tiene una voz adecuada?



Documenteur

Documentira

FRANCIA

Guión y dirección:
AGNES VARDA

Fotografía:
Nurith Aviv

Música:
Georges Delerue

Montaje:
Sabine Mamou

Sonido:
Jim Thornton

Intérpretes:
Sabine Mamou
Mathieu Demy
Lisa Blok
Tina Odom
Gary Feldman
Charles Southwood
y las voces de
Delphine Seyrig, Joan Torres,
Gerry Ayres

Producción:
Cine Tamaris
16 mm. 60 min. 1981



Una mujer (Emilie) sufre todos los exilios en el exilio.

Un niño, su hijo (Martin), no puede dormir.

Los dos buscan posarse, reposar. Ella es secretaria de una guionista a menudo ausente, teclea frente al océano.

Él aprende a leer y a conjugar. Tiene una pistola de madera.

Es hora, para ella, de no vivir más con unos o con otros; para él, de ir solo a la escuela y de tener una llave de casa.

Encuentran un alojamiento y algunos muebles.

Ella graba un comentario para un documental ("Mur Murs").

Pero en la cabeza de ella continúa el error. Circula por la sombra de sus emociones, donde hay rostros que hablan del sufrimiento y palabras no habladas que lo contienen. Él, el niño, tiene miedo de las bestias de la noche, las que no se ven.

Es una historia de amor, una historia de después-del-amor.

Contada por un niño que no comprende..., pero que sabe mucho de amor.

El amor está ahí, con sus exigencias y sus risas.

La separación está ahí, como palabras-fantasma, en una casa poblada por fantasmas.

Y la ciudad está ahí, como si estuviera en ninguna parte.

Es Los Angeles sin sol y sin cine.

Esta mujer, este niño, esta ciudad.

"Dodo cucu maman vas-tu-te-taire documentaire?"

¿Documental? No, documentira.

* * *

El film existe entre la imagen y el sonido. Es AHI donde ESO pasa. Hay un sonido que altera el sentido de la imagen. E imágenes que alteran el sentido de las palabras.

Es un film sobre las PALABRAS, su sentido, su sonido, su existencia, su FUERZA VIVA.

Es un film sobre las EMOCIONES que están en las palabras y que encuentran eco en nosotros (o al

contrario: las emociones que están en nosotros y encuentran eco en las palabras).

Es un film sobre la SOMBRA. Los lugares de la sombra. Las palabras en sombra y la sombra anterior a la noche.

LO DICHO POR ESTA MUJER (al principio del film) es un largo comentario, como una hemorragia. Cuenta el silencio en que ella está.

LO DICHO POR ESTE NIÑO (a mitad del film) son palabras de niño que todos podríamos retomar por cuenta nuestra.

LO DICHO POR LOS OTROS (al final del film). Nada. No hay nada que decir.

DOCUMENTEUR (en inglés: AN EMOTION-PICTURE) ha sido concebido para poder llevar al film las propias emociones.

Se ha dejado lugar para ello. La carga emocional puede alterar un poco. Y producir un pequeño fulgor. O hacer saltar los fusibles.

AGNES VARDA



Soldier girls

Muchachas soldado

GRAN BRETAÑA

Dirección:

**NICHOLAS BROOMFIELD,
JOAN CHURCHILL**

Fotografía: Joan Churchill

Montaje:

Nicholas Broomfield

Producción:

Joan Churchill

"Contemporary Films Ltd.

Color. 16 mm. 90 min. 1981

Argumento:

Film documental sobre las mujeres en el ejército de los EE. UU., rodado a lo largo de tres meses en la base de entrenamiento de Fort Gordon (Georgia).

La película presenta, de manera destacada, a tres de estas muchachas soldado: Joan Johnson, de 18 años y raza negra, procedente de Oxford, que decide que la vida del ejército no es para ella. Sus risitas y muecas constantes distraen al Sargento Abing, un ex-marine de Wisconsin. Hasta que un día, durante una marcha, Joan arroja su rifle al suelo y dice: "que le den por c... al ejército". Un par de semanas más tarde, se larga.

Jackie Hall es una chica de New Rochelle (Nueva York). Al principio de su entrenamiento se aplica a él con coraje y da ánimos a las otras mujeres a quienes se hace duro adecuarse a la vida del ejército. Ve en éste una oportunidad para mejorar en la vida. Dice a una compañera: "seremos mejores cuando salgamos, podremos mantener altas las cabezas".

Se ve de pronto trabajando como ayudante de los sargentos y forzando a la disciplina a las otras. Se convierte en una persona completamente distinta de la que vimos al principio.

Clara Alves es de Newark (Nueva Jersey). Trabajaba como guardia de seguridad en el aeropuerto y tenía que hacerse milla y media diaria antes de entrar en el ejército. Decide que no puede tolerar la vida militar, pero es más inhibida que



Joan Johnson y tarda más tiempo en marcharse.

Falla deliberadamente al blanco en los ejercicios de tiro. Se cae durante las marchas. Hasta que la presión se le hace excesiva y explota un día en que, como castigo, está cavando un hoyo. Los sargentos son incapaces de comprender su comportamiento. Amenazan con enviarla al psiquiátrico del ejército.

Los sargentos Abing y Bertling (hombres) y el sargento Taylor (mujer) están al mando del pelotón. Los tres son del parecer de que las mujeres no deberían ir al combate, ni siquiera apuntarse al Signal Corps y que, aunque la mayoría de las mujeres desean hacerlo, serán el primer blanco de cualquier confrontación.

Al final del documental, Jackie Hall pregunta al sargento Abing como le afectó a él Vietnam. Responde: "Una parte de tu humanidad, una gran parte, tu espíritu o como diablos quieras llamarlo, nunca vuelve a tí. Se ha ido. Y no lo sabes... hasta que ha pasado. Y luego, mucho tiempo después, cuando eres más viejo, comienzas a echarla de menos".

"Broomfield y Churchill trabajan muy dentro del estilo de Fred Wiseman, el gran documentalista americano. La diferencia estriba en que, aunque Wiseman te permite plantearte preguntas, uno siente que está en posesión de todos los hechos. Con Broomfield y Churchill tienes siempre la sensación de que deberías conocer algo más. La atención que, por ejemplo, se concede aquí a un par de desesperanzadas y humilladas reclutas, te lleva a preguntarte lleno de asombro qué es lo que hace que la mayor parte de las otras chicas acepten (aparentemente) tan de buen grado ese proceso de brutalización. "Vamos a matar a un I-ra-níiii..." cantan mientras desfilan alegremente carretera adelante. Este procedimiento inhumano de amedrantamiento y humillación, ¿es una invención "ad hoc" del entrenamiento de estos sargentos o es el último producto de algún sofisticado plan del Pentágono?"

DAVID ROBINSON ("The Times")

NICK BROOMFIELD y JOAN CHURCHILL han realizado anteriormente los films "Juvenile Liaison" y "Tattooed Tears".



Outside in

GRAN BRETAÑA-R.F.A.



Guión y dirección:
STEPHEN DWOSKIN

Fotografía:
Stephen Dwoskin,
Rob Smith

Montaje:
Stephen Dwoskin,
Christine Booth

Intérpretes:
Stephen Dwoskin
Olympia Carlisi
Derek O'Connor
Tony Hargarth
Marie Manet

Producción:
Stephen Dwoskin. ZDF
Color. 100 min. 1981

Stephen Dwoskin es un realizador bien conocido del público de Benalmádena. El año 73 se presentó su primer largometraje, "Dyn-Amo"... y resulta simpático recordar el gran alboroto que la novedad de su lenguaje cinematográfico suscitó en la sala e incluso durante la rueda de prensa. Dos años más tarde, se le dedicó un ciclo-homenaje con proyección de "Times For" (Tiempo para), "Tod und Teufel" (Muerte y demonio) y "Behindert" (Impedido): la propuesta de Dwoskin —que estuvo presente en Benalmá-

dena, en ambas ocasiones—, ya había sido asimilada.

OUTSIDE IN, es su último film, el tercero que realiza para la televisión alemana. Retomando el tema de "Behindert", describe desde su propia experiencia personal, a manera de diario visual, el proceso de su integración al mundo de los que la sociedad considera no-incapacitados.

Situaciones, reflexiones y sueños que a veces parecen salir de la comedia, de la fantasía, el surrealismo o el humor negro.

PANORAMA HOY

Oi Promoi tis Agapis Einai Nittepinoi

GRECIA

Los Caminos del Amor son nocturnos



Guión y dirección:
FRIEDA LIAPPA

Fotografía:

Nicos Smaragdis

Montaje:

Takis Giannopoulos

Música:

Giorgos Papadakis

Decoración:

Damianos Zarifis

Sonido:

Marinos Athanassopoulos

Intérpretes:

María Skoundzou (Irene)

Mirka Papakonstantinou

(Stella)

Grigoris Evagelatos

(Stefanos)

Maritina Passari (Dafni)

Chrysoula Diavati (Evagelia)

Stamatis Fasoulis (Lefteris)

Producción:

Electra Films

Greek Film Center

Color. 35 mm. 90 min. 1981

La película está basada en un "caso" publicado hace cuatro años en la prensa: el suicidio de dos hermanas de cuarenta años. Sus cuerpos fueron descubiertos mucho más tarde y enterrados casi a escondidas.

Lo que me impresionó en este "caso" fue la extrema soledad de esas dos mujeres y su absoluto aislamiento de todo contexto social. En las fotos publicadas por la prensa se veían dos rostros vivos, fascinantes incluso.

Sin dejarme llevar por el lado realista de los acontecimientos, he tratado de contar una historia pasional donde la sed de vivir de mis dos heroínas se transforma, en una ciudad amenazadora y hostil, en angustia de muerte.

La historia es sencilla: las dos hermanas han abandonado su pueblo y viven en un apartamento de Atenas. Su único pariente es un primo pintor que reside en París.

Unidas una a otra en un vínculo casi patológico, sienten ambas un amor inconfesable por el primo. A su retorno, se produce el drama. La hermana mayor se suicida mientras que la más joven huye con su primo al extranjero.

Los personajes, realistas y poéticos a la vez, tratan de vivir su pasión dentro de una relación imposible, mitificada, que, poco a poco, se transforma en melodrama.

FRIEDA LIAPPA

FRIEDA LIAPPA nace en 1948. Estudios de Letras en la Universidad de Atenas. Crítico de la revista "Synchronos Kinimatographos". Ha publicado dos libros de poesía y trabaja como realizadora de televisión. Ha dirigido tres cortometrajes para el cine: "Cuarenta días después" (1972), "Me acuerdo siempre de tí al partir" (1977) y "Apetaxamin" (1980).

"Los caminos del amor son nocturnos" es su primer largometraje.

PANORAMA HOY

Nárcisz és Psyche

Narciso y Psique

HUNGRIA

Dirección:

GABOR BODY

Guión:

Vilmos Csaplár, Gábor Bódy,
basado en la obra de
Sándor Weöres

Fotografía:

István Hildebrand

Música:

László Vidovszky

Efectos electrónicos:

Sándor Szalay

Intérpretes:

Patricia Adriani
(Erzsébet Lónyay -Psique-)
Udo Kier (László Toth)
György Cserhalmi
(Baron Zedlitz)

Producción:

Mafilm-Hunnia Studio,
Budapest
Color. 35 mm. 136 min. 1980



Argumento:

Sándor Weöres, una de las más destacadas personalidades de la poesía húngara contemporánea, escribió en su obra "Psique", en forma de autobiografía, la tempestuosa vida de una ficticia poetisa de principios del siglo pasado. En el film "Narciso y Psique" la imaginada poetisa vive desde principios del XIX hasta los años veinte del siglo actual, sin que los personajes envejezcan en el curso de esos 120 años.

Erzsébet Lónyay -Psique- pasa su adolescencia y su juventud en la Hungría septentrional. Vive con su hermana y su cuñado pero, siguiendo la costumbre de la época, visita con frecuencia las propiedades de las cercanías donde se divierte desenfundadamente, conquistando a todos los jóvenes que allí encuentra. Por tal motivo es enviada a un convento, del que huye con ayuda del barón vienés Zedlitz. Continúa en Viena su vida tumultuosa hasta el punto de ser deportada. En Pest acude a visitar a un maestro y amigo de la infancia, un poeta pobre llamado László Tóth, que sufre una enfermedad venérea y al que ella ama sin esperanza.

La encontramos más tarde en Pozsony, en la época del "Risorgimento" húngaro. Psique da a luz, en un escondite en el bosque, a un niño de padre desconocido y que, pese a la voluntad de ella, es eliminado. Después de esto, Psique

decide renunciar a su libertad y contraer matrimonio con el barón Zedlitz.

En el palacio de su marido, Psique participa en las actividades benéficas de éste y cuida de sus hijos. De vez en cuando se dirige a Viena con el fin de prestar apoyo a László, residente ahora en esta ciudad.

Huyendo de la primera guerra mundial, el matrimonio parte a América del Sur. A su regreso, Psique acude de nuevo a visitar a László, que se halla cada vez más enfermo y cuya obra "Narciso" estuvo a punto de ser estrenada en un teatro, pero retirada al fin por culpa del estallido de la guerra. László representa para Psique su único y eterno amor no realizado. Le ve morir de miseria en sus brazos.

En vista de que los tiempos están cada vez más agitados, el barón Zedlitz decide establecerse definitivamente en América. Gestiona la venta de sus propiedades y, al amanecer, sale con Psique por última vez en el mismo coche de caballos que les había transportado juntos hace muchos, muchos años...

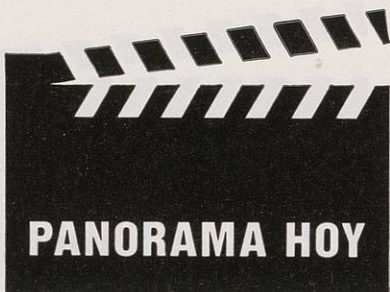
* * *

GABOR BODY nace en Budapest en 1946. Estudia historia y filosofía en la Universidad de esta ciudad y obtiene el título en 1971 con una memoria de fin de carrera titulada "La significación del cine". De 1971 a 1975 estudia dirección en la Escuela Superior de Teatro y Cine. A partir de 1973, crea y organiza el grupo experimental "K3" en el Studio Béla Balázs de jóvenes ci-

neastas. Dirige actualmente la sección experimental "Kx" de Mafilm y trabaja en un proyecto de enciclopedia internacional de films experimentales. Gabor Body presentó en BENALMADENA 77, su film "Un recuerdo americano".

Filmografía:

- 1971. "A harmadik" (El tercero) documental experimental.
- 1973. "Vadászat kis rókára" (La caza del pequeño zorro). Film experimental.
- 1974. "Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar" (Cómo se peleaban Jappe y Do Escobar) práctica de fin de carrera.
- 1975. "Négy bagatell" (Cuatro bagatelas) Film experimental.
- "Amerikai anxyz" (Un recuerdo americano) Gran premio Mannheim.
- 1976. "Pszichokozmoszok" (Psicocosmos) Film experimental.
- "Filmiskola" (Escuela de cine). Film para TV.
- 1977. "Katonák" (Soldados). Telefilm.
- 1978. "Krétakör" (El círculo de tiza). Telefilm.
- "Privát történelem (Historia privada). Documental.
- 1980. "Mozgástanulmányok" (Estudios de movimiento). Film experimental.
- "Narcisz és Psyche".



Dirección:

SHUJI TERAYAMA

Guión:

Shuji Terayama, sobre
la novela de Pauline Reage
"Retour à Roissy"

Narración y voz en "off"
de O: Pauline Reage

Fotografía: Tatsuo Suzuki

Decoración:

Hiroshi Yamashita

Composiciones gráficas:

Sawako Goda

Música: J. A. Seazer

Montaje: Henry Colpi

Intérpretes:

Klaus Kinski (Sir Stephen)
Isabelle Illiers (O)
Arielle Dombasle (Nathalie)
Peter (Madame)
Keiko Niitaka (Aisen)
Sayoko Yamaguchi (Sakuya)
con las voces de Georges
Wilson (el narrador) y de
Maria Meriko (la muerte)

Producción:

Argos Films (París)
Terayama Productions
(Tokyo)
Color. 83 min. 1981

Argumento:

China, a final de los años 20. Sir Stephen, lleva a O a una casa de flores, como la tradición dice, para consumir allí el pacto insensato que les ha ligado. Entregándose a todos, O vivirá en esta prostitución el absoluto de su amor.

Pero se producen las primeras protestas contra los privilegios extranjeros en las concesiones internacionales de Shangai y Hong Kong. Sir Stephen se niega a seguir otorgando nuevos subsidios al grupo clandestino que, por juego, había irónicamente financiado. Prosigue la quimera cuyo instrumento es O, la sinrazón que ella sola comparte con él.

Les fruits de la passion

Los frutos de la Pasión

JAPON-FRANCIA

Al igual que sus clientes, las muchachas de la casa de flores viven su propia locura. Sus soledades rozan entre sí, sin confundirse jamás. Al fondo de la ribera, un piano parece tocar ininterrumpidamente para acompañar sus sueños. Los paseantes se cruzan, no se reconocen.

Cuando Sir Stephen atropella a un adolescente en una calleja, no sabe que ese muchacho va a destruirle. Para O, tal vez sea un cliente más, pero dado que la juventud de ambos les otorga un instante de gracia, Sir Stephen, que los observa oculto, se ve traicionado: el amor hasta la locura, hasta la pérdida de sí, hasta la abyección, todo eso que fue la pasión de O por Sir Stephen, no habrá servido de nada.

Busca y mata al adolescente. Entre el torbellino de una fiesta de máscara, la Muerte —con capa y velo negro—, lo notifica a O. Desaparecido Sir Stephen, ¿es libre O?

* * *

"Para mí, el sexo es un modo de comunicación, una forma de juego, un método para organizar el azar de los encuentros y desvelar el ser más oscuro. Es una extraña apuesta en la que no hay necesariamente dinero por medio. Es también, lo que se opone radicalmente a la ciencia o al deporte: el erotismo no existe más que en lo imaginario".

"Mis revolucionarios no son sino los clowns de este universo. No saben aún que la revolución política no es más que un aspecto de la Revolución. No ven más que la realidad material, mientras que las jóvenes, encerradas en su subjetividad, no conocen sino lo que sienten. El mundo de las prostitutas está tratado en colores, el de los revolucionarios es monocromo, al menos al inicio del film. Quien une ambos mundos es el muchacho.

Al penetrar él en el mundo de O, el film se convierte por entero en un film de colores. Hablamos de "clowns", pero no olviden que esos clowns han contribuido muchas veces a cambiar el curso de la historia. Sin su rebelión, sin la "locura" de mis muchachas, ¿podría la humanidad progresar?"

SHUJI TERAYAMA



SHUJI TERAYAMA (Honshu, 1935), director teatral, poeta, ensayista, fotógrafo, novelista y realizador cinematográfico, fue presentado por primera vez en nuestro país, en BENALMADENA 73. Su "ópera prima", "Tirad vuestros libros, vamos a la calle", obtuvo uno de los premios de votación popular. En la edición del 76, estuvo personalmente en Benalmádena e intervino en el espectáculo de exhibición de su programa de cortometrajes en el hall del Palacio de Congresos: "La guerra de Jan-Ken-Pon", "Guía de cine para una persona joven", "16+1", "Rolla", "Hoso-Tan", "Der Prozess", "Cuento del Laberinto".

Este mismo año se proyectaron también el medimetro "Emperador Tomate Catsup" (anteriormente prohibido por la censura), y su segundo largometraje "Cache-Cache pastoral". En la edición del 78 se presentó su tercer largo, "The Boxer" (El boxeador), así como los cortos "La mujer de dos cabezas-Film de la sombra", "Una goma de lápiz", "Los Cantos de Maldoror" y "Una tentativa de descubrir la medida del hombre".

Ha realizado posteriormente "Kusa Meikyu", sketch del film "Collections privés" (1979) y "Les fruits de la Passion" (1981).



In Defense of People

En Defensa del Pueblo

IRAN

Director:

RAFIGH POOYA

Iluminación:

Valli-Olah Rajabi

Cámara: Rafigh Pooya

Sonido:

Mohammad Reza Delpaak

Canciones:

Kerramat Danneshian

Música:

Kambiz Roshan Ravan

Montaje: Rafigh Pooya

Material adicional cedido por el Ministerio de Cultura Postrevolucionario de Irán y otros realizadores iraníes

Producción: Rafigh Pooya

Color 35 mm. 100 min. 1981



Argumento:

EN DEFENSA DEL PUEBLO examina y analiza los antecedentes históricos, económicos y sociales de la Revolución en Irán. Este tema complejo y controvertido se transforma en un "collage" de información claro y emotivo. Eliminando toda narración y comentario. EN DEFENSA DEL PUEBLO los sustituye por un montaje cuidadoso e inteligente de las entrevistas y discursos de los participantes.

El film se construye sobre la base del diálogo e informaciones cambiadas durante su proceso entre el célebre poeta iraní Khosrow Goulesorki y el cineasta Kerramat Danneshian, por una parte, y el juez militar del Shah y el fiscal por otra. Comienza con la ejecución del poeta y del cineasta. Vuelta atrás al tribunal en donde Goulesorki comienza su última defensa recitando un corto poema sobre su país —con superimpresión de un montaje de bellos paisajes y ruinas históricas—. Goulesorki alude a la participación de los jefes religiosos en los movimientos de liberación iraníes. Funde sobre el Ayatollah Talaghani, que acaba de ser puesto en libertad tras un largo encarcamiento y que habla de su coopera-

ción con el Primer Ministro Nacionalista, el doctor Mossadegh a comienzos de los años 50.

Flashback al doctor Mossadegh que anuncia la nacionalización del petróleo y denuncia la colonización inglesa, discurso al que se superimpresionan noticiarios de los años cuarenta con los ingleses partiendo de Irán.

De nuevo en el tribunal, el poeta Goulesorki menciona las reformas agrarias y el film hace un fundido encadenado sobre el Shah, que da los títulos a los campesinos y anuncia su Revolución Blanca y la distribución de tierras... El film continúa poniendo de relieve a gente de todas las capas de la sociedad y sus experiencias durante la revolución iraní, así como las relaciones americanas con Irán, englobando visualmente acontecimientos tan lejanos como la subida al poder de Reza Khan, padre del Shah, las actividades de la CIA en Irán, así como imágenes exclusivas de acontecimientos tan recientes como el incendio de Abadon en 1978, la matanza del Viernes Sangriento (8 de septiembre 1978), la primera manifestación después de la ley marcial de 11 de septiembre del 78, la partida del Shah, el nombra-

miento de Shahpur Bakhtiár y el retorno del Ayatollah Jomeini el 1 de enero del 79, la confrontación armada y la caída del Gobierno Bakhtiár, la toma de la Embajada Americana, una entrevista exclusiva en el interior de la misma y el fracaso de la misión de socorro americana.

* * *

RAFIGH POOYA nace en Teherán el 6 de julio de 1947. Estudios en la Universidad de Teherán, en Cambridge y en Los Angeles. En 1978 se diploma en Producción Cinematográfica en la Universidad de California, Los Angeles (UCLA), donde en 1981 obtiene el "Masters".

Ha escrito, dirigido y montado los siguientes films:

- 1976. "Love animals".
16 mm. Corto de animación.
- 1977. "Waste in América".
Documental pedagógico adquirido y utilizado por la UCLA en su enseñanza de Dibujo Industrial.
- 1979. "Bloody Friday".
16 mm. 40 min.
Documental sobre el "Viernes Sangriento" del 8-9-78. Seleccionado para el Festival de Los Angeles 1979.
- 1981. "In defense of people".



Eijanaika

JAPON



Dirección:

SHOHEI IMAMURA

Guión:

Shoei Imamura,
Ken Miyamoto

Fotografía:

Masahisa Himeda

Música:

Shinichiro Ikebe

Intérpretes:

Kaori Momoi
Shigeru Izumiya
Ken Ogata
Shigeru Tsuyuguchi

Producción:

Shochiku/Imamura
Productions
Color. 151 min. 1981

Argumento:

Japón 1866. El país está en plena agitación. Genji regresa de los EE. UU., tras seis años de ausencia, para descubrir que su joven esposa ha sido vendida a una red de prostitución. Parte en su búsqueda...

* * *

BENALMADENA 81 dedicó un ciclo-homenaje a este notable realizador japonés, que obtuvo posteriormente con su obra "La venganza es mía" el primer premio de Estrasburgo y que ha sido considerado uno de los diez directores más interesantes del momento actual en el referendun organizado recientemente por Film Internacional de Rotterdam.

* * *

"En cierto sentido, EIJANAIIKA, es un equivalente japonés de los últimos films de Pasolini: un entramado de cuentos obscenos, un fresco disperso con ocho o nueve personajes principales. No se trata, sin embargo, de una huida de las realidades actuales. El redescubrimiento

a través de Imamura de los alborotos "Eijanaika", de 1867, divertido y al mismo tiempo melancólico, extraordinariamente fiel a la época, tiene claras resonancias modernas al vincularlo a ese latente irracionalismo japonés que Imamura ya ha diagnosticado en sus films, desde "El profundo deseo de los dioses" hasta "La venganza es mía". Un Japón en transición desde el gobierno Shogun, a la restauración del Emperador, un país que comienza a abrirse tras 200 años de aislamiento. Y la cuestión que emerge del retrato de esta caótica sociedad es realmente importante. ¿Podía el pueblo, manipulado como estaba por una élite política, cambiar el curso de la historia japonesa?, ¿o se limitaba a ser carne de cañón cuando se levantaba en aras de su ideal de libertad? Aún dentro del alto nivel alcanzado ya, por Imamura, EIJANAIIKA, es una obra importante".

TONY RAYNS

(London Film Festival)



Zigeunerweisen

Aires Zíngaros

JAPON

Dirección:

SEIJUN SUZUKI

Guión:

Yozo Tanaka, sobre la obra de Hiyajjen Uhcida

Fotografía:

Kazue Nagatsuka

Montaje:

Nobuaka Kamiya

Música:

Kaname Kawachi

Intérpretes:

Yoshio Harada

Naoko Otani

Toshiya Fujita

Michiyo Okusu

Kisako Makishi

Akaji Maro

Producción:

Cinema Placet Prod.

Color. 148 min. 1980

Argumento:

Final de los años treinta, poco antes de que el Japón tomase parte activa en la segunda guerra mundial.

Aochi, profesor de alemán en una escuela militar, parte de viaje a una pequeña ciudad al borde del mar. Encuentra allí a Nakasago, un antiguo colega. Sospechoso de un crimen, Nakasago no tiene ya autorización para enseñar. Se dispone actualmente a atravesar el país a pie. Los dos hombres van a ver a la geisha Koineh.

Seis meses más tarde, Aochi se entera de que su amigo se ha casado. Acude a visitar a los recién casados y, con gran sorpresa, constata que Sono, la joven esposa de Nakasago, se parece extraordinariamente a Koineh. Para distraer a Aochi, Nakasago le hace escuchar esa noche un disco del famoso violinista y compositor Sarasate.

Suko, la mujer de Aochi, tiene una hermana, Taeko, que está enferma.

Un día, a través de sus delirios, Aochi cree entender que su mujer se ha acostado con Nakasago. Este, por su parte, tras dejar encinta a su esposa, reanuda su camino.

Sono, da a luz una niña y muere durante una epidemia de gripe que asola todo el país. Nakasago vuelve a su casa. Koineh se instala en ella para cuidar de la niña. No obstante, Nakasago torna muy pronto a marcharse para encontrar esta vez la muerte en circunstancias misteriosas.

Cinco años más tarde, Aochi recibe la visita de Koineh. Le pide que le devuelva el disco de Sarasate, pero Aochi no recuerda haberle tenido nunca en su casa. ¿Dónde está el disco? ¿Y por qué Koineh quiere con tanto interés recuperarlo?

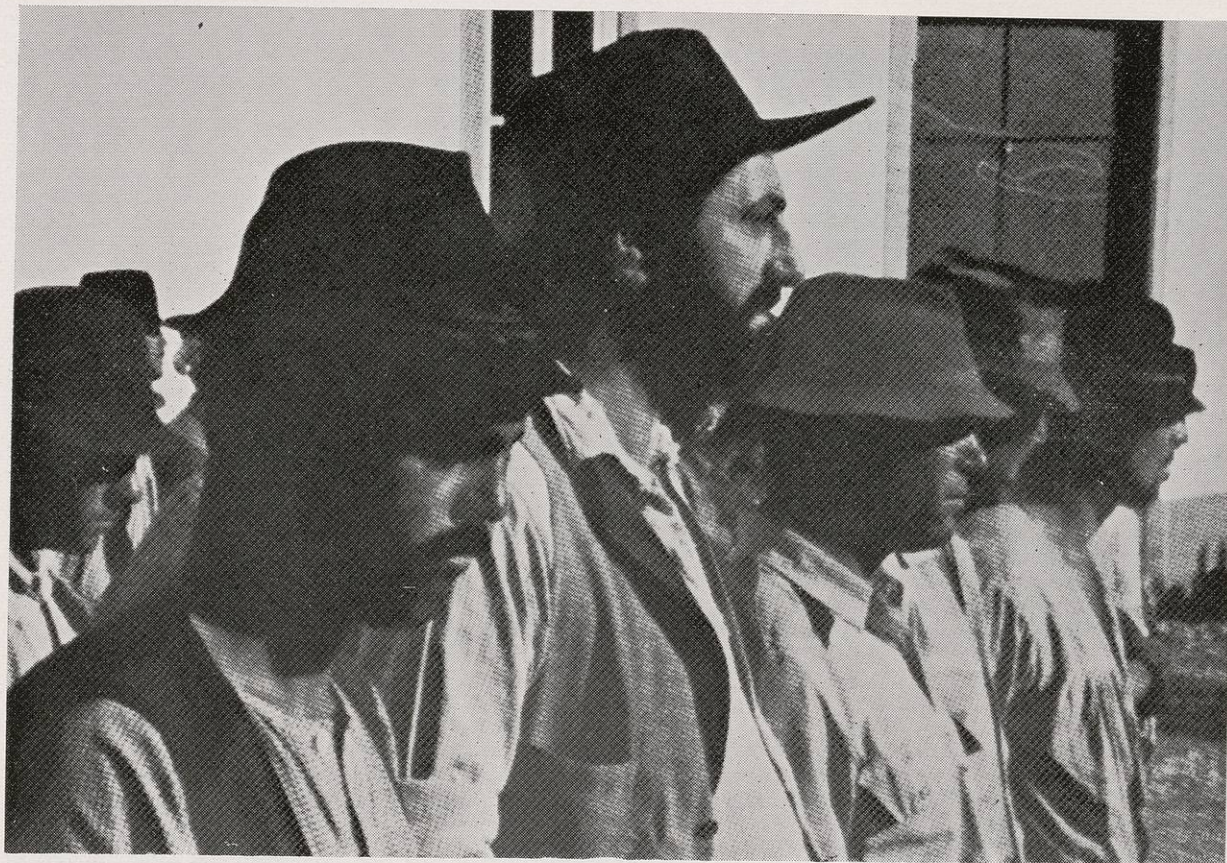
* * *

ZIGEUNERWEISEN, seleccionado en el festival de Berlín 81, es considerado por la crítica japonesa como el film más interesante del año anterior.

PANORAMA HOY

Cerromaior

PORTUGAL



Dirección:
LUIS FILIPE ROCHA

Guión:
Luis Filipe Rocha,
sobre la novela de
Manuel da Fonseca

Fotografía:
João Abel Aboim

Montaje:
José Nascimento

Decoración:
Antonio Casimiro

Música:
Constança Capdeville

Sonido:
Carlos Alberto López

Intérpretes:
Carlos Paulo
Clara Joana
Santos Manuel
Rui Furtado
Bernardo Calabaço

Producción:
Prole Film, Ltda.
16 mm., ampliado a 35 mm.
Color. 90 min. 1980

Argumento:

Basado en la novela homónima de Manuel da Fonseca, CERROMAIOR está rodado íntegramente en el Alentejo, región del sur de Portugal caracterizada por una tradición secular latifundista.

Tras una frustrada tentativa de evasión, un adolescente es reconducido al seno de su abúlica familia, en un pueblo donde la explotación de los trabajadores agrícolas está representada por un primo arrogante y prepotente, símbolo y sostén del poder fascista que se consolida. Son los años treinta: llegan hasta allí, a través de la radio, algunos raros ecos de libertad de la guerra civil española. El itinerario del joven se va afirmando entre sombras y fantasmas, conformismo y prejuicios, demencia y suicidio, rabia y confrontación, señalando su contacto con otros que se sacrifican, que rehusan plegarse, hasta el reencuentro consigo mismo y la esperanza de nuevos horizontes.

CERROMAIOR, un lugar y un clima asfixiante, donde el sol y el destino calcinan implacablemente las piedras y los hombres, hasta que la soledad y la rebelión, la amargura y el odio, la resignación y la cólera, acaban explotando en el silencio de la noche, traspasada de manchas de sangre y del aullar lastimero de los perros vagabundos.

* * *

LUIS FILIPE ROCHA, nace en Lisboa en 1947. Ha realizado los siguientes films:

- 1974. "Brecht". c.m.
"O Gabinete da Area de Sines". c.m.
- 1975. "Nos no Pais n.º 2". c.m.
"Nos no Pais n.º 4"
- 1976. "Barronhos" (Quem Teve Medo do Poder Popular?) m.m.
- 1977. "A Fuga". l.m.
- 1980. "Cerromaior". Presentado en Cannes 1981.
Premiado en el Festival Iberoamericano de Huelva del mismo año.



Die Beruhrte

La joven marcada

Dirección:
HELMA SANDERS-BRAHMS

Guión:
Helma Sanders y Rita G.

Fotografía: Thomas Mauch

Sonido:
Margit Eschenback

Montaje: Ursula West

Música:
Manfred Opitz,
Harald Grosskopf

Intérpretes:
Elisabeth Stepanek
(Veronika Christoph)
Hubertus von Weyrauch
(Padre)
Irmgard Mellinger (Madre)
Nguyen Chi Danh
(El primero)
Erich Koitzsch-Koltzack
(El viejo)
George Stamkowski
(El Griego)
Curt Curtini
(El Prestidigitador)

Producción:
Helma Sanders
Filmproduktion-GmbH
Color. 35 mm. 110 min.
1981

"Me pasaría la vida provocando las confidencias de los locos.

Son gente de una honestidad escrupulosa, cuya inocencia solo es pareja a la mía. Fue preciso que Colón partiera con locos para descubrir América. Y vean como esa locura tomó cuerpo y ha durado".

ANDRE BRETON

Manifiesto
del Surrealismo, 1924

Argumento:

Veronika Christoph, hija de padres ricos y conservadores, anda errante por un Berlín invernal en busca de hombres en los que ella ve la reencarnación de Dios o de Cristo: enfermos, viejos, vagabundos, trabajadores inmigrados, los perdedores de la sociedad de la eficiencia.

Se acuesta con ellos, único medio de comunicación posible en una sociedad impasible y muda. Se abandona pura y simplemente a ellos, sin tener en cuenta ningún peligro. Sus padres y otras personas sensatas responden mediante sucesivos internamientos en clínicas psiquiátricas.



"Una carta fue el origen de este film: 'Haz un film con mi historia'. Quedé fascinada por esa carta. Me envió su biografía, deshilvanada y hecha un embrollo, aunque contenía pasajes de gran precisión y claridad. Quise filmar esos pasajes en directo, es decir, sin guión. Ninguna institución, ningún organismo de subvenciones, ninguna cadena de televisión consintió en apoyarme. Solo recibí cartas de rechazo que, por un lado, se oponían al aspecto 'radical' y 'espectacular' de la historia y, por otro, a mi condición de no escribir un guión sino hacer la puesta en escena directamente con los intérpretes, basándome en los textos.

Pero me mantuve firme y he sido fiel a mi concepto. Quería filmar la locura del interior, la locura de una esquizofrénica, la locura de una sociedad glacial a la que ella quiere dar calor con su cuerpo menudo"

HELMAN SANDERS

Veronika Christoph existe, pues, realmente. Se llama Rita G. He aquí uno de los textos de su biografía: "...cuando estaba en el tranvía, tres hombres que iban de pie a mi lado se me aparecieron en aquel

momento como encarnación de arcángeles.

Yo les oía comentar la gran gracia que se me había otorgado y poner en duda el que supiera mostrarme digna de ella. Más lejos, en un rincón, estaba sentado un hombre de cierta edad, por encima de los 50 años. Me miraba muy amablemente y me hacía guiños con los ojos.

Sentí en él la presencia de Dios Padre. Fuimos juntos a un hospital vecino, a una sección apartada donde estaban dispuestos varios lechos. Él llevaba consigo las llaves de ese lugar. Yo le había seguido sin reflexionar, como movida por una inspiración. Cuando llegamos a una estancia, tuve exactamente la inspiración de que Dios exigía de mí el que me entregara a ese hombre. Sé que esto debe parecer incomprensible a ojos de mucha gente. Pero debo descubrir con honradez mi vivencia subjetiva. Debo, por otra parte, señalar que yo, hija de buena familia, no hubiera tenido normalmente ninguna razón para hacer el amor con un hombre viejo, tanto más cuanto que nunca había tenido ese tipo de relaciones y era para mí la primera vez. Me entregué a este hombre dejándome hacer pasivamente, sin sentir nada. De

pronto, me sentí presa de un gran espanto y creí que había sido seducida y que todo estaba perdido. Pero entonces el hombre me tranquilizó".

* * *

HELMMA SANDERS nacida en Emden 1940, es bien conocida del público de Benalmádena. En la edición de 1978 se presentó un ciclo-homenaje dedicado a su obra. Era la primera vez —según puso de manifiesto durante la rueda de prensa—, en que ella misma la veía reunida:

"Angelika Urban, vendedora con novio" (1970), "Violencia" (1970), "El ejército industrial de reserva" (1971), "El empleado" (1972), "La máquina" (1973), "Los últimos días de Gomorra" (1974), "Terremoto en Chile" (1974), "Bajo el pavimento está la playa" (1975), "La boda de Shirins" (1976) y "Heinrich" (1977). En Benalmádena 81, se presentó su siguiente film "Alemania, pálida madre". Helma Sanders ha dirigido después un documental en 3 partes, de 45, 50 y 60 minutos de duración, titulado "Vringsveedeler Triptychon" (El tríptico de Vringsveedel), sobre el despliegue de la imaginación proletaria durante un carnaval de un barrio obrero de Colonia.

"Die Berührte" es su última obra.

PANORAMA HOY

Der subjektive faktor

El factor subjetivo

R. F. A.



Guión y dirección:
HELKE SANDER

Fotografía:
Martin Schäfer

Montaje:
Ursula Höf y Dörte Völz

Música:
Heiner Goebbels

Intérpretes:
Angelika Rommel
Nikolaus Dutsch
Lutz Weidlich
Dominik Bender
Johanna Sophia
Tillmann Braun
Klaus Trebes

Producción:
Helke Sander
Filmproduktion para la ZDF
Color. 16 mm. 138 min.
1980

Argumento:

Teniendo como base su propia biografía, Helke Sander describe la historia de Anni, que vive en Berlín Occidental durante los años 1967 al 70: el período del movimiento estudiantil, los primeros pasos de lo que hoy se llama en Alemania nuevo movimiento de mujeres. En su anterior film, "Die allseitig reduzierte Persönlichkeit-Redupers" (Personalidad reducida por todas partes, 1977), se planteaba la siguiente cuestión: ¿por qué es tan raro que las mujeres lleguen a nada?

DER SUBJEKTIVE FAKTOR es de nuevo una mujer sola con su hijo, confrontada a la vida profesional. Anni vive en una comuna de estudiantes. Es aquí donde aprende a conocer los motivos, los debates teóricos y actividades políticas del movimiento estudiantil. Cuanto más participa, más profundamente siente la situación específica de las mujeres: la poca consideración que reciben sus opiniones, sus reclamaciones, sus temas. Se niega a aceptar eso y, con otras mujeres,

comienza a plantear exigencias a los hombres. Se inicia un largo debate para el reconocimiento de sus intereses.

DER SUBJEKTIVE FAKTOR muestra las múltiples facetas, la complejidad de esa época: aparece un engranaje de factores "subjetivos" y "objetivos"; las escenas de la vida de Anni se complementan con reportajes documentales sobre las manifestaciones de protesta contra la dictadura del Sha o contra la guerra del Vietnam.

Gracias a este film, puede escucharse hoy a mujeres que en aquella época no fueron escuchadas.

Filmografía de Helke Sander:

- 1966. "Subjektitude"
- 1967. "Silvo"
- 1968. "Brecht die Macht der Manipulateure"
- 1969. "Kindergärtnerin, was nun"
- 1970. "Kinder sind keine Rinder"
- 1971. "Eine Prämie für Irene"
- 1972. "Macht die Pille frei"
- 1973. "Männerbünde"
- 1977. "Die allseitig reduzierte Persönlichkeit-Redupers"
- 1980. "Der subjektive Faktor"

PANORAMA HOY

Sally och Friheten

Sally y Libertad

SUECIA

Dirección:

GUNNEL LINDBLOM

Guión: Margareta Garpe,
Gunnel Lindblom

Fotografía: Tony Forsberg
Lars Karlsson

Sonido: Owe Svensson,
Bosse Persson

Montaje:

Sylvia Ingermarsson,
Siv Lundgren

Música: Stefan Nilsson

Productor ejecutivo:

Ingmar Bergman

Intérpretes:

Ewa Fröling (Sally)
Hans Wigren (Simón)
Leif Ahle (Jonas)
Gunnel Lindblom (Nora)
Oscar Ljung (el padre)
Gunn Wålgren (la madre)
Kim Anderson (Inger)
Susanne Lundquist
(Mía, la hija de Sally)
Liselotte Nilsson (Yvonne)

Producción:

Cinematograph para Svenska
Filminstitutet y Sandrews
Color. 35 mm. 2.800 m.
1981



Argumento:

Sally, antigua asistente social de 28 años, es la única hija de una familia de trabajadores y ha recibido una educación esmerada. El film arranca con la ruptura de su matrimonio con Jonás, un joven de 30 años. Se conocieron de estudiantes, se casaron muy jóvenes y tienen una hija de seis años, Mía. Sally, que había pasado directamente de la casa de sus padres a la de Jonás, desea ahora ser una mujer independiente, vivir por sí misma, ser responsable de sí y de su hija. Su norte es la libertad —al menos, sobre el papel—. Y si vuelve a haber un hombre en su vida, será porque ella lo desee, no por sentimiento del deber, en una relación libre y de camaradería.

Pero, acostumbrada como está al ambiente de una pequeña familia en armonía, no es capaz de vivir mucho tiempo sola. El abogado Jonás es reemplazado pronto por Simón, un maestro. El film trata de la pareja Simón y Sally, de sus logros y fracasos, de cómo ambos tratan de poner en práctica sus ideas de igualdad, libertad e independencia.

Sally siente que el pasado la persigue, pone trabas a sus esfuerzos por liberarse a sí misma. Gradualmente va asumiendo el viejo papel de Jonás, siente la actual experiencia con Simón, su necesidad de apartarse de las rígidas normas, como un atentado a su seguridad. Subconscientemente, comienza a buscar una felicidad familiar más estable.

Su deseo de tener otro hijo, esta vez con Simón, lleva a una crisis en sus relaciones. ¿Qué va a pasar ahora con la libertad de Sally?

* * *

GUNNEL LINDBLOM nace en Gothenburg (Suecia) en 1931. Estudia en la Escuela de Arte Dramático del Teatro Municipal de Gothenburg (1950-53).

Allí es descubierta por Ingmar Bergman, que la anima a trasladarse a Malmö, donde él dirigía el Teatro Municipal. Interpreta, bajo la dirección de Bergman, los papeles de Eleonora en "Easter", Solveig en "Peer Gynt" y Margarita en "Fausto". Se convierte en una de las actrices predilectas de Bergman y actúa para él en "El séptimo sello",

"Fresas salvajes", "El manantial de la doncella", "Los comulgantes" y "El silencio". A partir de esta última película, recibe varias ofertas de productoras extranjeras, incluso americanas. Pero, tras hacer dos películas fuera de Suecia, decide renunciar a una posible carrera internacional de actriz y vuelve a Suecia.

Además de con Bergman, ha trabajado con Gustav Molander en "Kärlek" (Amor, 1952), con Mai Zetterling en "Älskande par" (Parejas enamoradas, 1964) y "Flickorna" (Las chicas, 1968), con Alf Sjöberg en "Fadern" (El padre, 1969), etc. Desde 1968 pertenece al elenco del Teatro Dramático Real de Estocolmo y trabaja como ayudante de dirección de Bergman en tres obras. Comienza también a dirigir obras de Chejov, Shaw, Brecht y Strindberg. En 1973 vuelve al cine con Bergman en "Escenas de un matrimonio".

El primer film realizado por GUNNEL (Garpe) LINDBLOM es "Paradistorg" (Plaza del paraíso), en 1977. "Sally y libertad" es el segundo.



Montenegro

(Pigs and Pearls)

Guión y dirección:
DUSAN MAKAVEJEV

Fotografía: Tomislav Pinter

Decoración: Radu Borusescu

Música: Kornell Kovach

Montaje: Sylvia Ingemarsson

Intérpretes:

Susan Anspach

(Marilyn Jordan)

Erland Josephson

(Martin Jordan)

Per Oscarsson

(Doctor Pazardjian)

Bora Todorovic

(Alex Rossignol)

Marianne Jacobi

(Cookie Jordan)

Jamie Marsh (Jimmy Jordan)

John Zacharias (Abuelo Bill)

Svetozar Cvetkovic

(Montenegro)

Producción:

Viking Film-Smart Egg

Pictures-Europa Film

1981

"En el zoo una niña preguntó
a un mono:

¿Por qué vives aquí?

¿No estabas mejor allí de
donde has venido?

Argumento:

Marilyn Jordan, la esposa americana de un rico negociante sueco, lleva una vida cómoda, elegante y protegida en su hermoso palacete de Estocolmo. Es feliz en su matrimonio, tiene dos niños adorables y es querida y respetada en su medio social. El único nubarrón en su vida lo constituye su suegro, que se cree Búfalo Bill y decide casarse a los 84 años gracias a los servicios de una agencia matrimonial.

Pero, en el fondo, Marilyn no es sino una bomba humana de espoleta retardada, cargada con un cocktail de aburrimiento doméstico, frustraciones y vagos deseos, que no va a tardar en explotar.

La víspera de Año Nuevo, Martín tiene que partir a Brasil en viaje de negocios. Preocupado por el comportamiento cada vez más extraño de su esposa, comportamiento que le ha llevado incluso a consultar a un psiquiatra, hace que Marilyn le acompañe. Pero es detenida por la policía del aeropuerto y pierde el avión. En la sala de aduanas se encuentra con Tirke, una joven yugoslava que ha venido a Suecia para probar fortuna. Persuadida de que Martín ha partido sin ella, Marilyn se deja acompañar a la ciudad por Tirke y su futuro patrono Alex, propietario de un cabaret. En el coche, conoce a Montenegro, un joven al que ha conocido fugitivamente en el zoo de Estocolmo donde trabaja como limpiador de las jaulas. La virilidad simple y potente de Montenegro, unida a su dulzura, excitación mental y físicamente a la mujer.

Alex les conduce a su cabaret, el Zanzi Bar, un lugar muy animado donde los trabajadores inmigrantes saborean sus únicas horas de descanso: un terreno privilegiado para que se desencadenen las pasiones. Marilyn se abandona a la libertad del ambiente. Este va subiendo de tono con las sucesivas libaciones. Estalla una disputa y Marilyn se ve obligada a socorrer a Montenegro. Luego, sonríe ante las acrobacias sexuales de Alex y de Rita, su "partner" sensual. Finalmente, acaba por dormirse en el granero del cabaret, olvidando por completo el deambular angustiado de su marido que la cree raptada.

Al día siguiente, Rita y Alex hacen repetir un número de danza a Tirke. Se celebra esa noche el Año Nuevo. El público del Zanzi Bar sabe apreciar la escandalosa exhibición de Tirke. Marilyn continúa allí. Sirve las cervezas e intercambia con Montenegro miradas llenas de sentido. Terminan ambos por hacer apasionadamente el amor.

Esa misma noche Martín se encuentra de forma bastante inesperada en compañía del doctor Pazardjian. Los dos hombres parecen iniciar unas peculiares relaciones.

Al día siguiente Marilyn se envuelve en su costoso abrigo de pieles y deja discretamente el Zanzi Bar. Montenegro ha muerto. Se ignoran las circunstancias.

De regreso a su casa, Marilyn ocupa su puesto en la mesa familiar. Martín está intrigado por la ausencia de dos días de su esposa, pero eso no es grave, explica a los niños.

Pero, ¿se puede vivir feliz en una jaula dorada después de haber saboreado la libertad?

* * *

"Yo quería inicialmente insertar el siguiente texto al comienzo del film: **Dedico este film a la nueva nación invisible de Europa, la cuarta por su población, 11 millones de inmigrantes y trabajadores bienvenidos que han ido hacia el Norte para explotar a los pueblos ricos y prósperos, llevando consigo sus malas maneras, sus costumbres de mal gusto y su aliento perfumado a ajo.**

Durante el montaje me sentí confundido por los animales que me miraban con curiosidad desde la pantalla. ¿Es que debo responder



a sus preguntas mudas? —me pregunté.

Los films no tienen que responder a preguntas.

No obstante, continué intentándolo.

Al buscar la faz secreta de Marilyn Jordan, apareció una imagen compuesta del Pluto de Disney y del Perro Andaluz, de Buñuel. Demasiado.

¿Un poco de música? Susan propone cantar "Dame un besito". De acuerdo. Pero se deja de lado el vals vienés. Se opta por el tango. Y Mme. Jordan montó a Montenegro y él la transportó hasta el fin de su vida".

DUSAN MAKAVEJEV

DUSAN MAKAVEJEV, nace en 1932 en Belgrado (Yugoslavia). Estudios de psicología en la Universidad de Belgrado. Se licencia en 1955. Ya antes, había demostrado su afición al cine con la publicación de numerosas críticas en revistas universitarias y la realización de algunos films experimentales que hacían patente su inconformismo antiburocrático y un gran desenfado en el tratamiento de los temas eróticos.

DUSAN MAKAVEJEV estuvo presente en BENALMADENA 78, al programarse por primera vez en España un ciclo dedicado a su obra con la proyección de la totalidad de sus largometrajes: "Un hombre no es un pájaro" (1964), "Un asunto de amor, tragedia de una tele-

fonista" (1967), "Inocencia sin protección" (1968), "W. R.: los misterios del organismo" (1971), "Sweet Movie" (1974), este último realizado fuera de Yugoslavia, en una coproducción franco-germana-canadiense. En el programa de ese año puede encontrarse la filmografía completa.

Los films de MAKAVEJEV han recibido premios internacionales en los festivales de Pula, Berlín, Chicago, Belgrado, Bruselas.

Profesor de cine en la Universidad de Harvard, durante el curso 1977-78, recibió allí la visita del famoso productor sueco Bo Jonsson, quien le propuso el proyecto que ha dado lugar a su último film. "Montenegro".



Baddegama

Pueblo en la Jungla

SRI-LANKA

Dirección:

LESTER JAMES PERIES

Guión:

A. J. Gunawarda,
sobre la novela de Leonard
Wolf

Fotografía:

Willie Blake

Montaje:

Gladwin Fernando

Música:

Nimal Mendis

Intérpretes:

Joe Abeywickrema
Marlini Fonseka
Trilicia Gunawerdene
Vijaya Kumaranatunga
Henry Jayasena

Producción:

Lester James Peries
Productions y Wilfried Perera
Color. 35 mm. 130 min.
1980

"Hace diez años que soñaba con hacer este film. Me ha llevado dieciocho meses de dura labor, un trabajo agotador desde el punto de vista emocional, mental y físico. Creo que el film transmite algo de la fuerza del libro y de las espantosas condiciones económicas, en que viven los habitantes del pueblo, así como del entorno aterrador de la jungla.

"Si eso es todo, lo que 150 años de imperialismo ha podido dar a esa gente...": ese es el tipo de reflexión que debería suscitar el film. Pero lo más trágico es que, al cabo de cuarenta años de independencia, la condición de los habitantes de ese pueblo tampoco ha mejorado".

LESTER JAMES PERIES

LESTER JAMES PERIES nace en Colombo en 1919. Terminados sus estudios, se orienta sucesivamente hacia el teatro, la radio y el periodismo, primero en Colombo y luego en Londres, donde reside 8 años. Trabaja con Ralph Keene en el Gouvernement Film Unit de Ceylán, abandonándolo en 1956.

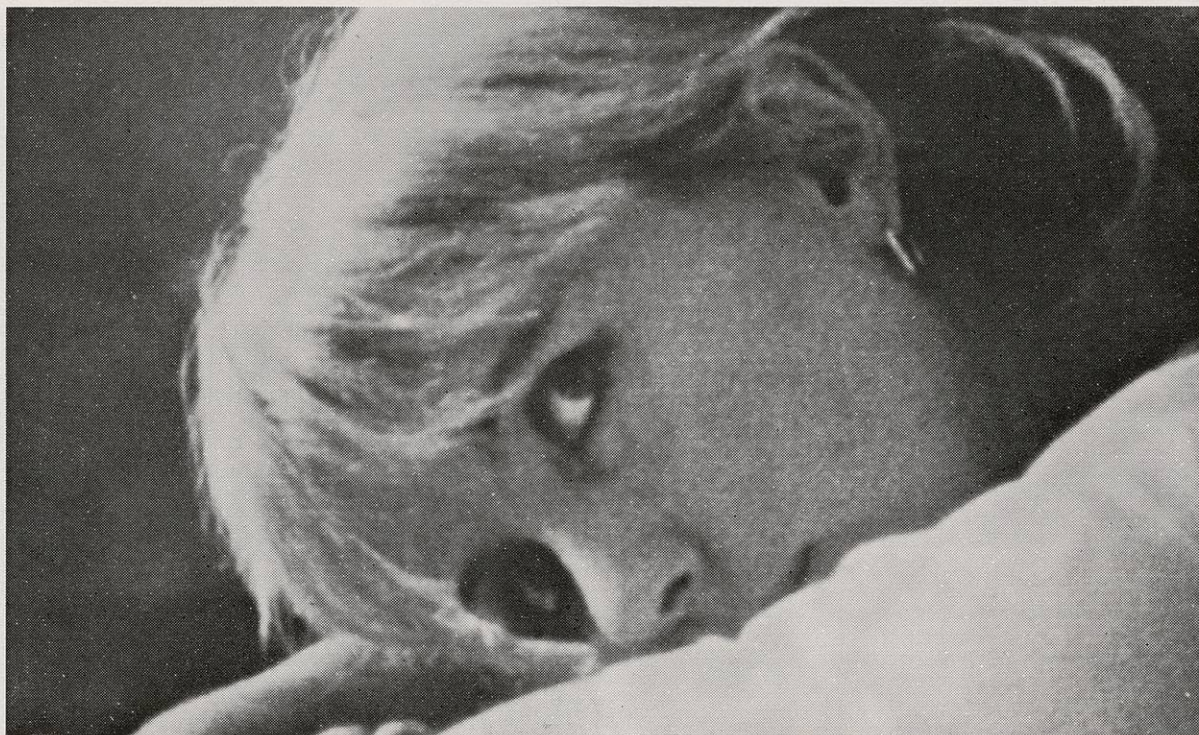
Ha realizado los siguientes largometrajes:

- 1956. "Rekawa" (La línea del destino)
- 1959. "Sandesaya" (El mensaje)
- 1963. "Gamperaliya" (Cambios en el pueblo)
- 1965. "Delovak athara" (Entre dos mundos)
- 1966. "Ran salu" (El vestido amarillo azafrán)
- 1968. "Golu hadawatha" (Los silencios del corazón)
- 1969. "Akkara" (Cinco acres de tierra)
- 1970. "Nidhanaya" (El tesoro)
- 1972. "Desa nisa" (Para cierta mirada)
- 1974. "The god King"
- 1975. "Mabol duma" (La isla encantada)
- 1976. "Amasin Polawatha" (Flores blancas para los muertos)
- 1978. "Veera puran appu" (Rebelión)
- 1980. "Baddegama".

PANORAMA HOY

Notre Dame de la Croisette

SUIZA



Dirección:

DANIEL SCHMID

Interpretado por:

Bulle Ogier

Con la colaboración de Kira Nijinski, Bob Rafelson, Jean-Claude Brial y del Festival Internacional de Cannes 1981

Fotografía:

Renato Berta

Sonido y montaje:

Luc Yersin

Producción:

PIC Film RTSI SRG

Color. 16 mm. 53 min.

Argumento:

En mayo de 1981, una mujer joven asiste al Festival de Cannes. No es actriz, sino una simple turista sin nada que ver con el cine, aunque este mundo le atrae e intriga. No conoce a nadie, por lo que se siente perdida dentro de la caótica atmósfera del festival. Sus tentativas por obtener un pase o localidades de invitación son infructuosas.

Tiene que contentarse al fin con seguir los acontecimientos de la

manifestación en la televisión de su cuarto de hotel. Muy pronto se va a ver enfrentada a una realidad que, fuera del mundo efímero de Cannes supera con mucho a la ficción. Durante el período en que se desarrolla el festival, tienen lugar en el mundo, acontecimientos tales como el atentado al Papa en Roma, el cambio de gobierno en Francia, la visita de Mitterrand al Pantheon, la espectacular liberación de los rehenes en un banco de Barcelona. La joven se refugia en su imaginación, sus sueños se pueblan de personajes que pertenecen ya a un mundo desaparecido... Cannes hace treinta años, cuando en el cine —y no solo en el cine— aún existían los mitos: Picasso y la Callas, Cary Grant, Martine Carol, la Taylor, Henri Langlois, Arletty, Cocteau...

La joven, entre la confusión de las ruedas de prensa, encuentra por azar a la hija de un mito, Kira Nijinski, una anciana señora que ha venido a Cannes a presentar su primer film... que la protagonista tampoco logrará ver.

NOTRE DAME DE LA CROISSETTE se autodefine como un "documental de ficción".

DANIEL SCHMID estuvo presente en BENALMADENA 72, donde se proyectó por primera vez en España una obra suya: su primer largometraje "Heute Nacht oder nie" (Esta noche o nunca).

Nacido en 1941 en Films (Suiza), realiza estudios de historia, literatura y arte en Berlín. En 1965 hace un viaje de estudios a EE. UU. y México. Del 66 al 69, se matricula en Deutschen Film und Fernsehakademie de Berlín. Trabaja como ayudante de dirección de Werner Schröter y de Rainer Werner Fassbinder (El mercader de las cuatro estaciones). Actor en "El amigo americano" de Wim Wenders y "Une Femme Dangereuse" de P. Chereau. En 1978 monta en París el espectáculo "Ingrid Caven chante".

Filmografía:

- 1969. "Miriam" corto.
- 1971. "Thut alles im Finstern, Eurem Herrn das Licht zu ersparen" corto.
- 1972. "Heute Nacht oder nie".
- 1974. "La Paloma".
- 1976. "Schatten der Engel".
- 1978. "Violanta".
- 1981. "Notre Dame de la Croisette".



Plae Kao

La Cicatriz

THAILANDIA

Dirección:
CHERD SONGSRI

Guión:
Thom Thatree, Rapeeporn

Fotografía:
Kavee Kiattinan,
Suthat Bureepakdee

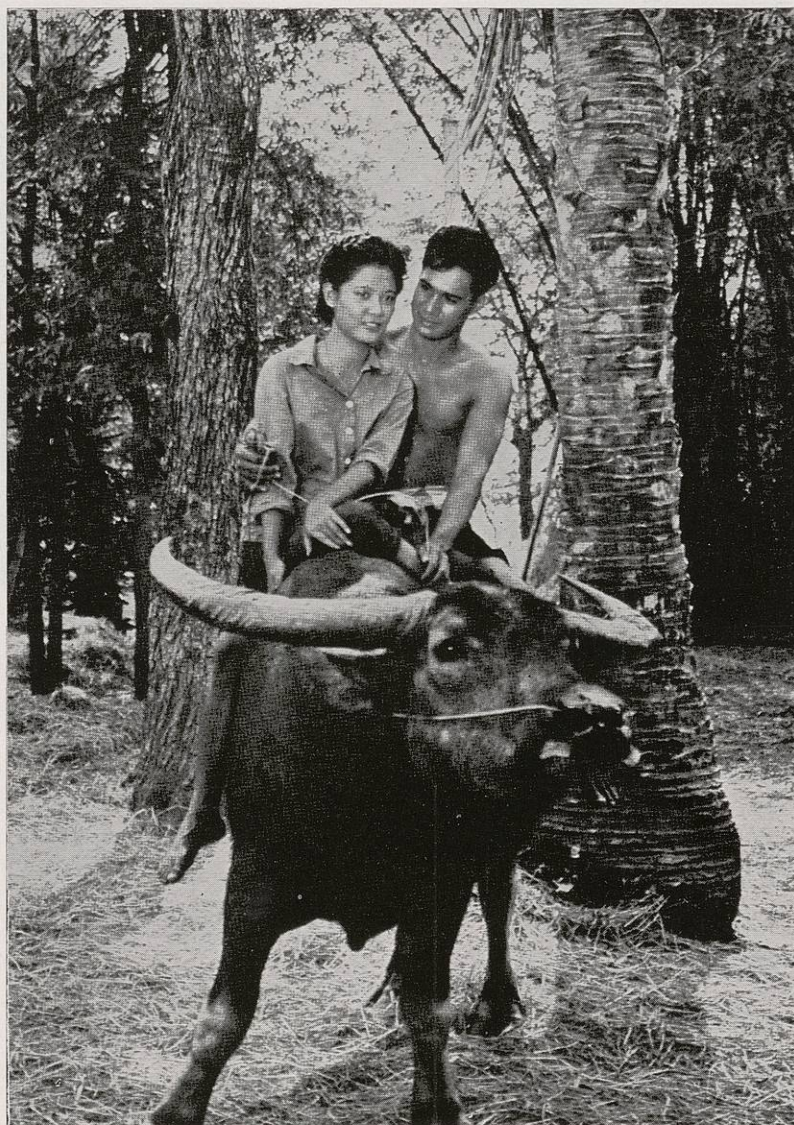
Decorados:
Urai Sirisombat
Sathorn Srichan

Montaje:
Rom Romanee

Música:
Pran Boon,
Samarn Karnchanaplin,
Sanga Arampee

Intérpretes:
Sorapong Chatri (Kwan)
Nantana Ngaokrachang
(Riam)
S. Arsanachinda (Kian)
Supan Buranapim
(Mrs. Thongkam)
Sarinthip Siriwan (Rerm)
Suwin Sawangrat
(Jefe de Distrito Reung)

Producción:
Cherchai Productions
Color. 35 mm. 120 min.
1979



Argumento:

Kwan y Riam, hijos de campesinos, se aman mutuamente y se juran fidelidad eterna. Pero, a causa de la rivalidad de sus familias, la joven es enviada a Bangkok. Su nueva vida en la ciudad con una familia rica, el conocer allí a un hombre de la nobleza, la hace olvidar por algún tiempo sus raíces. Pero la cicatriz que ha quedado impresa en su corazón la lleva a regresar a su pueblo natal para morir trágicamente con su primitivo amor.

"Sencillo, pero no ingenuo... interpretación de gran dignidad y encanto por parte de los dos protagonistas principales, realismo vital en la evocación de los ambientes rural y ciudadano de la época, auténtica

música y canciones populares Thai y una dirección de gran estilo y personalidad que debe muy poco o nada a los modelos occidentales. PLAE KAO es considerada un hito en los círculos del cine Thai-landés. Puede también serlo en el descubrimiento occidental de la riqueza del cine del Sudeste Asiático.

TONY RAYNS

CHERD SONGSRI es, desde 1966, el cineasta más ambicioso e independiente de su país. Editor de una revista cinematográfica, novelista famoso, ha dirigido hasta ahora diez films.

Presentado en el Festival de Nantes 1981, PLAE KAO obtuvo un gran éxito de crítica y público y el Primer Premio ex-aequo del jurado internacional.

PANORAMA HOY

The Life and Times of Rosie the Riveter

La vida y época de Rosie la Remachadora

USA

Dirección:

CONNIE FIELD

Montaje:

Lucy Massie Phenix,
Connie Field

Directora adjunta:

Lorraine Kahn

Investigación:

Jane Scantlebury, Rebecca
Wilson, Bill Bryce

Material filmado:

Cathy Zheutlin, Bonnie
Friedman, Robert Handley,
Emiko Omori

Material grabado:

Marilyn Mulford,
Chat Gunter, Clyde Stringer

Las mujeres en el film:

Wanita Allen,
antigua trabajadora de la
fundición en Detroit
Gladys Belcher,
antigua soldadora en
Richmond
Lyn Childs,
antigua trabajadora en los
hornos, San Francisco
Lola Weixel
antigua soldadora en
Brooklyn
Margaret Wright
antigua trabajadora en una
fábrica de municiones,
Los Angeles

Producción:

Connie Field, Clarity
Educational Productions, Inc.

Productoras asociadas:

Ellen Geiger, Lorraine Kahn,
Jane Scantlebury, Bonnie
Bellow
Con subvención del
"National Endowment for
the Humanities
Color. 16 mm. 65 min. 1981



en esos años— trabajaba ya antes de Pearl Harbor. Trabajaba en el servicio doméstico o en alguna de esas fábricas solo para mujeres con salarios ridículos. Esta mujer, en 1942, aspiraba a encontrar un trabajo dignamente pagado, que pudiera mantenerla a ella, a sus padres, a su familia. Un trabajo para toda su vida. La oportunidad le vino dada. La entrada de los EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial, creó una repentina demanda de nueva fuerza de trabajo. Las nociones sobre lo que era trabajo apropiado o no para la mujer, cambiaron de la mañana a la noche. Aparecieron miles de carteles y proclamas: "Haz el trabajo que él dejó atrás". Así nació "Rosie the Riveter", el símbolo de la mujer trabajadora durante la Segunda Guerra Mundial...

Tras un corto período de entrenamiento, las mujeres se encontraron haciendo "trabajos de hombres" y lo hicieron tan bien que el nivel de producción aumentó pese a la militarización de millones de trabajadores masculinos.

Descubrieron así un nuevo sentido de orgullo y dignidad en el trabajo. Sus salarios crecieron. Aprendieron a unirse entre ellas, a tener sus representantes laborales. Y por primera vez en la historia, también las mujeres negras comenzaron a trabajar en las grandes fábricas. Cuando la guerra terminó, Rosie esperaba que las cosas continuarían igual. Pero ni la estructura de la economía americana ni la ideología dominante sobre el lugar de la mujer en la sociedad, supo sostener tales esperanzas. Las cinco mujeres

del film, escogidas entre más de setecientas antiguas "Rosie" voluntarias y que reflejan diferencias tanto regionales como étnicas, fueron despedidas de sus trabajos y tuvieron que volver a los empleos femeninos tradicionales y tradicionalmente mal pagados. El testimonio de estas mujeres se acompaña y alterna con material filmado de archivo, carteles, propaganda y música de la época, contrastando todo ello con la leyenda y mitología de Rosie la Remachadora.

El film ha sido premiado en los festivales de Chicago, Atenas, Houston, Festival dei Popoli (Italia) y American International Film Festival. "Un maravilloso film... el más sensato, el más vigoroso documental feminista de los últimos años".

DAVID DENNY

New York Magazine

CONNIE FIELD, graduada en Historia de la Mujer, en la Goddard-Cambridge School. Miembro fundador (1969) de la distribuidora Boston Newsreel Films y de la "Bread & Roses Women's Organization" de Boston. Ha trabajado en cine como ayudante de producción, sonido y montadora en los documentales "Narodnichs" (1969), "Mr. Inside-Mr. Outside" (1973), "Isaac Bes-hiva Singer" (1973), "The history of Ort" (1973), "The Japanese Films" (1974), "Energy Crisis" (1974) y en el film de Milos Forman "Alguien voló sobre el nido del cuco" (1975).

THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETER es su primer trabajo como realizadora.

Argumento:

¿Quién fue Rosie la Remachadora? La idea convencional es que fue una sencilla ama de casa de la clase media que, movida por su patriotismo dejó su confortable hogar para servir al país, aunque ansiosa de abandonar el trabajo en la fábrica en cuanto la guerra terminara.

La verdadera historia es muy diferente. En la mayoría de los casos, Rosie —cualquiera de las Rosies



Varios días de la vida de Oblomov

U. R. S. S.

Dirección:

NIKITA MIJALKOV

Guión:

Alexandr Adabashian,
Nikita Mijalkov

Fotografía:

Pavel Lébeshev

Decorados:

Alexandr Adabashian,
Alexandr Samoulékin

Música:

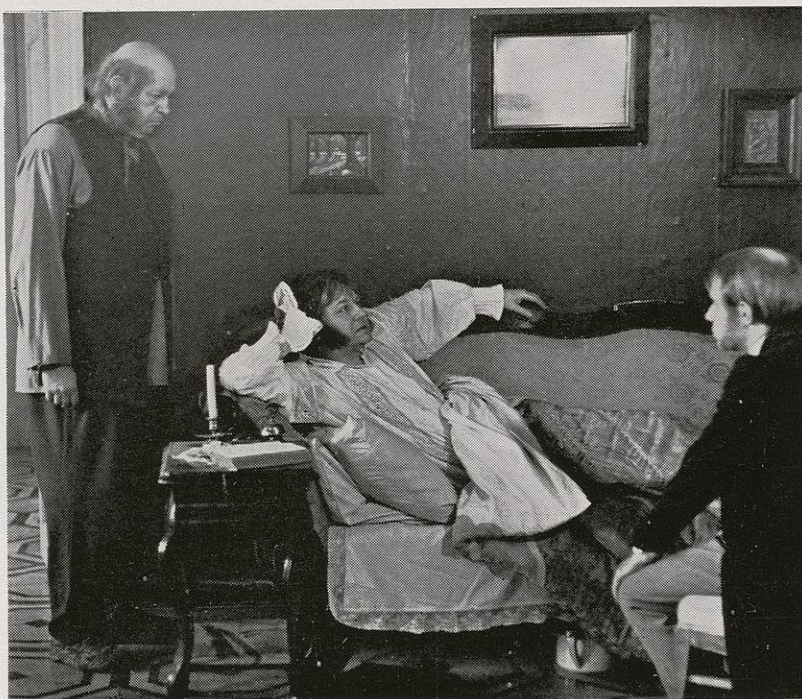
Edouard Artémiev

Intérpretes:

Oleg Tabakov
Elena Solovei
Andrei Popov
Yury Bogatyrev

Producción:

Mosfilm
Color. 25 mm. 3.914 m.
1980



Argumento:

"Oblomov", la novela de Ivan Gontcharov, es una obra clásica de la literatura rusa del XIX. Su personaje central ha pasado a convertirse en símbolo de la inercia, del inmovilismo, de la abulia.

Sin tratar nunca de "agilizar" la acción, ni enmascarar el origen literario del tema, la adaptación cinematográfica —con el nexo de una voz en "off" que recita el texto clásico—, hace surgir en la pantalla, como ilustraciones de una edición antigua, la casa de la calle Gorokhovara, un parque en otoño, una finca señorial, una hermosa dama tocando el clavecín... Estas ilustraciones se animan hasta el punto de hacernos vivir la Rusia de aquellos tiempos: cuando el criado de Ilya Ilyich Oblomov, abre los cortinajes de las polvorientas habitaciones de su amo, llega al espectador todo el aire fresco de un día brumoso de San Petersburgo.

Sorprende el contraste entre Oblomov y su amigo Andrei Stolz,

encarnación del hombre activo, voluntarioso y brillante. Dos caracteres que deberían repelerse. No obstante, esa amistad se viene manteniendo desde la infancia...

Entre ambos aparece un día Olga Ilinskaya, una joven modesta en su exterior pero dotada de gran fuerza y riqueza espiritual. Sorprendentemente, Olga se inclina por la bondad de corazón de Oblomov. Trata de revivir en él el gusto por la vida y la acción. Pero ni siquiera el amor por Olga logra sacar a Oblomov de ese letargo meridional que le acompaña desde la casa paterna, donde el tiempo parecía detenido, donde los únicos seres vivos parecían el padre de Ilya y Andrei, hijo de su administrador.

Hasta que Olga comprende que no podrá nunca hacerle cambiar y se casa con Stolz. Solo cuando Oblomov ya no existe, Olga y Andrei se dan cuenta..., de que no pueden ser felices sin él.

* * *

NIKITA MIJALKOV nace en Moscú el 21 de octubre de 1945, de una familia de artistas: bisnieto del gran pintor ruso Vasili Surikov,

nieto del también pintor Konchalovski, hijo del famoso dramaturgo y poeta Serguei Mijalkov y de la escritora y traductora Natalia Konchalovskaya, hermano menor del conocido director cinematográfico Andrei Mijalkov-Konchalovski ("Nido de Hidalgos", "Tío Vania", "Siberiada"). Nikita Mijalkov hace estudios de interpretación en la Escuela Teatral Tshukin y posteriormente de dirección cinematográfica en el Estudio de Mijail Romm del Instituto Estatal. Se diploma con el cortometraje "Un día tranquilo al fin de la guerra".

Ha intervenido como actor en numerosos films: entre ellos, en "Nido de Hidalgos" y "Siberiada".

Filmografía:

- 1975. "Suyo entre extraños, extraño entre los suyos"
- 1976. "El esclavo del amor"
- 1977. "Partitura inacabada para piano mecánico"
- 1979. "Cinco noches"
- 1980. "Varios días de la vida de Oblomov"



Valentina

U.R.S.S.



Guión y dirección:
GLEB PANFILOV

Fotografía:
Leonid Kaláshnikov

Intérpretes:
Rodión Najapétov
Inna Chúrikova
Yuri Grebentshikov
Daria Mijáilova

Producción:
Mosfilm
Color. 35 mm. 2.773 m.
1981

Argumento:

Un pequeño pueblo en Siberia... Llega allí el juez de instrucción Shamánov, tras un conflicto en la ciudad donde trabajaba. Es un hombre flemático, que ha perdido la fe en todos y en sí mismo, un hombre que vive por inercia.

De repente ese hombre descubre que la vida no ha terminado a los treinta años, que aún todo puede cambiar: se ha enamorado de la joven camarera Valentina.

Pero Shamánov tiene un rival, Pavel, que llega a pasar su permiso al pueblo natal. Está también enamorado de la muchacha y quiere que esta se case con él.

La unidad de tiempo —un día, de la mañana a la noche—, da a la historia una compacta tensión entre los personajes. Pável se aprovecha de una circunstancia para obligar a Valentina a entregársele, creyendo

que eso va a atarle a él para siempre. Pero Valentina se niega, con dignidad, a ser tanto de uno como de otro pretendiente.

La lección que Shamánov recibe de la muchacha le lleva a reflexionar sobre sí mismo, su conducta con los que le rodean y su deber en la vida...

La película está basada en la novela "El último verano en Chulimsk", última obra del escritor siberiano, Alexander Vampilov, que murió ahogado en 1972, a los 35 años.

* * * GLEB PANFILOV es considerado internacionalmente como uno de los más brillantes realizadores soviéticos actuales. Abandona su profesión de ingeniero para estudiar cine. Realiza su primer film en 1968: "No hay vados en el fuego", al que siguen "El debut" (1970), "Yo pido la palabra" (1976) y "Valentina".

Nuestro agradecimiento a:

ARGOS FILMS
BASIS-FILM VERLEIH GmbH
BRITISH FILM INSTITUTE
CENTRE GEORGES POMPIDOU
CESKOSLOVENSKY FILMEXPORT
CHERDCHAI PRODUCTIONS
CINEMA DEL CALLEJON
CINE-INTERNATIONAL
CINEMA X
CINEMATHEQUE FRANÇAISE
CLARITY PRODUCTIONS
CONTEMPORARY FILMS
ELECTRA FILMS
EMBRAFILME
A. B. EUROPA FILM
THE FILM ARTS FOUNDATION
FILM FORUM, BERLIN
FILM INTERNATIONAL ROTTERDAMSE
KUNSTSTICHTING
LES FILMS DU MARAIS
FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
LECAS FILM
LES FILMS SOLEIL O
FONDATION CENTRE SUISSE DU CINEMA
ISMAEL GONZALEZ P.C.
GOSKINO URSS
GREEK FILM CENTER
HUNGARO FILM
ICAIC (CUBA)
INTERAMERICAN PICTURES
EL IMAN P.C.
JANUS FILM UND FERNSEHEN
MOCTEZUMA ESPARZA, PRODUCTIONS
PIC FILM
PROLE FILM
PROVOBIS GESSELLSCHAFT FÜR FILM
UND FERNSEHEN

SHOCHIKU CO.
SVENSKA FILMINSTITUTE
CINE TAMARIS
PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS
TEIDE
UNAM, MEXICO
VIKING FILM AB
ZAFRA AC. CINE DIFUSION

Así como a:

KJELL ALBIN ABRAHAMSON
MIGUEL BEJO
MYRIAM BEZDJIAN
LINO BROCKA
JAIME CHAVARRI
STEVE DWOSKIN
CONNIE FIELD
JOSE MARIA FORN
JUAN FORNER
HIROKO GOVAERS
ULRICH GREGOR
MED HONDO
PAUL LEDUC
MIKE DE LEON
EWERTON MACHADO
AUGUSTO MARTINEZ TORRES
DR. WILHELM PETERSEN
ELIAS QUEREJETA
PIERRE RISSIENT
JACQUES ROBERT
GAIL SILVA
AGUSTIN SOTTO
CARLOS TAILLEFER
MONICA TEGELAAR
JESUS SALVADOR TREVIÑO

y a todas cuantas personas o entidades han contribuido a la celebración de esta "XIII Semana Internacional de Cine de Autor".

NOTA.—Por necesidades de impresión, el cierre de este programa debe efectuarse antes de que hayan sido recibidas algunas de las películas programadas, que pudieran no llegar a tiempo a la Semana. Del mismo modo, alguna película —sin confirmar aún—, puede llegar una vez iniciado el certamen y ser proyectada aunque no conste en este programa. Rogamos disculpen las molestias que tal circunstancia les pueda ocasionar.



Por necesidades del cierre de este programa, al no poder
aún dar una relación detallada de nombres,
manifestamos globalmente

NUESTRO AGRADECIMIENTO

A TODAS LAS ENTIDADES PUBLICAS O PRIVADAS,
EMPRESAS DE HOSTELERIA, TURISMO Y FIRMAS
COMERCIALES EN GENERAL, QUE DE UNA U OTRA
FORMA HAN COLABORADO A LA CELEBRACION
DE ESTA XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE
DE AUTOR

y les rogamos no cejen en su apoyo a esta Manifestación
cultural que es, al mismo tiempo, una promoción de imagen
a nivel nacional e internacional tanto de Málaga-capital
como de Benalmádena y la Costa del Sol



Acabóse de imprimir
el Programa General de la
XIII Semana Internacional de Cine de Autor
Benalmádena - Málaga
el día 1 de marzo de 1982
en los Talleres de Gráficas Urania, S. A.
Avda. Juan XXIII, 35 - Mosquera, 9
Málaga

D. L. MA 64-1982

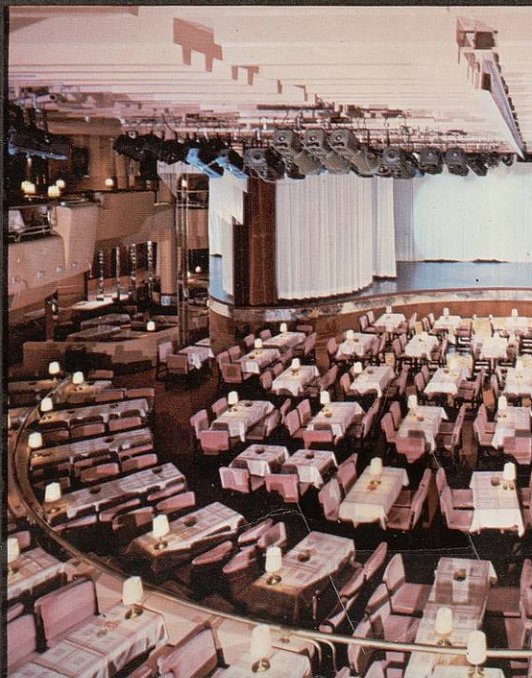
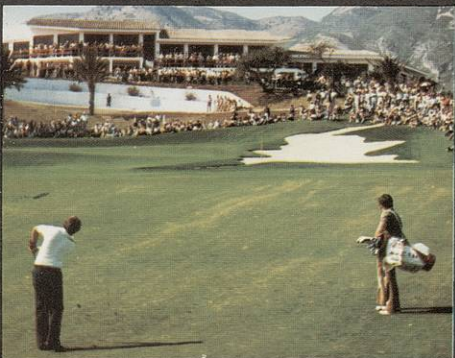


Casino Torrequebrada

CENTRO DE DIVERSION
DE LA COSTA DEL SOL

Benalmádena-Costa

Tel. 44 25 45





BANCO DE BILBAO

OFICINAS CENTRALES:

Marqués de Larios, 12 - Apto. Correos, 33
Direc. Telegráfica: "BANCOBAO-MALAGA"
Télex: 77301-BBMAL

	Tel.
Centralita (12 líneas)	210522-210521
Departamento Extranjero	222657
Talones ctas. ctes. y efectos en poder de caja	227462
Archivo, Edificio Navarra	292593
Subdirección	222784
Dirección	213414

AGENCIA N.º 1 (Cuarteles)

C/. Cuarteles, 43
Oficinas 311734-311735-311745
Dirección 311441

AGENCIA N.º 2 (Mármoles)

C/. Mármoles, 43
Oficinas 232023-233560
Dirección 270816

AGENCIA N.º 3 (Torremolinos)

Ctra. Cádiz, 99 - EUROSOL MONTEMAR
TORREMOLINOS
Télex: 77120 BBTOR

Centralita 385266-385270-385370
Talones Ctas. Ctes. 380680
Dirección 381921

AGENCIA N.º 4

Avda. Juan Sebastián Elcano, 181
Oficinas 292350-292354-292358-292362
Dirección 293999

AGENCIA N.º 5 (Puerto de la Torre)

C/. Lópe de Rueda, s/n.
Oficinas y Dirección 431758

AGENCIA N.º 6 (Juan XXIII)

Avda. Juan XXIII-Edificio Victoria-Local 16
Oficinas 337650
Dirección 337654

AGENCIA N.º 7 (Victoria)

	Tel.
Plaza de la Victoria, 16 y 17	
Oficinas	257762
Dirección	257658

AGENCIA N.º 8 (Suárez)

C/. Martínez de la Rosa, 100
Oficinas 271043
Dirección 271044

AGENCIA N.º 9 (Malagueta)

Paseo de Reding, 37
Oficinas 223856
Dirección 223857

OFICINAS EN LA PROVINCIA

COIN

Plaza Francisco de la Rubia, 1
450300-04

ESTEPONA

General Franco, 108 y 110
Oficinas 801200-4-8
Dirección 800750

FUENGIROLA

Alfonso, XIII, 6 - Edificio San Fernando
Oficinas 463785-86
Dirección 463885

MARBELLA

Plaza Coronel Borbón, 1
Oficinas 774300-4-8
Dirección 770940

VELEZ-MALAGA

Canalejas, 34
Oficinas 500112-500125

MELILLA

General Pareja, 11
Oficinas 681540-683435
Dirección 681906

BEN
91
SEN
re