

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES. TORREMOLINOS



**XIV SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
BENALMADENA - MALAGA - 28 MAY. - 3 JUN. 1986**

JUNTA DE ANDALUCIA. DIPUTACION PROVINCIAL DE MALAGA. AYUNTAMIENTO DE BENALMADENA

Donación de Javier
Becerra Seco.

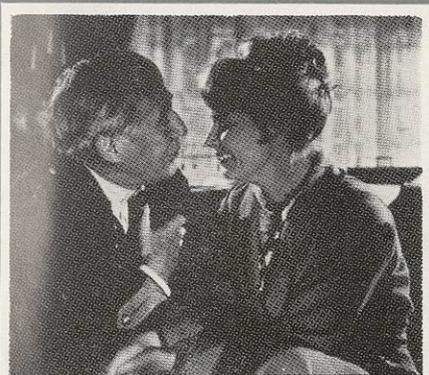
(Exdirector de cultura de
la Diputación de Málaga)

14/01/2019

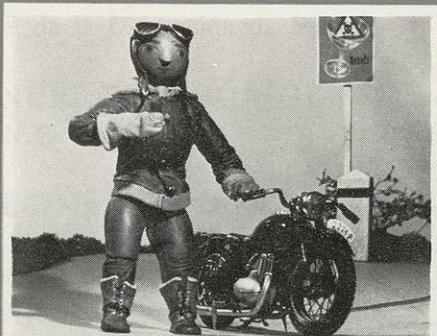
XIV SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR



Recuerdo de JEAN EPSTEIN



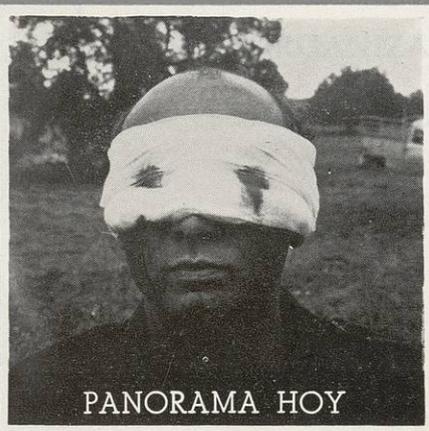
Personal SJÖBERG



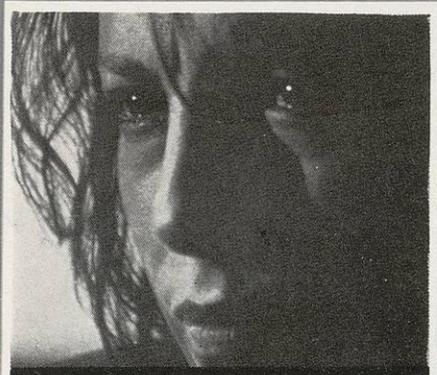
JIRI TRNKA
y el Cine de Animación
Checoslovaco



Personal ROBBE-GRILLET



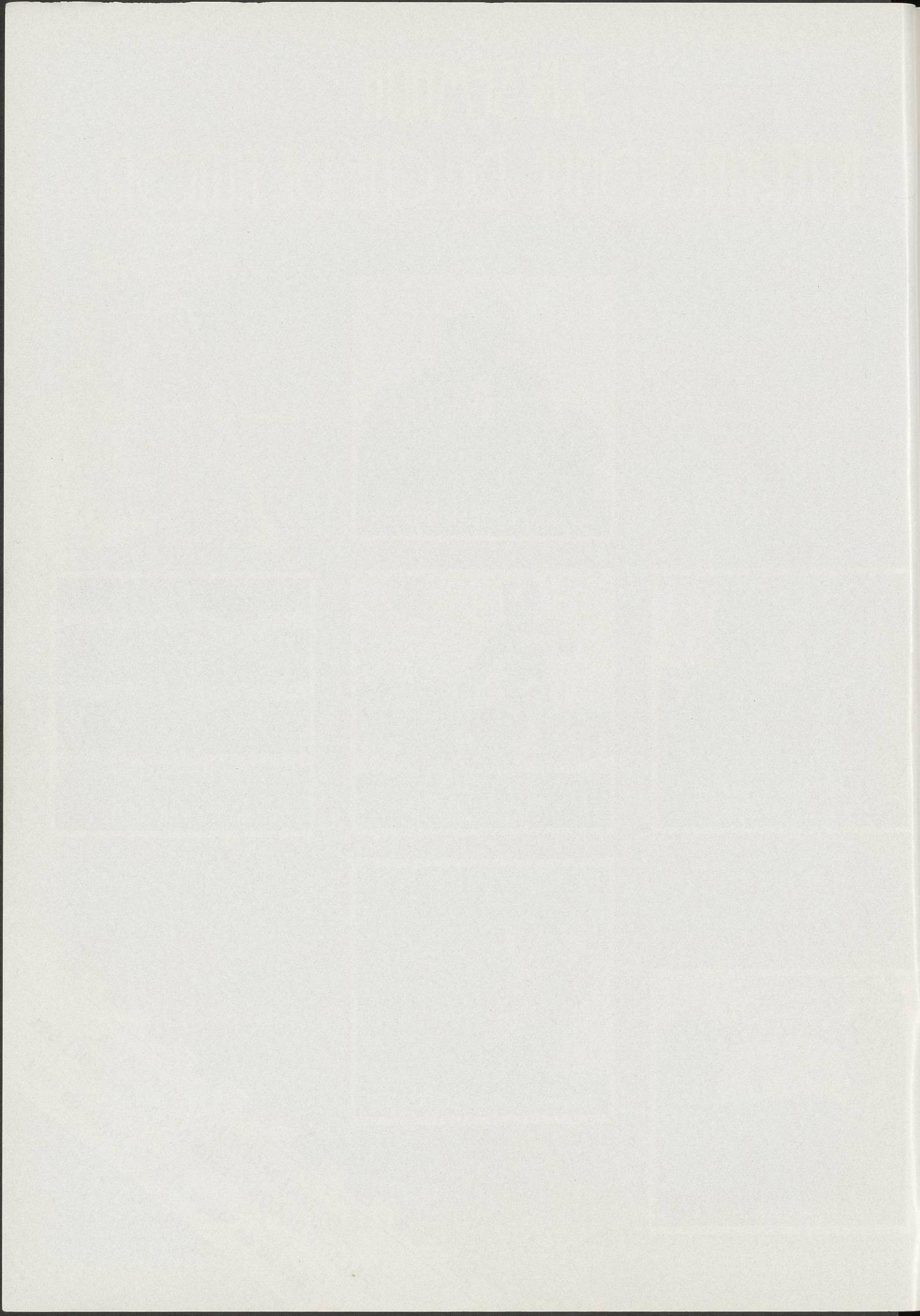
PANORAMA HOY



Personal GONZALO SUAREZ

R-67524

BENALMADENA - MALAGA
PALACIO DE CONGRESOS DE LA COSTA DEL SOL
Del 28 de Mayo al 3 de Junio de 1986



XIV SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR

COMITE DE HONOR

D. JOSE RODRIGUEZ DE LA BORBOLLA

Presidente de la Junta de Andalucía

D. JAVIER TORRES VELA

Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía

D. LUIS PAGAN SAURA

Presidente de la Diputación de Málaga

D. MANUEL RICO MUÑOZ

Alcalde de Benalmádena

D.^a EMELINA FERNANDEZ SORIANO

Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía

D.^a PILAR ORIENTE GUARIDO

Delegada de Cultura de la Diputación de Málaga

D.^a ALEJANDRA PEREZ ROCA

Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Benalmádena

ORGANIZACION: Area de Cultura de la Diputación de Málaga

PATROCINAN: Junta de Andalucía
Diputación Provincial de Málaga
Ayuntamiento de Benalmádena

XIV SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR

COMITE DE HONOR

D. JOSE RODRIGUEZ DE LA BORBOLLA
Presidente de la Junta de Andalucía

D. JAVIER TORRES VELA
Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía

D. LUIS PAGAN SAURA
Presidente de la Diputación de Málaga

D. MANUEL RICO MUÑOZ
Alcalde de Benalmádena

D. EMELINA FERNANDEZ SORIANO
Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía

D. PILAR ORIENTE GUARDIDO
Delegada de Cultura en la Diputación de Málaga

D. ALEJANDRA PEREZ ROCA
Consejera de Cultura del Ayuntamiento de Benalmádena

ORGANIZACION: Area de Cultura de la Diputación de Málaga

PATROCINAN: Junta de Andalucía
Diputación Provincial de Málaga
Ayuntamiento de Benalmádena

XIV

Semana Internacional de Cine de Autor

No siempre el interés, el esfuerzo, la voluntad en el deseo por la consecución de unos objetivos se ven recompensados en algo tangible y comunicable a los demás; si además esos objetivos se enmarcan dentro de las necesidades que, en materia cultural, tiene nuestra Provincia el resultado — por su amplísima diversificación temática — se diluye aún más y, si acaso, queda intrínsecamente resuelto, no así públicamente comprendido o, en el peor de los casos, aprehendido.

Es por ello que, cuando tenemos la gran suerte de asistir a un evento de la magnitud de esta SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR, nuestra satisfacción es múltiple y en él estamos tentados de querer ver reflejados no sólo su propia realización sino la de otros muchos proyectos difícilmente perceptibles en la práctica.

DESPUES de tres años sucesivos de interrupción, durante los cuales se han llevado a cabo negociaciones con instituciones públicas y privadas, ha sido posible al fin la recuperación de la Semana de Cine de Benalmádena.

Es claro el interés despertado por esta Semana de Cine, tanto entre los profesionales como entre los aficionados. La preocupación por su posible desaparición fue grande en estos círculos, y de ello se hicieron eco, en su momento, muchos intelectuales.

Finalmente, el Parlamento Andaluz asumió el compromiso de la continuidad de la Semana, y la Junta de Andalucía, cumpliendo este mandato, el de dar apoyo y coordinación a todas las instituciones y personas que hicieron posible su nacimiento y vida.

Como Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía me alegra reconocer públicamente este hecho. Mi agradecimiento, pues, al Ayuntamiento de Benalmádena, la Diputación de Málaga, y a tantos y tantos profesionales y aficionados que, con su empuje, crearon y mantuvieron una Semana de Cine única en España, que nació con vocación de heraldo de la democracia en 1969, y que ha sabido conservar su carácter y su calidad fuera de toda duda.

JAVIER TORRES VELA
Consejero de Cultura.

DESPUES de tres años sucesivos de interrupción, durante los cuales se han llevado a cabo negociaciones con instituciones públicas y privadas, ha sido posible al fin la recuperación de la Semana de Cine de Benafiel.

Es claro el interés despertado por esta Semana de Cine, tanto entre los profesionales como entre los aficionados. La preocupación por su posible desaparición fue grande en estos tiempos, y de ello se hicieron eco, en su momento, muchos intelectuales.

Finalmente, el Parlamento Andaluz asumió el compromiso de la continuidad de la Semana, y la Junta de Andalucía, cumpliendo este mandato, el de dar apoyo y coordinación a todas las instituciones y personas que hicieran posible su nacimiento y vida.

Como Consejo de Cultura de la Junta de Andalucía me resulta muy honorífico haber participado en este hecho. Mi agradecimiento, pues, al Ayuntamiento de Benafiel, la Diputación de Málaga y a tantos y tantos profesionales y aficionados que, con su valioso apoyo y colaboración, han permitido que esta Semana de Cine siga en España, que nazca con vocación de herido de la democracia en 1969, y que ha sabido conservar su carácter y su calidad fuera de toda duda.

JAVIER TORRES VELA
Consejo de Cultura

NO siempre el interés, el esfuerzo, la vehemencia en el deseo por la consecución de unos objetivos se ven recompensados en algo tangible y comunicable a los demás; si además esos objetivos se enmarcan dentro de las necesidades que, en materia cultural, tiene nuestra Provincia el resultado —por su amplísima diversificación temática— se diluye aún más y, si acaso, queda íntimamente resuelto, no así públicamente comprendido o, en el peor de los casos, aprehendido.

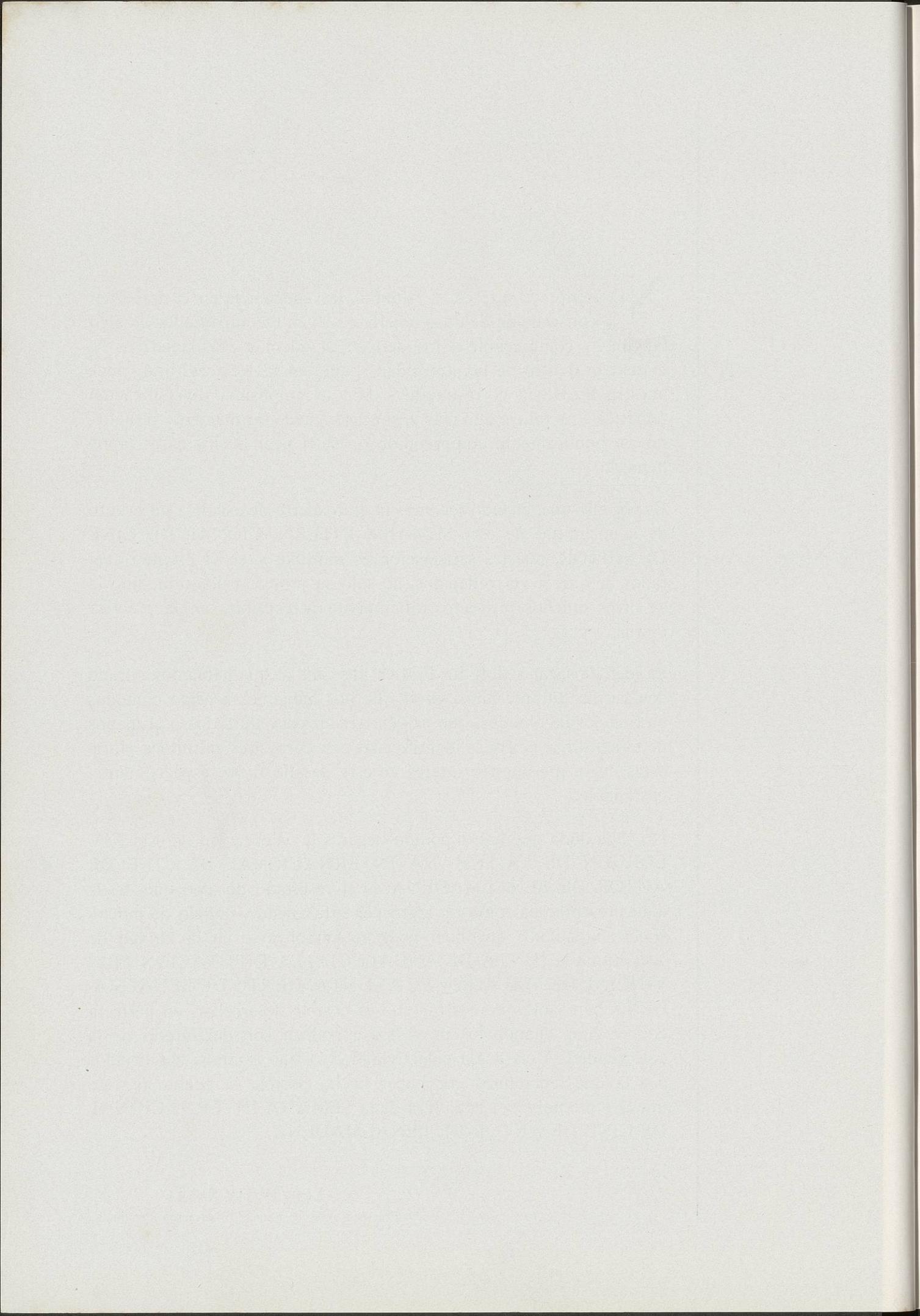
Es por ello que, cuando tenemos la gran suerte de asistir a un evento de la magnitud de esta SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR, nuestra satisfacción es múltiple y en él estamos tentados de querer ver reflejados, no sólo su propia realización, sino la de otros muchos proyectos difícilmente perceptibles en la práctica diaria.

La idea de sacar a flote un Festival de Cine al que habíamos mirado con cariño durante años, en el que nos habíamos sentido cómodos en tiempos incómodos, que parecía ser un poco de todos o al menos de muchísimas personas identificadas con corrientes culturales pluralistas, hizo que nuestro interés en este desafío fuese, especialmente, entrañable.

No cabe duda que haber podido llegar a la celebración de esta XIV EDICION DE LA SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR DE BENALMADENA es el resultado de algo que desde aquí presentamos como un logro del entusiasmo y anhelo de muchísimos ciudadanos que bien podrían simbolizarse en la unidad de acción que la JUNTA DE ANDALUCIA, LA DIPUTACION PROVINCIAL DE MALAGA y EL AYUNTAMIENTO DE BENALMADENA han sabido demostrar que es posible desarrollar, en perfecta cooperación, cuando los proyectos a realizar son del interés de la colectividad. Y es a esa colectividad a la que estamos agradecidos y a la que felicitamos por haber hecho posible la vuelta de esta nueva y prometedora andadura de la SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR DE BENALMADENA.

LUIS PAGAN SAURA

Presidente de la Excm. Diputación Provincial.



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

I. RECUERDO DE JEAN EPSTEIN

Ciclo dedicado al que Jean Mitry consideró "primer verdadero sistema del cine" y Abel Gance calificó de "gran arquitecto de imágenes".

Una selección de obras fundamentales de su etapa experimental y de su "cine maduro", establecida y hecha posible gracias a Marie Epstein, hermana del realizador.

II. PERSONAL ALF SJÖBERG

El universo cerrado de Sjöberg, en el que alternan el lirismo y la preocupación social, fue puente fundamental entre los clásicos *Sjöström* y *Sjöller* y el cine moderno sueco, creado por el gran autor *Ingmar Bergman*. La más completa muestra que de este cineasta ha sido posible conocer desde hace muchos años y que repasa en actualidad.

III. JIRI TRNKA Y EL CINE DE ANIMACION CHECOSLOVACA

Partiendo de la gran tradición y ritmo del cine clásico, grandes y pequeños autores, descubrimos por primera vez.

LA Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena cumple, en este año de 1986, su decimocuarta edición, gracias a la colaboración entre tres entidades públicas: la Junta de Andalucía, la Diputación Provincial de Málaga y el Ayuntamiento de Benalmádena.

IV. PERSONAL ROBERTO GILLET

Alain Robbe-Grillet nos ofrece una reflexión sobre el cine en sus obras que nos muestra la influencia y la importancia de la literatura y la filosofía.

Es para mí, y para la Corporación que presido, una gran satisfacción que este Festival, tras un período de vicisitudes, vuelva al candelero cinematográfico internacional.

V. PERSONAL GONZALO GARCIA

Un acercamiento a la relación literaria y cinematográfica de "La

La Semana de Cine de Autor de Benalmádena ha conseguido, en el transcurso de sus ediciones anteriores, una solera reconocida en el amplio mundo de los aficionados al séptimo arte, y ha hecho posible la proyección en el Palacio de Congresos de películas, cuyas características hacían muy difícil su presencia en las salas comerciales, para beneficio de las muchas personas que han desfilado por las salas de la Muestra a lo largo de los años.

VI. PANORAMA NOVI

Amplia selección de autores con gran variedad. Este Panorama que siempre por el último mes de cada año y presenta por primera vez en nuestro país a *William S. Burroughs*, *Fernando Arrabal*, *Fernando Solís*, *Orlando Costa*, *Gerardo Vallejo*, *Jorge Cuenca*, *Humberto Biza* y otros cineastas de prestigio que desde su país en la actualidad.

En nombre del pueblo de Benalmádena, quiero desear a la organización de esta edición, a los cineastas participantes en la misma y a los espectadores, una agradable estancia entre nosotros y el mayor éxito.

RAMON RICO MUÑOZ
Alcalde de Benalmádena.

La Semana Internacional de Cine de Autor de Benicàssim cumple en este año de 1986 su decimoquinta edición gracias a la colaboración entre tres entidades públicas: la Junta de Aada- ludi, la Diputación Provincial de Málaga y el Ayuntamiento de Benicàssim.

Es para mí y para la Corporación que presido, una gran satisfacción que este Festival, tras un período de vicisitudes, vuelva al catalán cinematográfico internacional.

La Semana de Cine de Autor de Benicàssim ha conseguido en el transcurso de sus ediciones anteriores, una mayor reconocida en el amplio mundo de los aficionados al séptimo arte, y ha hecho posible la proyección en el Palacio de Congresos de películas cuyos efectos críticos habían muy difícil su presencia en las salas comerciales, para beneficio de las muchas personas que han desahogado por las salas de la Mostra a lo largo de los años.

En nombre del pueblo de Benicàssim, quiero hacer a la organi- zación de esta edición, a los cineastas participantes en la semana y a los espectadores, una agradecida estancia entre nosotros y el mayor
Éxito.

RAMÓN RICO MÉRIZ
Alcalde de Benicàssim

EL DIRECTOR PRESENTA

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

I. RECUERDO DE JEAN EPSTEIN

Ciclo dedicado al que Jean Mitry consideró "primer verdadero teórico del cine" y Abel Gance calificó de "gran arquitecto de imágenes".

Una selección de obras fundamentales de su etapa experimental y de su "ciclo marino", establecida y hecha posible gracias a Marie Epstein, hermana del realizador.

II. PERSONAL ALF SJÖBERG

El universo cerrado de Sjöberg, en el que alternan el lirismo y la preocupación social, fue puente fundamental entre los clásicos Sjöström y Stiller y el cine moderno sueco, siendo un claro antecesor de Ingmar Bergman. La más completa muestra que de este cineasta ha sido posible conocer desde hace muchos años y que replantea su actualidad.

III. JIRI TRNKA Y EL CINE DE ANIMACION CHECOSLOVACO

Partiendo de las obras geniales de Trnka, hasta llegar a hoy (Jiri Barta), un acercamiento a treinta y cinco años (1950-1985) de cine de animación-muñecos y dibujos-checoslovaco. Una colección de grandes y pequeñas —por su duración— obras maestras, algunas de las cuales resultan además muy adecuadas para un público infantil y juvenil, al cual el festival se ha aproximado en ocasiones anteriores.

IV. PERSONAL ROBBE-GRILLET

Alain Robbe-Grillet, maestro del Nouveau Roman, inició al escribir "El Año pasado en Mariembad" una reflexión cinematográfica teórica y práctica, que desarrollaría posteriormente como realizador en las obras que aquí se presentan: complejo juego ilusión/realidad, ¿realismo mental?, ricas en significación y humor, que entran en conflicto con los estereotipos al uso.

V. PERSONAL GONZALO SUAREZ

Un acercamiento a la obra del escritor-realizador cinematográfico Gonzalo Suárez, que plantea la relación literatura-cine y la contradicción realismo-expresión de la realidad. Cierra el ciclo la producción de "Los Pazos de Ulloa" en pantalla grande y continuidad.

VI. PANORAMA HOY

Amplia selección de obras que representan tendencias significativas del cine actual. Algunos de los autores son ya conocidos del público de nuestro Festival, otros los descubrirá en esta edición.

Este Panorama se acompaña de una muestra informativa de Nuevo Cine Argentino. Para la Semana que siempre prestó un destacadísimo interés al cine iberoamericano y presentó por primera vez en nuestro país a Raimundo Gleyzer, Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Gettino, Gerardo Vallejo, Jorge Cedrón, Humberto Ríos y tantos otros cineastas argentinos, es una satisfacción saludar este nuevo quehacer de ese país en la democracia.

Como decíamos ayer, la Semana tiene una línea que le da personalidad y fisonomía propias. En esa línea —nuevos autores, nuevas cinematografías, nueva escritura, reflexión sobre autores desconocidos o insuficientemente conocidos en nuestro país, seguimiento de la obra de otros cercanos al espíritu del festival—, hemos trabajado una vez más. Sobre esa línea parece oportuno hacer la aclaración de que no debe ser calificada como minoritaria.

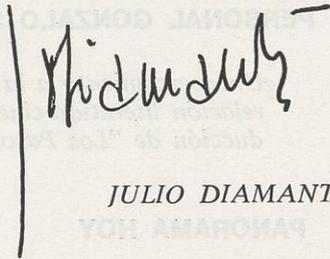
El hecho de no ajustarse a las características de la oferta del mercado cinematográfico comercial al uso hace que algunas obras resulten difíciles o menos fáciles, lo cual no quiere decir que intrínsecamente carezcan de elementos para resultar populares. Digamos que la función del Festival es favorecer el que las obras potencialmente populares puedan llegar a serlo y el que las obras minoritarias resulten menos minoritarias, función eminentemente adecuada al momento histórico español y a su preocupación democrática, y por otra parte función en la que también participan los festivales culturalmente más vivos de Europa.

Aunque la filosofía de este festival no sea establecer competitividad entre las películas que en él se presenten, se han venido tradicionalmente concediendo los premios Niñas de Benalmádena por votación del público, y los premios-homenaje —Jábegas de la Diputación de Málaga— a los autores de los ciclos. Este año la Junta de Andalucía va a conceder además dos premios: a la mejor película del Panorama Hoy y a la mejor película de habla española.

Con esta edición cumplimos ya quince años en el servicio al Festival los miembros más veteranos del equipo técnico. Se hace aquí necesario comentar la ausencia de Luis Sarasate, Secretario General, fallecido el año pasado. El hecho de nuestra satisfacción porque su labor haya quedado cubierta por una persona sumamente eficaz y que lleva largo tiempo colaborando desinteresadamente con nosotros, no entra en contradicción con nuestra tristeza por su ausencia. Los amigos desaparecidos no pueden desgraciadamente sustituirse.

La no celebración de un festival un año se considera habitualmente una grave lesión. Dos años, su extinción. El hecho de que esta Semana Internacional de Cine de Autor haya superado el foso de tres años es clara prueba de su tenaz aferramiento a la vida. Ciertamente ha contado con el apoyo inestimable de tantos amigos del festival dentro y fuera de nuestras fronteras, de los miembros de la Asociación Cultural que tomó el nombre de la Semana, así como del Parlamento Andaluz que se expresó por unanimidad a favor de ella. Para todos en nombre del Festival, las gracias.

Y en nombre del Festival doy también las gracias a los tres Entes patrocinadores, Junta de Andalucía, Diputación de Málaga y Ayuntamiento de Benalmádena, tanto por su aportación económica como por su ayuda moral. Bajo su mandato estamos seguros de que la Semana tendrá una ininterrumpida y feliz andadura para bien del cine y del país andaluz.



JULIO DIAMANTE

EQUIPO TECNICO DE LA SEMANA

COMITE EJECUTIVO

Julio Diamante

Director

Elena Sáez

Ayudante de Dirección

y

Encargada de Documentación

María Guevara

Secretaria General

Javier Becerra

Coordinador del Comité Ejecutivo con los Entes patrocinadores

COLABORADORES:

Responsable de Prensa: Carlos Heredero

Adjunto de Prensa: Sebastián Camps

Ayudante de Secretaría: Macarena Ruiz-Melibeo

Coordinador de Servicios Técnicos: Antonio Pecero

Proyeccionistas: Manuel Ruiz Clavero

Miguel Angel Pérez

José Antonio Pérez

Enrique Díaz

Roque Carmona Pastor

Francisco Vargas

Sonido: Andrés Bello

Evaristo Puyet Galacho

Juan Manuel Jiménez Quintana

Azafata: Ana Hulsner

Traducciones: Ana Bernal

Margarita Price

Edith Muller

Ayudante de organización: Máximo Jiménez Gómez

Diseño cubierta: José F. Oyarzábal

EQUIPO TÉCNICO DE LA SEMANA

COMITÉ EJECUTIVO

El hecho de no limitarse a las características de la obra del momento, sino que se proyecta al futuro, es un signo de madurez y de seriedad. En este sentido, el Comité Ejecutivo debe tener presente que, para que el Festival sea un éxito, es necesario que las obras seleccionadas sean de calidad y que los autores estén comprometidos con el proyecto. El Comité Ejecutivo debe velar por que se cumpla con estos requisitos y que se mantenga un alto nivel de profesionalismo en todas las etapas del proceso.

José María Díaz
Director

El Comité Ejecutivo debe tener presente que, para que el Festival sea un éxito, es necesario que las obras seleccionadas sean de calidad y que los autores estén comprometidos con el proyecto. El Comité Ejecutivo debe velar por que se cumpla con estos requisitos y que se mantenga un alto nivel de profesionalismo en todas las etapas del proceso.

El Comité Ejecutivo debe tener presente que, para que el Festival sea un éxito, es necesario que las obras seleccionadas sean de calidad y que los autores estén comprometidos con el proyecto. El Comité Ejecutivo debe velar por que se cumpla con estos requisitos y que se mantenga un alto nivel de profesionalismo en todas las etapas del proceso.

El Comité Ejecutivo debe tener presente que, para que el Festival sea un éxito, es necesario que las obras seleccionadas sean de calidad y que los autores estén comprometidos con el proyecto. El Comité Ejecutivo debe velar por que se cumpla con estos requisitos y que se mantenga un alto nivel de profesionalismo en todas las etapas del proceso.

El Comité Ejecutivo debe tener presente que, para que el Festival sea un éxito, es necesario que las obras seleccionadas sean de calidad y que los autores estén comprometidos con el proyecto. El Comité Ejecutivo debe velar por que se cumpla con estos requisitos y que se mantenga un alto nivel de profesionalismo en todas las etapas del proceso.

El Comité Ejecutivo debe tener presente que, para que el Festival sea un éxito, es necesario que las obras seleccionadas sean de calidad y que los autores estén comprometidos con el proyecto. El Comité Ejecutivo debe velar por que se cumpla con estos requisitos y que se mantenga un alto nivel de profesionalismo en todas las etapas del proceso.

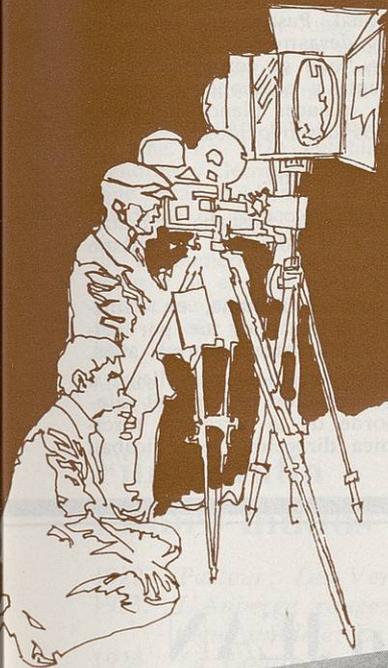
El Comité Ejecutivo debe tener presente que, para que el Festival sea un éxito, es necesario que las obras seleccionadas sean de calidad y que los autores estén comprometidos con el proyecto. El Comité Ejecutivo debe velar por que se cumpla con estos requisitos y que se mantenga un alto nivel de profesionalismo en todas las etapas del proceso.

El Comité Ejecutivo debe tener presente que, para que el Festival sea un éxito, es necesario que las obras seleccionadas sean de calidad y que los autores estén comprometidos con el proyecto. El Comité Ejecutivo debe velar por que se cumpla con estos requisitos y que se mantenga un alto nivel de profesionalismo en todas las etapas del proceso.

JOSÉ MARÍA DÍAZ

Asistente de organización: Máximo Jiménez Gómez
Diseño gráfico: José F. Oyarzábal

Recuerdo de Jean Epstein



MI hermano, Jean, nació el 25 de marzo de 1897, en Polonia, en Varsovia, de padre francés y madre polaca. Fue inscrito en el registro civil del Consulado de Francia de esta ciudad como francés de nacimiento. Pero un papel oficial no basta para determinar una nacionalidad. Un hombre pertenece al país donde su espíritu se ha desarrollado, cuya influencia ha sufrido durante su formación, donde ha alcanzado su madurez y realizado sus posibilidades. Todo eso, para mi hermano, ocurrió en Francia y por eso era francés, por eso su obra pertenece a las letras y al cine francés. Sus primeras impresiones son fáciles de seguir, porque ha dejado un esquema de su vida donde indica, año a año, los paisajes, los rostros, las cosas cuyo encuentro ha contado para él.

Así, de 1900 a 1906, encontró: en Zakopane, en los Tatra: el viento, el fuego, un oso en la montaña —en Soczewka, cerca de Kutno, donde íbamos siempre a pasar el verano en una casa de familia, caballos en libertad, la arena y el bosque, que en sus memorias evoca “como un mar sin fin, ahondado por el viento, sin cesar cambiante de humor y de color, de olor y de voz” y cuya llamada preludeó a la que el mar iba a hacerle oír. En nuestros primeros años viajamos mucho. Obligado por sus negocios; nuestro padre nos acompañaba muy rara vez, viajábamos solos con nuestra madre.

a raíz de la secularización. Dejamos Varsovia en 1908. ...Nuestra segunda infancia fue sana y feliz. En 1910, Jean entró como alumno interno en el colegio francés de la Villa Saint-Jean en Friburgo, donde nos reunimos con él meses más tarde.

Ha sido un alumno reconocido como excepcionalmente dotado, pero demasiado personal. Pasaba por períodos unas veces brillantes y otros desastrosos, durante los cuales él mismo ha reconocido “que se convertía en un alumno muy irregular, sólo atento a componer tragedias, a combinar escrituras secretas, a hacer planos de viajes a través de océanos y desiertos desconocidos.”

Leía de todo y enormemente. Devoraba.

Naturalmente, ha confesado más tarde, buscaba con afán las lecturas que los profesores se tomaban el trabajo de señalar para condenarlas.

...Pasábamos nuestras vacaciones en Bretaña, en Saint-Jacut-de-la-Mer. Fue en 1911 cuando Jean fue por primera vez a la costa bretona: tenía entonces trece años. Desde la estación había que tomar un coche para llegar a la pequeña playa. Recuerdo la exaltación con que él saludaba a los árboles que, al borde de la carretera, torcidos por el viento en una única dirección, le indicaban

MARIE EPSTEIN: Infancia y juventud de su hermano JEAN

Desde que me alcanza la memoria, mi hermano era quien estudiaba los horarios y organizaba las etapas. Ese sentido que él tenía a la vez poético del viaje imaginario y preciso del viaje real, presagiaba la doble faz de carácter que siempre ha manifestado en todo lo que ha hecho. ...En 1904 encuentra el mar por primera vez, en las costas del Báltico, en Zopot. Al año siguiente entra en contacto con el cine, en las costas del Adriático, en Abazzia.

Muy impresionado por uno de esos ligeros temblores de tierra frecuentes en esa región, que tuvo lugar precisamente durante la proyección, no quiso durante mucho tiempo volver a asistir a un espectáculo que provocaba fenómenos tan peligrosos y al que él creía susceptible de provocar otros más peligrosos aún...

Fue toda una historia decidirle a entrar en uno de esos pequeños “kinos” que comenzaban a multiplicarse en Varsovia.

Nuestro padre murió súbitamente, una noche de enero de 1907.

Cuando, semanas más tarde, oí a nuestra buena cocinera, que había sido también nuestra nodriza y se había convertido en amiga, lamentarse porque, decía, íbamos en adelante a ser “niños pobres”, recuerdo que me sentí orgullosa. Yo esperaba que, si era así, se nos autorizaría a correr con los pies descalzos por la calle. Mi hermano siempre se ha burlado de mi manera simplista y melodramática de ver las cosas.

La realidad fue mucho menos espectacular: cierto que de la noche a la mañana nuestra situación material cambió, pero sin las apariencias teatrales de la ruina, al menos tal como yo las imagino.

Nuestra madre decidió dejar Polonia para aproximarse a Francia, donde mi hermano estaba destinado a hacer sus estudios —puesto que desde siempre se había decidido que sería ingeniero, como su padre, y que pasaría por la Escuela Central. Escogió como primera etapa Suiza, a fin de asegurarnos el aire de la montaña y la enseñanza en los colegios franceses que se habían establecido allí

la proximidad del mar y la embriaguez con que aspiraba los primeros olores... ¡El mar!

¿Y el cine?

Era un placer reservado al año escolar, y que nosotros nos esforzábamos por hacer semanal. No podía ser más frecuente: Friburgo no disponía más que de un cambio semanal de programa. El único “cine permanente”, además de las producciones corrientes con firma del gallo Pathé o de la margarita Gaumont, ponía también en cartel noches de gala, con *Quo Vadis*, *Cleopatra*, *Los últimos días de Pompeya*, primeras reconstrucciones italianas que escandalizaban a la prensa bienpensante de la pequeña ciudad, pero que hacían doblar el precio de las entradas.

...En septiembre de 1912 y 1913, durante una estancia en los alrededores de Fontainebleau, puede conocer, mejor que en Suiza, a los cómicos franceses de la época. “A los quince años, por intuición, yo adoraba a Max Linder y detestaba a Rigadin”, ha anotado, lo que fue tema de homéricas disputas con nuestros primos, cuyas preferencias eran las contrarias.

Luego, fuimos a pasar unas vacaciones a Brighton para aprender el inglés. Aprendió otra cosa:

“El primer Charlot fue para mí una revelación, como para otros el amor o su verdadera vocación. Fue en Inglaterra, en 1914... Frente a Charlot, yo no sabía si debía reír o llorar... Opté por reír y reí tanto que me rompí un diente contra el sillón de mi vecino. Con riesgo de distribuir toda mi dentadura, volví toda la semana y seguí yendo a cada nuevo filme de la serie “Essanay”. Pero el anglicanismo austero reprochaba a ese paria: en aquella época era inmoral amar a Charlot, era un vicio. Sin dudar, de este amor hice mi vicio preferido...”

...De regreso a Friburgo, termina sus estudios secundarios, pasa su bachillerato en Besançon y dejamos Suiza por Francia a fin de que pudiera seguir sus estudios superiores.

En Lyon vive sus años de juventud, en los que se iba a decidir su carrera.

...Pero las matemáticas solas no podían satisfacerle. En 1916 opta por estudios de un interés más humano, se inscribe en la Facultad de Medicina y se convierte en externo del Hôtel-Dieu de Lyon, creyendo esta vez que había decidido definitivamente su porvenir.

...En el Hôtel-Dieu, Jean se encuentra con Auguste Lumière, que un día le pide traducirle un documento en lengua extranjera, luego le confía otras traducciones y pronto le propone una colaboración regular. Así fue cómo, mientras proseguía sus estudios de Medicina, tuvo relación constante con uno de los dos ilustres hermanos...

De esta manera entra Jean Epstein en contacto real con el cine. En 1920 entabla, además, amistad con Blaise Cendrars y Germaine Dulac y escribe sus primeros ensayos (que serán publicados el año siguiente). Se convierte en ayudante de dirección de Louis Delluc (en *Le Tonnerre*) y, gracias a Jean-Benoit Lévy, realiza su primer filme, un mediodía sobre Pasteur, en 1922. No cesa de rodar y de escribir hasta 1948, con la interrupción de la guerra (su nombre se hace sospechoso a ojos de la Gestapo y sólo gracias a la intervención de unos amigos se libra de ser deportado).

Muere en París, de hemorragia cerebral, el 3 de abril de 1953.

Filmografía

Filmes mudos

- 1922. *Pasteur; Les Vendanges.*
- 1923. *L'Auberge rouge; Coeur fidèle; La Montagne infidèle; La Belle Nivernaise.*
- 1924. *La Goutte de sang; Le Lion des Mogols; L'Affiche.*
- 1925. *Le Double Amour; Photogénies; Les Aventures de Robert Macaire.*
- 1926. *Mauprat; Au pays de George Sand.*
- 1927. *Six et demi onze; La Glace à trois faces.*
- 1928. *La Chute de la Maison Usher.*
- 1929. *Finis Terrae; Sa Tête.*
- 1930. *Le Pas de la mule.*

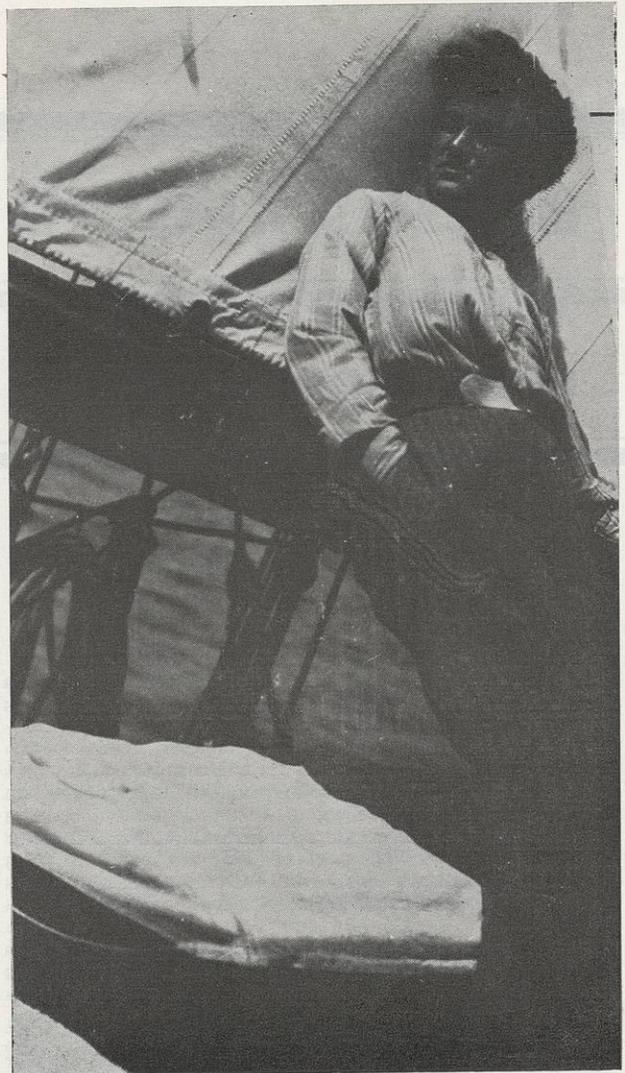
Filmes sonoros

- 1931. *Mor-Vran (La Mer des Corbeaux); Notre-Dame de Paris; La Chanson des peujliers; Le Cor.*
- 1932. *L'Or des mers; Les Berceaux; La Villanelle des rubans; Le Vieux Chaland.*
- 1933. *L'Homme à l'Hispano; La Châtelaine du Liban.*
- 1934. *Chanson d'Armor; La vie d'un grand journal.*
- 1935. *Marius et Olive à Paris.*
- 1936. *Coeur de gueux; La Bretagne; La Bourgogne.*
- 1937. *Vive la vie; La Femme du bout du monde.*
- 1938. *Les Bâisseurs; La Relève; Eau vive.*
- 1939. *Artères de France.*
- 1947. *Le Tempestaire.*
- 1948. *Les Feux de la mer.*

Bibliografía

Ensayos filosóficos y literarios.

La Poésie d'aujourd'hui: un nouvel état d'intelligence, con una "Carta de Blaise Cendrars, ed. La Sirène, París, 1921.



La Lyrosophie, ed. La Sirène, París, 1922.

Ensayos sobre cine.

Bonjour cinéma. "Collection des tracts", ed. La Sirène, París, 1921.

Le Cinématographe vu de l'Etna. Les Ecrivains réunis, París, 1926.

Photogénie de l'Impondérable, ed. Corymbe, París, 1935.

L'Intelligence d'une machine, ed. J. Melot, París, 1947.

Le Cinéma du diable, ed. J. Melot, París, 1947.

Esprit de cinéma, ed. Jeheber, París, 1955.

Alcool et cinéma, inédito.

Todos los textos aparecidos entre 1921 y 1955, junto con escritos inéditos, han sido reunidos bajo el título *Ecrits sur le cinéma*, ed. Seghers, col. "Cinéma Club", 2 vol. 1974 y 75.

Novelas

L'Or des mers. Col. "Romans de la vie nouvelle". Librairie Valois, 1932.

Les Recteurs et la Sirène. Fernand Aubier, ed. Montaigne, París, 1934.

Es autor también de numerosos artículos, que han sido recogidos por Pierre Leprohon en su libro sobre Jean Epstein, ed. Seghers, 1964.

Jean Epstein

visto por sus contemporáneos

EN los terrenos del arte, he preferido siempre los accidentes al camino seguro. Hablo de accidentes provocados y dirigidos. Hay hombres accidentales a los que la muerte fija en una juventud eterna porque han luchado contra los hábitos. Hoy saludamos a Jean Epstein, nacido en Varsovia en 1897, muerto en París en 1953. Como Vigo, al que precedió en el tema de *L'Atalante* con *La Belle Nivernaise*, en 1923, el autor de *Coeur fidèle* no busca el éxito de las multitudes, las evita. Se expresa por intermedio del cine y busca, a ejemplo de los poetas, sacar a luz su propia noche.

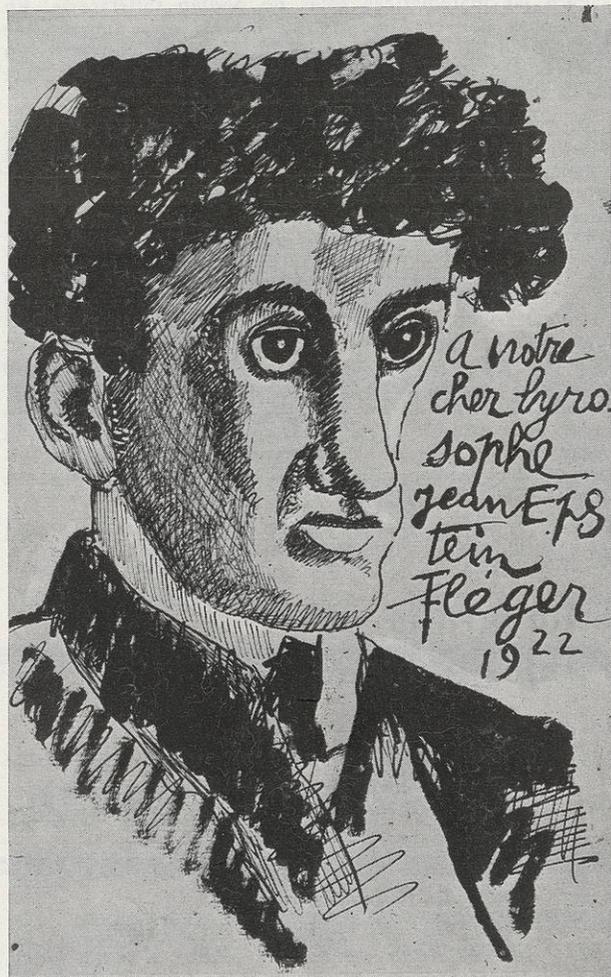
En este Festival de Cannes, donde me parece que los progresos técnicos importan más que la sorpresa de las impericias fecundas, el homenaje a Epstein es significativo. Es probable que el color, el relieve y otros descubrimientos que no cambian en nada las leyes del genio, obliguen a los jóvenes cineastas a dar traspiés, a caminar a tientas, a buscar, a encontrar primero y buscar después según la bella fórmula de Picasso, en resumen, a retomar desde cero el recorrido del juego de la oca hasta esa calavera que tiene rostro de fracaso pero que a la larga podría muy bien ser el rostro del triunfo.

...Jean Epstein es ejemplo de una vida insumisa a las reglas y que no contaba con más fuerzas que las del alma y el corazón. Las imágenes y el ritmo de Jean Epstein han envejecido tan poco que hoy deseáramos ritmo e imágenes con esta fuerza y esta gracia.

JEAN COCTEAU

Alocución en Cannes, 1953

Puesto que muchos de vosotros habéis entrado en esta sala llevados por las manos dulces de la piedad y de la admiración, permitidme que trate de imprimir indeleblemente en una parte virgen de vuestra memoria el nombre de Jean Epstein, no sólo como uno de nuestros grandes arquitectos de imágenes sino también, y sobre todo, como un extraordinario pensador y filósofo desconocido. Pocos son los que conocen su primer libro *La Lyrosophie*, escrito cuando tenía veinte años y que ni Spinoza ni Bergson habrían desdenado. Por mi parte, sigo persuadido de que es en el pensamiento puro y en la abstracción donde este auténtico y singular genio debería haber trabajado para nuestro asombro. Pero el engranaje del cine le aprehendió misteriosamente y, queriendo dar alma al mecanismo, éste, poco a poco, le hirió mortalmente: el autómatas estrangulando al inventor. Sin duda que, obedeciendo a los imperativos que deciden en las sombras de nuestras existencias, hubiera podido ahogar en sí al artista y al pensador para dejar vivir al hombre, pero ha preferido morir como víctima más que vivir prostituyendo su arte, e inscribir su nombre en el libro de los mártires de nuestra profesión al lado del de Feyder.



Veo su figura tan extraña, tan expresiva, con esos cabellos que, como una llama negra, parecían quemar la frente. Oigo esa voz lenta, singular, avara de palabras... Esa torpeza para vivir como todo el mundo, y esa aplicación para tener constantemente cerradas las compuertas de un corazón entusiasta y ardiente. Le oigo hablar, sólo hace meses, de la ayuda al cine. ¿Qué es el cine, me decía, sin los creadores, guionistas y directores? ¿Será preciso que los mejores de nosotros desaparezcan para que se quiera admitir que la ayuda al cine podría salvar a las criaturas tanto como engrosa las fortunas? ¿Es que esta voz, nacida de las profundidades del abismo, no ha de ser escuchada?

En sus libros sobre cine *Bonjour cinéma*, *L'Intelligence d'une machine*, *Le Cinéma du Diable*, y en el manuscrito inédito *Alcool et Cinéma*, libros que son los más extraordinarios que conozco —dicho sin literatura—, Jean Epstein ha descompuesto el cine, como el espectroscopio lo ha hecho con la luz, y ni siquiera ha dejado de sondear, como un hechicero, los arcanos de las franjas de interferencia entre las imágenes. Pero, como esas estrellas cuya luz no se percibe más que cuando ya no existen, la radioactividad de los libros de Jean Epstein no ha de llegar a los ojos de los corazones hasta dentro de muchos años; permítaseme predecir que servirán de biblias a los jóvenes cineastas de futuras generaciones.

ABEL GANCE

Alocución en Cannes, 1953

El Cine según Jean Epstein

SI se buscan las reglas universales de construcción dramática del filme, se percibe que incluso la unidad de acción puede ser abandonada, como ocurre en los filmes de episodios y de "gags". No subsiste, en cine, más que una unidad bastante particular, la de un personaje que se pasea por todas partes y que llega a no importa dónde. Este personaje puede no ser más que un objeto: un viejo traje de noche, abandonado en una chamarilería. La ligazón arquitectónica puede hacerse más tenue aún, más sutil: por ejemplo, una conversación en torno a una idea, un diálogo que parece proseguirse a través de épocas y de lugares muy diferentes, entre dos grupos de personas que se ignoran unas a otras y que no tienen en común sino una preocupación sentimental o espiritual. Así, en rigor, el tratamiento no exige más que un delgado hilo conductor, que ni siquiera tiene necesidad de ser siempre lógico porque puede hacerse también según la naturaleza propia del cine, de asociaciones de imágenes y sonidos, de analogías de sentimiento.

LA TECHNIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

El filme que se escribe ya no es el que se ha pensado. Sobre el plató, el cuadro que directamente se encuentra en el recuerdo o que se reimagina es más emotivo, y por tanto más emocionado, que su reconstrucción en las palabras más exactas. El guión no debe ser nunca una cadena; administrativamente es un documento importante; artísticamente, una ayuda para la memoria.

Sin necesidad de citar los imprevistos, evidentes en los exteriores, las maquetas dan siempre lugar a decorados insospechados, los actores son menos móviles que sus personajes, se hallan bien o mal dispuestos tras sus maquillajes y sus ropas, incapaces de ciertos gestos, capaces de otros. Cuatro imágenes y el aparato tomavistas juegan a las cuatro esquinas. El diván ocupa el puesto del espejo, el teléfono cambia tres veces de velador, lo que es capital. La mujer pasa a la izquierda, el hombre a la derecha. Pero el intérprete no puede pasar tan rápidamente del amor al odio. Se retarda, pues, el odio y se le muda del salón al vestíbulo. De una, nacen dos escenas. Todo se orienta de nuevo.

Para mantener el drama en la vía para la que se ha concebido, para atravesar sin cambiar de rumbo por las contingencias inevitables, toda escritura es demasiado rígida si uno se atiene a la letra, o demasiado débil, porque jamás contiene suficiente espíritu. El filme se lleva secretamente en el corazón.

CINEGRAPHIE

Octubre 1927

Las imágenes dramáticas y poéticamente más determinantes son siempre las que han logrado significar otra cosa, y más, que los aspectos materiales que reproducen. Es lo que constataba, durante una entrevista reciente, el profesor Joiot-Curie al evocar la emocionante fuerza de una simple imagen mostrando a una mujer en el momento de reemplazar un jarrón de flores en el reborde de una ventana, entre las ruinas de Varsovia. En efecto: en esta imagen, a través de la apariencia de un gesto archibanal, el espectador veía algo más: el renacer de una nación martirizada.

He aquí, una vez más, cómo la realidad de una cosa depende de su lugar y de su tiempo y cómo, a decir verdad, no existe más que por sus referencias a otras existencias. Un filme está mucho menos en cada una de sus imágenes que entre ellas, en la relación de esas imágenes las unas a las otras. Esta relación es idea, largo tiempo invisible e inaudible, no cinematografiable, hasta que, de pronto, al igual que la electricidad se concretiza en la chispa, alumbrando una imagen elegida y la transfigura... Ese es el más alto logro al que puede y debe tender una planificación.

LA TECHNIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

Mientras continúe la invención del cine —y no se le ve término—, perpetuamente suscitará nuevas vanguardias. Gritar, como cada cinco o seis años se hace, que la vanguardia ha muerto, únicamente significa que, en la cabeza granujenta del monstruo, una cierta vanguardia cede su puesto a otra y comienza a descender hacia los anillos de la cola.

ESPRIT DE CINEMA

Si el teatro de arte declaró en sus orígenes: "La palabra crea el decorado, como el resto...", el cine de arte naciente declara: "El gesto crea el decorado, como el resto." El decorado, en el sentido corriente de la palabra, cinematográficamente no debe ser, no puede ser.

...Yo espero hacer un día un filme de dos o tres personajes, sin ningún decorado, en las antípodas de la "gran puesta en escena" tan alabada en los carteles. Los decorados de esos pequeños trozos de algunos filmes que son casi auténtico cine es anatómico, y el drama que se interpreta en este físico íntimo, superiormente ideal. En primer plano, el párpado con sus cejas es en sí el decorado, a cada instante remodelado por la emoción. Bajo el párpado aparece la mirada, que es el personaje del drama. Y aún más que el personaje: la personalidad.

LE DECOR AU CINEMA

La Revue Mondiale, 1923



El cine suprime la noción de "decorado". El paisaje, la fiesta popular, son inmensos personajes colectivos que deben vivir, moverse, crecer, disminuir, envejecer. No hay accesorios en cine, cada uno de ellos es un gnomo lleno de genio o de malicia, pleno de actividad, causa de un efecto, evolucionando con la acción.

L'OBJECTIF LUI-MEME, 1925

Ya no habrá actores, sino hombres escrupulosamente vivos. El gesto puede ser bello, pero la burbuja de pensamiento de donde se escapa importa más... Interpretar no es vivir. Hay que ser. En la pantalla todo el mundo está desnudo, con una desnudez nueva. Las intenciones se leen y, por primera vez, ¡evangelio!, las intenciones bastan en este arte de la buena voluntad. Arte espíritu. El pensamiento se registra y tan bien que suplanta al resto y es lo único que cuenta. Como una máquina inactiva, el actor en reposo puede parecer pesado, torpe y triste. O desmañado, o infantil, o pequeño o rígido. La chispa del sentimiento crepita entre dos epidermis: todo cambia. Ya no hay convenciones porque todas están allí, espontáneamente. Pero ninguna mueca puede reemplazar a una sensibilidad ausente.

BONJOUR CINEMA, 1921

Uno de los poderes más grandes del cine es su animismo. En la pantalla no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas tienen significado. Cada accesorio se transforma en un personaje. Los decorados se fragmentan y cada uno de esos fragmentos adquiere una expresión particular. Un asombroso panteísmo renace en el mundo y lo llena hasta desbordar. La hierba de la pradera es un genio sonriente y femenino. Anémonas llenas de ritmo y de personalidad evolucionan con la majestad de los planetas. La mano se

separa del hombre, vive sola, sola sufre y goza. Y el dedo se separa de la mano. De pronto toda una vida se concentra y encuentra su expresión más aguda en esta uña que atormenta maquinalmente a una estilográfica cargada de tormenta. Hubo un tiempo, un poco lejano, en que no había dramas americanos sin la escena del revólver que se sacaba lentamente de un cajón entreabierto. Yo amaba ese revólver. Parecía el símbolo de mil posibilidades. Los deseos y desesperanzas que representaba; la multitud de combinaciones de las que era clave; todos los finales, todos los comienzos que permitía imaginar, todo eso lo aseguraba una especie de libertad y de personalidad moral. Tal libertad, tal alma, ¿son más epifenomenales que las pretendidas nuestras?

LE CINEMATOGRAPHIE VUE DE L'ETNA

Sólo los aspectos móviles y personales de las cosas, de los seres y de las almas pueden ser fotogénicos, es decir, adquirir un valor moral superior mediante la representación cinematográfica.

LE CINEMATOGRAPHIE CONTINUE, 1930

La imagen es un signo complejo y preciso, como los del alfabeto chino. Dejar tiempo para que el signo se admire, es distraer al espectador de la idea de texto para interesarle por la tipografía.

La dramaturgia es una cosa y la caligrafía otra muy subordinada.

LES IMAGES DU CIEL, 1928

Hay fracasos comerciales que son los pilotos del éxito comercial, porque llevan en sí por azar, o guían experimentalmente, el desarrollo del cine-análisis desde un rendimiento óptimo a otro.

CINE-ANALYSE, 1949

RECUERDO DE JEAN EPSTEIN



La glace a trois faces

El espejo de tres caras



FICHA TECNICA

Dirección:
JEAN EPSTEIN

Guión:
Jean Epstein, sobre la novela de Paul Morand

Fotografía:
Eywinger

Decorados:
Pierre Kefer

Intérpretes:
René Ferté
Suzy Pierson
Jeanne Helbling
Olga Day
Raymond Guerin

Producción:
Films Jean Epstein
Rodado en Estudio G. Roudès,
Neuilly. Ext. París, L'Isle-Adam.

Argumento:
Tres mujeres muy diferentes aman al mismo hombre. Cada una de ellas habla de una manera distinta del objeto de su amor. El hombre, olvidando las tres citas, tan satisfecho como si estuviera de vacaciones, saca su coche, un "gran sport" del garaje y corre... hasta que se estrella al borde de la carretera. Una golondrina, volando más deprisa de lo que el coche corría, ha dado un picotazo entre los ojos a quien huía del amor.

Al presentar, en 1927, su filme, Jean Epstein decía: "Un ensayo leal para romper con la construcción dramática teatral que ha sido hasta aquí la de todos los guiones cinematográficos."

"Jamás se ha alcanzado esta sutileza en el montaje."

JEAN DREVILLE (1927)

"No es un filme sentimental: es algo mejor. Es un filme con nervios y carne."

LUCIE DERAÏN (1927)

"La golondrina y la muerte son igualmente bien domesticados por usted."

PAUL MORAND

RECUERDO DE JEAN EPSTEIN



La chute de la maison Usher

El hundimiento de la casa Usher

FICHA TECNICA

Dirección:

JEAN EPSTEIN

Guión:

Jean Epstein, sobre **El hundimiento de la casa Usher** y **El retrato oval**, de Edgar A. Poe

Fotografía:

Georges Lucas, Jean Lucas

Decorados:

Pierre Kefer

Ayudante dirección:

Luis Buñuel

Intérpretes:

Jean Debucourt
Marguerite Gance
Charles Lamy
Pierre Hot

Producción:

Les Films Jean Epstein.
Blanco y negro. 1.500 ms. 1928.
Estudios Eclair y Menchen, Epinay.
Ext. Solcgne y Vexin.

Jean Epstein decía: "El cine es el más poderoso medio de poesía, el medio más real de lo irreal."

Pero no quería un irreal prefabricado —al estilo de Caligari—, con la luz pintada de antemano sobre cartón y rostros humanos enmascarados por un maquillaje terrorífico.

Quería crear lo irreal a partir de la propia realidad, únicamente mediante juegos de luz viva y las posibilidades del objetivo, la principal de las cuales era el *ralenti* dramático. El *ralenti* no sólo para los movimientos de la naturaleza y de las cosas: el viento en los cortinajes, la caída de las hojas muertas —sino incluso, y sobre todo, para los gestos humanos. Lo que él llamaba: "**El alma del ralenti**". "No conozco nada más absolutamente emocionante que un rostro al *ralenti* entregándose a una expresión"—, decía

cuando rodaba **El hundimiento de la casa Usher**.

¿Se nos ha mostrado una sonrisa o una expresión de dolor, cien veces *ralentizada* sobre un rostro? Jean Epstein lo ha hecho en **El hundimiento de la casa Usher** y ha logrado una profunda emoción.

HENRI CLOUZOT

L'Opinion (1929)

El tiempo ni siquiera roza a la poesía, y el filme de Epstein no es sino poesía: canto de los árboles, del agua, de la tierra, del viento, de las brumas... Sobre la pantalla se puede releer la visión de Epstein, como se puede releer a Baudelaire en un rincón junto al fuego.

R. M. ARLAUD

Combate (1951)



Debo a televisión la visión de **El hundimiento de la casa Usher**, cuyo expresionismo no desnaturaliza ese secreto rígor que es el de las obras maestras.

CLAUDE MAURIAC

Le Figaro (1954)

No es la intriga, que él banaliza, ni la evocación de esta imposible reclusión de un artista incomprendido, aunque aquí haya podido verse una especie de parábola de sus dificultades como cineasta, lo que ha interesado más a Epstein. **El hundimiento de la casa Usher** le ha permitido, ante todo, proseguir sus búsquedas formales. El filme no tiene en cuenta las reglas clásicas de encuadre que fijará el cine hablado. "Por qué —escribe Epstein—, privarse de aprovechar una de las raras cualidades del ojo cinematográfico, la **de ser un ojo fuera del ojo**,

la **de escapar al egocentrismo** tiránico de nuestra visión personal... **El objetivo es él mismo.**" En **El hundimiento de la casa Usher** la cámara está en el sitio del cuadro que pinta Roderic, es el viento que barre las hojas en el patio del castillo, es el ataúd llevado al bosque, incluso es el balanceo del ataúd. Escapando al "dominio cerebral del movimiento narrativo", Epstein impresiona nuestros sentidos mediante efectos de perspectiva, "flous", sobreimpresiones, jugando con una cámara extremadamente móvil. Distiende el tiempo utilizando diferentes grados de ralentis (el contracampo de un campo de velocidad normal puede estar rodado al ralenti). El péndulo del reloj parece en estado de ingravidez. Las páginas de un libro se vuelven solas al ralenti. Epstein consigue ritmos plásticos. A los cortinajes del pasillo hinchados por el viento responde el

blanco velo de Madeline que flota en el aire. El agua, el fuego, el viento que empuja las hojas son objeto de otros ecos. Curiosamente, el clima fantástico se intensifica por una preocupación del detalle material. La cámara se retarda sobre el mecanismo del péndulo, sobre el pincel que mezcla la pintura. El ataúd vacío es llevado como una vulgar caja de madera. Epstein, documentalista, da ligereza al filme con bocanadas de naturaleza. Insertos que captan paisajes fugitivos, un río, árboles que se agitan al viento, una pareja de sapos que copulan. Planos más o menos largos que nos envuelven como una letanía e instauran un clima que muy raramente se encontrarán en el cine hablado.

JACQUES KERMABON

L'Avant Scene Cinema (1983)

RECUERDO DE JEAN EPSTEIN



Finis Terrae

El hundimiento de la casa Usher



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
JEAN EPSTEIN

Fotografía:
Joseph Barth, Joseph Kottula

Intérpretes:
Pescadores del archipiélago de Ouessant

Decorados naturales en las islas de Ouessant, Banec, Balanec y mar de Iroise

Producción:
Société Générale de Films. 1929.

Argumento:

Un pescador se ha herido con un cuchillo oxidado, lo que le produce un mal panadizo que paraliza su trabajo. Sus compañeros le reprochan esa defeción que pone en peligro sus ganancias y le abandonan con menosprecio ya que creen que se trata de cobardía. Pero la amistad de dos camaradas de trabajo y la gran solidaridad de toda la gente del mar prevalece al fin...

A raíz de **El hundimiento de la casa Usher**, Epstein se evade bruscamente de los estudios y de los decorados contruidos, renuncia a los actores profesionales y a las historias de ficción para buscar su inspiración en la naturaleza y en la realidad. Ya no deseaba realizar más que "documentos psicológicos, reproducción de breves dramas compuestos de episodios que hayan tenido lugar, hombres y cosas



auténticos", porque "ningún decorado, ningún traje puede tener la prestancia, el pliegue de la verdad. Ningún falso-profesional tendrá los admirables gestos técnicos del marinero o del pescador. Una sonrisa de bondad, un grito de cólera son tan difíciles de imitar como una aurora en el cielo". A esta época, él la denominó "**De acercamiento a la verdad**" y, con este mismo espíritu realiza no sólo **Finis Terrae** sino todos sus filmes "marinos": **Mor Vran**, **L'Or des mers** y, más tarde, **Le Tempestaire**.

Lo que en este filme impresiona no es el simple acontecimiento. Es necesario pero secundario. Pero este acontecimiento resalta sobre el trasfondo de lo universal, contraste que, al actuar un plano contra otro, nos lleva a ver la humanidad universal que se encuentra en la base de una acción banal. Nos lleva a sentir la significación de ese acontecimiento como una intensa experiencia personal.

ARCHITECTURAL REVIEW
(1929)

RECUERDO DE JEAN EPSTEIN



Mor vran - La mer des corbeaux

Mor vran - El mar de los cuervos

FICHA TECNICA

Guión y dirección:

JEAN EPSTEIN

Fotografía:

Alfred Guichard, Albert Bres,
Marcel Rebière

Música:

Alexis Archangelsky

Producción:

Compagnie Universelle
Cinématographique. 1931.

Argumento:

El filme está basado en un hecho real: Un joven pescador de la Isla del Sena deja a su novia para ir a buscar "en la gran tierra" un regalo para ella. Pero cuando pretende regresar, el tiempo es malo. No obstante, el marino quiere pasar ese domingo en su casa. Se embarca y perece en la tempestad. Pasan las semanas, el mar se calma, entregando los cuerpos de los naufragos y la joya tan caramente pagada. La vida se reanuda para todos, excepto para aquélla que largo tiempo ha de llorar a su amado.

No se trata en absoluto de un filme novelado, ni de un documental, sino de una especie de poema, captado en vivo en alguna parte del mar bretón.

El realizador nos habla de la vida ruda, llena de heroísmo y de llanto de los habitantes de la isla del Sena. Al tiempo que capta la trágica y cotidiana aventura de una embarcación rota por la tempestad, nos muestra la vida, más fuerte que todo, que renace en una ronda de niños, en una brizna de luz, en una ola que se amansa.

**LA CRITIQUE
CINEMATOGRAPHIQUE**

(1930)

Indiquemos que Jean Epstein fue, en Francia, el primero que tuvo la idea de rodar un filme sin ninguna "vedette", con personajes verdaderos.

LUCIEN WAHL
Le Peuple (1933)

RECUERDO DE JEAN EPSTEIN



L'Or des mers

El oro de los mares



FICHA TÉCNICA

Guión y dirección:
JEAN EPSTEIN

Fotografía:
Christian Matras, Albert Brès,
Joseph Braun

Música:
Krauss y Hartmann

Intérpretes:
Pescadores de la Isla Hoedick

Producción:
Synchro-Cine

Argumento:

Un hombre pobre, Quouarrec, al que los habitantes de la isla desdeñan, encuentra un día en la arena una pequeña caja brillante. Un niño le ve de lejos, extiende la noticia y la imaginación de los isleños construye al punto toda una historia maravillosa en torno a esa caja. Quouarrec la ha escondido, por tanto ha de tratarse de un tesoro fabuloso. A su paso, comienzan ahora a iluminarse los rostros. Se le rodea de atenciones, se le da de comer, de beber. Tanto y tan bien que el viejo, nada acostumbrado a ese régimen de abundancia, muere de congestión. Ha confiado su secreto a su hija Soisic, a la que corteja —por consejo de su padre—, un joven pescador, el más bello de la isla: Remy. Este, al principio atraído también por el interés, poco a poco se enamora de la muchacha. Pero la avaricia del viejo fuerza a ésta a ir en busca del tesoro en su misterioso escondite, más allá de una peligrosa zona de arenas movedizas. Remy consigue salvarla, pero la maravillosa caja es englutida por las arenas no sin antes haber de-

jado en una roca su contenido sin valor...

Epstein ha conseguido en *L'Or des mers* una obra mágica sobre la Breña, cuya irrealidad viene dada por la sublimación de la más simple realidad. No hay esteticismo, no hay más que poesía y si hay acción, drama, no es drama: es una tragedia de Murnau.

HENRI LANGLOIS
Cahiers du Cinéma
(Junio, 1953)

¡Piensen! Un filme rodado en la playa, sin un navío, sin una barca, sin un beso. Un filme cuya trama puede contarse en una línea y que dura más de hora y media. Un filme lento que jamás aburre.

CORRIERO CINEMATOGRAFICO
Milán

El filme de Jean Epstein plantea un problema: el de la orientación del cine de mañana, cuando al fin haya un séptimo arte.

JACQUES CHABANNE

RECUERDO DE JEAN EPSTEIN



Le Tempestaire

El hacedor de tempestades



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
JEAN EPSTEIN

Fotografía:
A. S. Militon

Partitura sonora:
Yves Baudrier

Sonido:
Léon Varelle y Frankiel

Intérpretes:
Pescadores y torreros de Bell-Ile-en-Mer

Producción:
Cinémagazine

Argumento:

Le Tempestaire es la transposición de una vieja leyenda bretona que otorgaba a ciertos marineros el poder de "silbar los vientos" y de calmar las tempestades.

Una muchacha muy joven acude a un viejo mago y le suplica que socorra a su novio, que se ha ido a pescar con mal tiempo, y que apacigüe al océano, cada vez más encrespado, para salvar su amor.



Le Tempestaire es el cuarto filme que Jean Epstein realizó en la línea "**De aproximación a la verdad**" por él creada. Y, para mejor captar la verdad secreta de la naturaleza y de los hombres, ensaya un nuevo medio de expresión dramática: el **Ralenti Sonoro**.

El ralenti visual puede dramatizar la imagen. El ralenti sonoro dramatiza el sonido. Escribe en 1947:

"Para el perfeccionamiento del cine sonoro, parecía evidentemente necesario experimentar lo que él podría añadir el procedimiento del ralenti que no cesa de enriquecer al reino visual con tantos aspectos por ahora no vistos. Planté el problema, desde el punto de vista técnico, a un ingeniero de sonido, Léon Varelle, que se interesó por él y lo resolvió. Así, a lo largo de **Le Tempestaire** he podido servirme de los ruidos del viento y del mar registrados a velocidades variables, que llegan hasta una relación cuatro."

"El efecto de este ralenti del sonido, de este alargamiento de las vibraciones acústicas en la duración, es doble. Por una parte, el disminuir la frecuencia de las vibraciones, la tonalidad se hace más grave descendiendo una octava cada vez que la relación del ralenti aumenta en una unidad. De esta manera el ruido puede encontrarse registrado en varias tesituras diferentes. Lo que, mediante montaje y mezclas, permite la creación de una verdadera partitura puramente sonora."

"Otro efecto del ralenti sonoro es un efecto de análisis de los ruidos complejos. Al igual que el ojo, el oído no tiene más que un poder muy limitado de separación."

"Detallando y separando los ruidos, creando una especie de primer plano de sonido, el ralenti puede permitir hablar a todos los seres, a todos los objetos. Así, ese contrasentido de los latinistas, que han hecho decir a Lucrecio que las cosas lloran, llegará a ser una realidad audible."

"Ya sabemos ver, vamos a oír crecer la hierba."

JEAN EPSTEIN

Le Livre d'Or du Cinéma
(1947-48)

Por primera vez, en cine, vemos que, sin ser interpretados, ruidos de todas clases pueden adquirir una importancia hasta ahora ignorada. ¿Significa que ya es música? En todo caso, es composición sonora.

RENE CLEMENT

L'Age Nouveau (1950)

Con este filme Jean Epstein se inscribe en una tradición que mejor que nadie él ha creado y añade un eslabón a la cadena que constituye su obra. Obra que es una de las más personales del cine francés, también una de las que más han contribuido a la evolución del arte cinematográfico. ¿No es emocionante ver a este hombre, que siempre se ha encontrado en primera fila de "la vanguardia",

retomar a su actividad precisamente a la hora en que parece nacer una nueva "vanguardia" donde las ideas que él ha defendido y traducido en actos, a partir de 1928 con **Finis Terrae**, se imponen a hombres tan distintos como Georges Rouquier en **Farrebique**, René Clement en **La bataille du rail**, o Rossellini en **Roma, città aperta?** Emocionante y estimulante.

RENE JEANNE

Cine Miroir (1947)

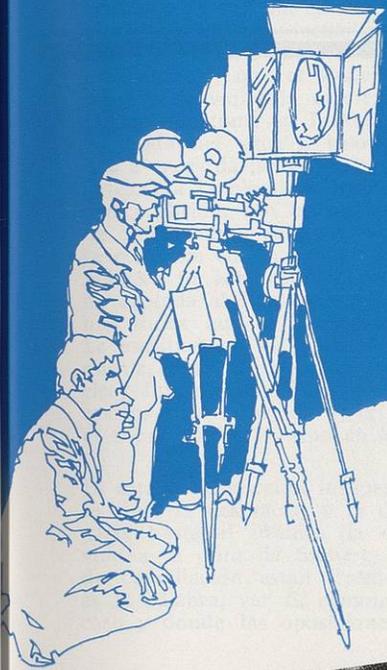
Esta evocación de un universo mágico está de acuerdo con las convicciones expresadas por el autor en **L'Intelligence d'une machine** y **Le cinéma du diable**, que Epstein condensó en **Esprit du cinéma**.

De las intuiciones de que están llenos estos libros, ninguna quizá más fecunda que la del ralenti sonoro. Encontramos ahí los puntos de vista que, en su **Der Geist des Films**, expresaba el gran teórico húngaro Bela Balazs. Ahí también la técnica se convierte en metafísica; se trata de suscitar un supermundo, más cercano a las realidades del sueño que a las del universo diurno, se trata —como lo intentaron, por su parte, los surrealistas—, de hacer estallar el tiempo, de acceder a una sustancia temporal y a percepciones completamente nuevas.

HENRI AGEL

Miroirs de l'Insolite dans le cinéma français (1958)

Personal Sjöberg





Alf Sjöberg

ALf SJOBERG nace el 21 de junio de 1903, en Estocolmo. En 1923 se inscribe como alumno-actor en el Teatro Dramático de Estocolmo (en la misma promoción que Greta Garbo). En 1925 comienza a trabajar como actor. Seducido por la expresión cinematográfica, que ha descubierto a través de los primeros filmes de Eisenstein, consigue que la "Svensk Filmindustri" le confíe, en 1929, la realización de un documental novelado de largo metraje sobre la caza en el Norte: *Den Starkaste* (El más fuerte). No obstante, con la llegada del sonoro, Sjöberg, decepcionado ante el empleo que se hace del sonido, abandona el cine para dedicarse durante un decenio exclusivamente al teatro. Se convierte en uno de los más prestigiosos directores del Dramaten, con montajes de Shakespeare, Gogol, García Lorca, Sartre, Strindberg, etc.

En 1940, reconciliado con el cine sonoro, realiza *Med livet som insats* (Con la vida puesta en juego). Cuatro años más tarde, con *Hets* (Tormento), Sjöberg se muestra como uno de los pilares del renacimiento cinematográfico sueco tras el vacío dejado por el eclipse de Sjöström y la desaparición de Stiller. En este filme debuta como guionista el joven Ingmar Bergman. En 1951 Sjöberg tiene su mayor éxito internacionalmente con el filme *Fröken Julie* (Señorita Julia), que recibe (junto con *Milagro en Milán*, de De Sica), la Palma de Oro del Festi-

val de Cannes. Su última realización, *Fadern* (El padre), en 1969, es una prueba más de su rigor y de su maestría en la adaptación literaria.

Alf Sjöberg muere el 17 de abril de 1980.

Filmografía

- 1929. *El más fuerte* (*Den Starkaste*, cor. Axel Lindholm).
- 1940. *Con la vida puesta en juego* (*Med livet som insats*); *El tiempo de las flores* (*Den Bloms-tertid*).
- 1941. *El retorno de Babilonia* (*Hem Fran Babylone*)
- 1942. *El camino del cielo* (*Himlaspelet*).
- 1944. *Tormento* (*Hets*); *La caza real* (*Hungajagt*).
- 1945. *Viaje a la lejanía* (*Resan bord*).
- 1946. *Iris y el corazón del lugarteniente* (*Iris och Löjtnantshjärta*).
- 1949. *Solo una madre* (*Bara en mor*).
- 1951. *Señorita Julia* (*Fröken Julie*).
- 1953. *Barrabás* (*Barabbas*).
- 1954. *Karin Mansdotter*.
- 1955. *La última pareja que corre* (*Sista paret ut*); *Los pájaros salvajes* (*Vildfaglar*).
- 1960. *El juez* (*Domaren*).
- 1966. *La isla* (*On*).
- 1969. *El padre* (*Fadern*).

...L A hora de salida de las oficinas en una plaza frecuentada de Estocolmo, un denso y ruidoso gentío. Una violenta ráfaga de aire, un aguacero repentino: la gente se dispersa rápidamente, en el centro de la plaza sólo queda un hombre, vestido de gris, que intenta abrir su paraguas cuando la lluvia ya casi ha cesado (*Iris y el corazón del lugarteniente*). Imágenes sencillas, emblemáticas del estilo de Sjöberg (y efectivamente, se tiene la impresión, solo con este ejemplo, que el valor de la lluvia en Sjöberg está más en su violencia que en su suavidad, ese valor nostálgico que toma en Tarkovski, por citar otro ejemplo de "cineasta del agua"), valor brusco de la ruptura, valor que a veces da paso al gris del vacío allí donde, instantes antes, era la plenitud. Ruptura y dispersión, instantaneidad y elisión, son las marcas de una escritura. El estilo de Sjöberg está en la oposición, en el contraste brutal; se reconoce en las irrupciones repentinas (frecuentemente unidas a un acontecimiento trágico), en una mirada extraña captada al final de un travelín y que viene a turbar una dicha que se ha vivido como infinita y luminosa. La escritura no es lineal — pese a la intriga, siempre la misma, pese al encuadre, siempre extremadamente preciso, funcionando sobre el "seguimiento" lineal de los rostros y de la acción—, la escritura no se manifiesta en el encadenamiento, sino en la irrupción.

Es esta contradicción insuperable entre lo que un instante trae (la desgracia) y la duración que querría prolongarse hasta el infinito (la dicha) lo que subyace y da vida a la obra de Sjöberg, un cine donde los intentos de conciliación están irremediabilmente (diabólicamente es la palabra, ver *El camino del cielo*) abocados al fracaso y donde las oposiciones no sólo no son reducidas

Eryk, bachiller encopetado, y Bertha, vendedora en una tienda de tabacos (*Tormento*); Robert, brillante oficial, e Iris, sirviente (*Iris y el corazón del lugarteniente*); Julia, condesa, y Jean, criado (*Señorita Julia*); Erik, rey de Suecia, y Karin, hija del pueblo (*Karin Månsdotter*); Lena, hija de familia, y Nisse, un muchacho perdido (*Los pájaros salvajes*);... Los personajes de Sjöberg parecen estar en un perpetuo desplazamiento de una clase social a otra, desplazamiento difícil y doloroso porque el peso social y familiar, cuyas estrechas mallas ama Sjöberg, constituye un enrejado de prejuicios que se aplica sin cesar a los comportamientos comunitarios. El cine de Sjöberg, a menudo calificado como "cine social", lo es, en efecto, por las contradicciones entre el aislamiento individual y el colectivo comunal. El amor, especialmente cuando está viciado, cuando pone en contacto a dos seres socialmente distantes, y la mujer, sobre todo si es loca (Julia, Bertha) o ingenua (Iris, Lena), *aislan*. Alienación fundamental que, en Sjöberg, funciona sobre el *doble modo de la represión* —la soledad es la exclusión de la vida comunitaria en la que tanto cree el cineasta sueco (las escenas de danza colectiva, la alegría popular del "estar juntos" son constantes en el estilo Sjöberg— y *de la fuerza viva y vital* —la mujer, la que aísla, la que margina, fuerza asociada por excelencia en Sjöberg, pero también fuerza necesaria por cuanto es ella la que comporta el drama y la reflexión sobre la existencia, ella la que interviene como condición de posibilidad de *elección*—; otro elemento primordial en Sjöberg: escoger el amor en vez del respeto familiar (*Tormento*, *Iris*, *Los pájaros salvajes*), optar por la fidelidad y no por la huida (*Karin Månsdotter*, *El más fuerte*).

Esta oposición entre los destinos individuales y la línea comunitaria, oposición necesaria pero también dolorosa por

El Cine de la Irrupción

sino que se afirman como valores necesarios. Así, el filme más bello de Sjöberg, *Los pájaros salvajes*, es a la vez su filme más jubiloso, más alegre y más trágico: dicha de los amantes que juegan y se aman, interrumpida *sin cesar* (no se trata de una tensión final, sino de un recurso que llega a ser sistemático) por secuencias donde estalla una desesperación no controlada, rostros que se concentran en dos momentos clave: una soberbia secuencia donde, en un bar sórdido del puerto, Nisse, el héroe, desnuda violentamente a una puta mientras que en los otros rincones de la estancia dos hombres se placen y dos parejas de bailarines terminan un rock endiablado (sexo fácil, violencia imbécil y contoneos inútiles, reunidos en una secuencia de sorprendente tensión); y un plano rápido, en inserto entre dos besos de los amantes, donde se descubre la proa de un navío de guerra que hiende el aire a toda velocidad, intrusión brutal sinónima de la desdicha que sobreviene en la persona del novio de la heroína, oficial del barco. Muy pocas veces he podido ver antes como aquí a la desdicha jugando con la dicha, el instante desesperado interrumpiendo la continuidad gozosa. "No podía durar, éramos demasiado felices", murmura Iris (*Iris y el corazón del lugarteniente*).

Contradicción fundamental del cine de Sjöberg, contradicción que, lógicamente, comienza por la elección de las tramas. Estas son, por así decir, de una constante banalidad, constancia reveladora de una elección deliberada: Sjöberg siente un placer maligno en hacer que se encuentren y se amen seres pertenecientes a clases sociales situadas en los extremos de la sociedad, esquema clásico (aunque casi desgradado hoy), que reúne en el amor a polos socialmente opuestos: Ingeborg, hija de un capitán, y Gustav, joven marinero en paro (*El más fuerte*); Jan-

el respeto que Sjöberg otorga a esos dos valores, se materializa por el vaivén —en él constante—, entre la manera de filmar secuencias de interiores y secuencias de exteriores. Este vaivén sigue, como es lógico, la progresión de la intriga, pero sobre todo está ligado a la opo-



sición social: el lugar cerrado es el lugar del espacio individual (habitación, apartamento de soltero, casa familiar), el espacio abierto se halla ocupado por la masa (masas gozosas en las danzas campestres, violencia en la caza de hechiceras, anonimato de la turba cotidiana). Los momentos de tensión, de ruptura, son —y esto aparece con la más simple evidencia, es decir, con la más simple eficacia—, los momentos en que estos lugares se entrecruzan y se mezclan: invasiones brutales del lugar cerrado por la multitud ruidosa (*Señorita Julia*) e intrusiones en el espacio exterior de los personajes centrales (*Los pájaros salvajes*), momentos en que el filme se imposta en el modo de la ruptura, del desplazamiento, de la irrupción viva. Momentos esenciales de fluctuación, de transición entre la libertad individual y las reglas de la comunidad, momentos extraños e inquietantes que se revelan también por la llegada brusca de un elemento tan marginal (siempre camuflado) como central del universo de Sjöberg: el ojo de un tercer personaje. El esquema es excesivamente clásico (es el modo de funcionamiento favorito de los filmes de espionaje) y regular: travelín lento que arranca de la alegría de los enamorados enlazados para acabar en la nota angustiante de la mirada del personaje exterior que condena, esquema que en Sjöberg, por su recurrencia, adquiere un valor indispensable, como si el amor entre dos personajes no pudiera existir porque es visto, comentado y juzgado por la sociedad exterior.

Y así, por intermedio de esa mirada extraña, dos espacios se oponen al tiempo que se unen: el *universo cerrado* que los amantes tratan indefinidamente de construir —en Sjöberg el amor se encierra en estancias que cierran con llave las “habitaciones” de Jean (*Señorita Julia*), Robert (*Iris*), Bertha (*Tormento*) o Nisse (*Los pájaros salvajes*), en piezas que se llenan de fotos, de espejos y de muebles—, contra la *transparencia social* que quieren imponer las reglas de la vida comunitaria o la mirada del que observa. El interior es, para Sjöberg, el lugar de un encuadre hiper-preciso, llevado a tal nivel de maestría que casi parece una ciencia exacta. Encuadre en el que también interviene la precisión maníaca del director de actores (Sjöberg fue uno de los maestros de su generación como director de teatro), a la que el dominio técnico permite un seguimiento casi anatómico de la expresión de los rostros (utilización del travelín ligero, del encuadre breve o del zoom, que en los últimos filmes de Sjöberg



tiende a hacerse sistemático). El exterior, por el contrario, es el espacio del movimiento a toda velocidad, movimiento llevado por la multitud o por vectores tradicionales, que Sjöberg filma a la perfección: carrera de caballos, danzas, ruedas de coches... Su cámara parece entonces de una ligereza casi irreal, volando en pos de una carrera o de una danza, para tropezar de pronto contra el lugar cerrado, el lugar de la fijeza en que el



cuadro vuelve a encontrar todo su rigor (*Señorita Julia*). Del encuentro de estos dos universos, de estas dos miradas —la mirada cerrada y limitada del amor, la mirada horadante, a la que nada detiene, de la comunidad— nace la visión que Sjöberg deja aparecer en sus filmes, visión que participa tanto de la transparencia absoluta (los rostros de los héroes son casi siempre translúcidos —“parece que se ve su alma a través de sus rasgos” (*Iris*), las paredes de las casas son por lo general totalmente desnudas y blancas) como de la opacidad reductora. La mirada de Sjöberg es una mirada turbia y turbada, turbia porque es a menudo cruel —Sjöberg mira a sus personajes como un sabio diabólico miraría a sus cobayas encerradas en una caja—, turbada porque la cámara de Sjöberg interpone, entre su ojo y los personajes que filma, obstáculos de todo género: vidrios deformantes, rejillas de prisión, marcos de ventana. La mirada crea en sí misma rincones ocultos (lugares generalmente ocupados por un juego teatral y por el “voyeurismo” tradicional que le es propio) donde se refugian los amantes perseguidos y donde se inmiscuyen los momentos de dicha; escondrijos donde la mirada se confunde a causa de espejos y rejillas que expresan la distancia que separa a los individuos aislados de la mirada de la comunidad.

Así es como hay que considerar el último plano de *Los pájaros salvajes*, la obra maestra de Sjöberg: dos pájaros, esculpidos en madera y fijados a un lienzo de pared blanca, parecen querer volar; se sabe que son de madera, que jamás van a partir, que están encerrados tras el marco que les impide el camino, y no obstante, destacándose de un fondo blanco que podría ser el cielo, se tiene la impresión repentina de estar viendo volar en libertad a dos pájaros. Los animales enjaulados se convierten en animales salvajes, y la habitación de Nisse se convierte en el mundo tal como lo filma Sjöberg, un mundo que, gracias precisamente a su incesante enclaustramiento, se convierte en un mundo sin límites.

ANTOINE DE BAECQUE
(*Cahiers du cinema* n.º 375)

PERSONAL SJÖBERG



Den Starkaste

El más fuerte

Himlaspellet
El camino del cielo



FICHA TECNICA

Dirección:
ALF SJÖBERG y AXEL LINDBLOM

Guión:
Axel Lindblom

Decorados:
Vilhelm Bryde

Intérpretes:
Bengt Djurberg (Gustaf)
Anders Henrikson (Ole)
Gösta Gustafson (Jens)
Gun Holmquist (Ingeborg Larsen)
Hjalmar Peters (Larsen)

Producción:
Svensk Filmindustri
Blanco y negro. 35 mm. 95 min.

Argumento:

Un joven marinero en paro, Gustaf, se contrata como temporero en una granja perteneciente a un capitán de pesca de altura. Se enamora de la hija de la casa. Pero ésta se halla prometida, contra su voluntad, a Ole, el "segundo" del viejo lobo de mar. El enamorado en paro encuentra un empleo como tirador de élite en un barco de carga que parte para la caza de animales en el Círculo Ártico. Aventurándose un día en una barca entre los hielos flotantes a fin de recuperar un oso que ha matado, el joven se pierde entre las brumas y no tarda en desvanecerse. Es recogido, reanimado y cuidado por otra expedición a cuyo servicio pasa. Gustaf demuestra tal eficacia en sus tiros, que el irascible capitán, a quien las actitudes a la vez pusilánimes y coléricas de Ole comienzan a inquietar, reconsidera su opinión sobre el joven y acepta darle por esposa a su hija.

PERSONAL SJÖBERG



Himlaspelet

El camino del cielo



FICHA TÉCNICA

Dirección:

ALF SJÖBERG

Guión:

Alf Sjöberg y Rune Lindström,
sobre la obra homónima de éste.

Fotografía:

Gösta Roosling

Música:

Lille Bror Söderlundh

Sonido:

Per-Olof Pettersson

Decorados:

Arne Akermark

Intérpretes:

Rune Lindström (Mats Ersson)
Eivor Landström (Marit Knutsdotter)
Anders Henrikson (Dios)
Holger Löwenadler (El Rey Salomón)
Gudrun Brost (Hans Frilla)

Producción:

Wive Film
Blanco y negro. 35 mm. 106 min.

Argumento:

Mats es un joven agricultor, más bien ingenuo, de la provincia de Dalicarlía. Está enamorado de Marit, una muchacha sencilla, pero su idilio pronto se ve amenazado.

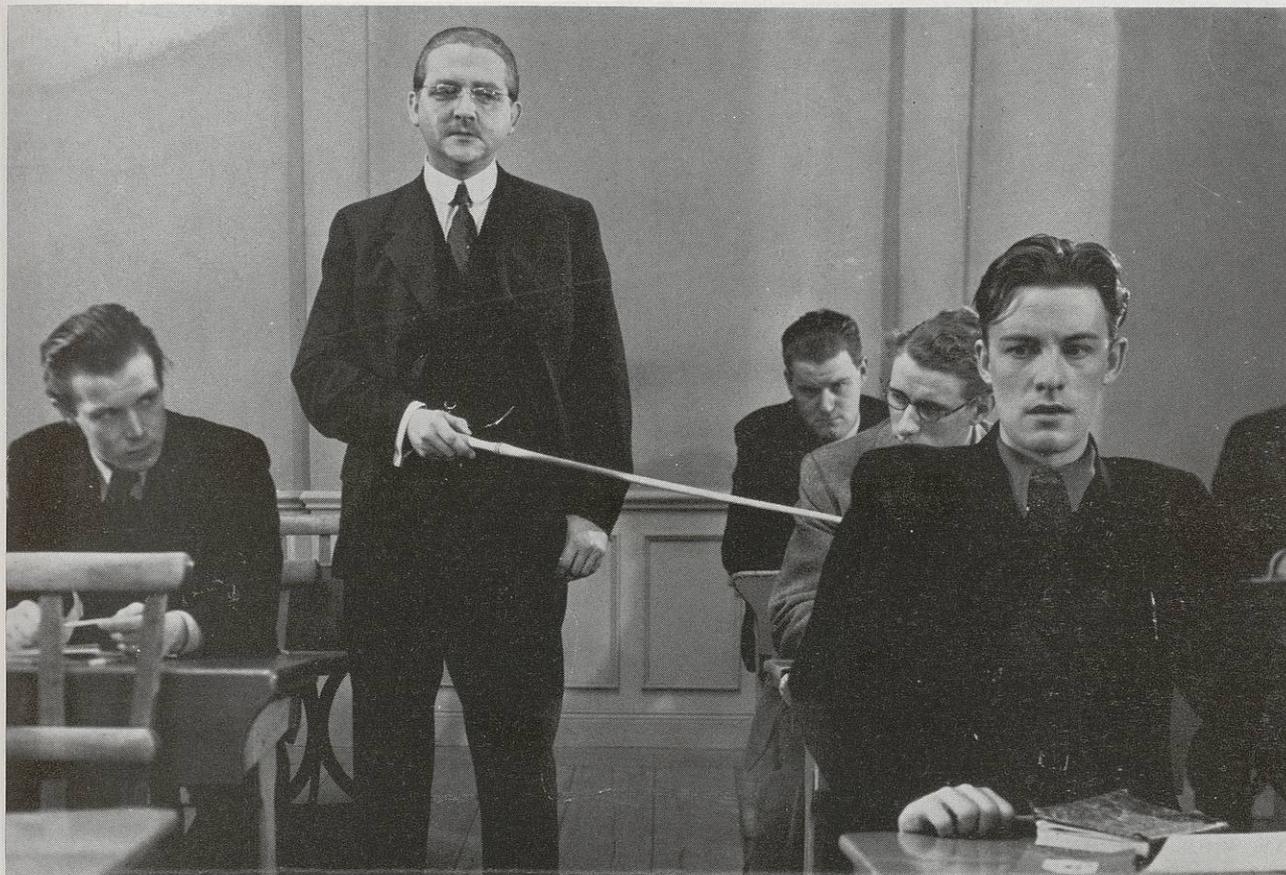
La pureza y la alegría de Marit despiertan envidias entre los vecinos y comienza a extenderse el rumor de que es una hechicera. Muere poco antes de ser enviada a la hoguera, y Mats, furioso, emprende el camino del cielo para pedir justicia para Marit. Es un camino muy largo durante el cual le ocurren a Mats multitud de cosas. Finalmente, fracasa. Se convierte en un criminal, ya que Dios ha querido que una muchacha inocente haya sido sacrificada. Mats muere como un hombre rico y solo, que ha perdido su alma.

PERSONAL SJÖBERG



Hets

Tormento



FICHA TÉCNICA

Dirección:

ALF SJÖBERG

Guión:

Ingmar Bergman

Música:

Hilding Rosenberg

Sonido:

Gaston Cornelius

Decorados: Arne Akermark**Intérpretes:**

Stig Jarrel (Calígula)

Alf Kjellin (Jan-Erik Widgren)

Mai Zetterling (Bertha Olsson)

Olof Winnerstrand (el Director)

Gösta Cederlund (Pippi)

Producción:

Svensk Filmindustri

Blanco y negro. 35 mm. 100 min.

Argumento:

Jan-Erik es alumno del liceo en Estocolmo. Sufre constantes humillaciones por parte de uno de sus profesores, al que los estudiantes apodan "Calígula". Un día, después de las clases, encuentra a Bertha que trabaja como empleada en una tienda de tabacos. Vuelve a encontrarla otro día por la calle, borracha. Ella le lleva a su casa, pasan la noche juntos y le cuenta su miedo a un hombre extraño y siniestro que la persigue constantemente.

Jan-Erik se enamora perdidamente de Bertha. Continúan viéndose, pese a la

oposición de los padres del muchacho y del comienzo de los exámenes. Una noche, cuando Jan-Erik llega a la habitación de Bertha, la encuentra muerta. Calígula se oculta patéticamente en el vestíbulo. Es manifiestamente responsable de la tragedia, aunque la autopsia revela que Bertha ha muerto de un desfallecimiento de corazón.

Calígula es liberado y consigue que a Jan-Erik no se le permita examinarse. Jan-Erik asiste a la ceremonia de entrega de diplomas y comienza a trabajar para ganarse la vida. El Director del liceo va a verle y le ofrece su ayuda.

PERSONAL SJÖBERG



Iris och Lojtnantshjarta

Iris y el corazón del Lugarteniente



FICHA TÉCNICA

Dirección:
ALF SJÖBERG

Guión:
Alf Sjöberg, sobre la novela de Olle Hedberg

Fotografía:
Gösta Roosling

Música:
Lars-Erik Larsson, Fritz Ergal

Decorados:
Arne Akermark

Intérpretes:

Mai Zetterling (Iris)
Alf Kjellin (Robert)
Holger Lowenadle (Baltzar)
Margareta Fahlén (Greta)
Ake Claesson (Oscar)
Ingrid Borthen (Mary)
Stig Jarvel (Harald)

Producción:

Svensk Filmindustri
Blanco y negro. 35 mm. 85 min.

Argumento:

El joven lugarteniente Robert Holander exaspera a su familia, y en especial a su dominante padre, al enamorarse de una muchacha de servicio, Iris. Las ambiciones dinásticas y financieras dictan que debe casarse con una rica heredera, Anne-Marie Wolfram. Robert rompe con su padre y se va a vivir con Iris a su piso de soltero. Está incluso dispuesto a casarse con ella. Pero durante su última misión en el ejército, del que ha pedido la dimisión, muere en un accidente de carretera. Iris está embarazada. Baltzar, el hermano mayor de Robert, se conduce amablemente con ella y le ofrece una posición más respetable, aunque lo que obviamente persigue es librar a la familia de todo compromiso. Pero Iris vuelve a su puesto como doncella de la anciana Baronesa von Asp, orgullosa de su resolución de criar ella sola a su hijo.

PERSONAL SJÖBERG



Bara en Mor

Solo una Madre



FICHA TECNICA

Dirección:
ALF SJÖBERG

Guión:
Alf Sjöberg, sobre la novela homónima de Ivar Lo-Johansson

Fotografía:
Martin Bodin

Música:
Dag Wirén, Filip Olsson, Erik Johnsson, Folke Eriksberg

Sonido:
Per-Olof Petterson

Decorados:
Nils Svenwall

Intérpretes:
Eva Dahlbeck (Rya-Rya)
Ganar Falk (Henrik)
Ulf Palme (Hammar)
Ake Fridell (el inspector)

Hugo Björne (Eniel)
Mona Geijer-Falkner (Emili)
Max von Sydow (Nils)
Producción:
Svensk Filmindustri
Blanco y negro. 35 mm. 99 min.

Argumento:

Rya-Rya vive miserablemente en una comunidad de jornaleros agrícolas que se ven obligados a viajar de una provincia a otra para poder subsistir. Rya-Rya escandaliza a la comunidad por bañarse desnuda en el río. Su novio, Nils, le vuelve la espalda durante el baile del sábado. Rya-Rya, desesperada, cede a las proposiciones de otro jornalero, Henrik. Cuando Nils pretende reconciliarse con ella, está embarazada y se ve obligada a casarse con Henrik. El matrimonio se instala en el territorio de Svartmyllan.

Pasan los años. Nils se ha casado. Rya-Rya tiene un hijo tras otro. A veces siente una inquietud extraña, como

si no pudiera ahogar los sueños de una vida diferente. El inspector pretende obligarla a ocuparse del aseo de su casa. Rya-Rya, para alimentar a sus hijos, accede. Pese a rechazar todas las proposiciones deshonestas del hombre, comienzan de nuevo las murmuraciones en torno a su conducta, murmuraciones que aumentan cuando un forastero, Hammar, aparece y es visto con Rya-Rya. Ambos sueñan con huir, aunque Rya-Rya sabe muy bien que jamás abandonará a sus hijos.

Henrik se cansa de tanta murmuración y abandona Svartmyllan. Retornan al cabo de ocho difíciles años. Hammar trata en vano de revivir su viejo ardor. Pero Rya-Rya ya sólo vive para sus hijos. Tal vez ellos sí logren vivir como seres humanos...

Marcada por el duro trabajo de esos años, Rya-Rya cae enferma. En su cama del hospital, sus últimos pensamientos son para Henrik y los niños que, con su mejor ropa y preocupados, se han reunido en torno a ella.

PERSONAL SJÖBERG



Froken Julie

Señorita Julia

FICHA TECNICA

Dirección:

ALF SJÖBERG

Guión:

Alf Sjöberg, sobre la obra de August Strindberg

Fotografía:

Göran Strindberg

Sonido:

Lars Lalin

Música:

Dag Wirén

Decorados:

Bibi Lindström

Intérpretes:

Anita Björk (señorita Julia)
Ulf Palme (Jean)
Anders Henrikson (el Padre)
Märta Dorff (Kristin)
Lissi Alandh (Berta)
Max von Sydow (el mozo de establos)

Producción:

Sandrew Produktion

Blanco y negro. 35 mm. 88 min.



Argumento:

Es la víspera de San Juan y en el pajar de la hacienda están los criados y los cosechadores bailando a la música del acordeón y del violín. El duque ha ido a visitar a un vecino y su hija, la Señorita Julia, está sola en casa. Atraída por la música y las risas acude a la fiesta e invita a Jean, el sirviente del duque, a bailar. Pero lo encuentra indiferente y se retira ofendida. Jean entra en la cocina para

hablar con su novia, la cocinera Kristin. La Señorita Julia lo sigue y coquetea con él. Jean le cuenta cómo soñaba con ella de niño y sus palabras se convierten en una declaración de amor. En la mágica y luminosa noche de San Juan, Julia —que ha roto recientemente su noviazgo—, se olvida de su orgullo y se entrega al criado, hacia el que se siente irresistiblemente atraída.

Cometido el acto, Julia despierta a la realidad. Cuenta a Jean su niñez desdichada, los conflictos familiares que han hecho de ella una neurótica. Jean empieza a jactarse de sus grandes planes: huirán juntos a Italia, donde comenzarán una nueva vida... Cuando al amanecer regresa el duque, su padre, Julia comprende que ni ella ni Jean pueden escapar de los papeles que la sociedad les ha asignado. Sólo hay una salida: la muerte.

PERSONAL SJÖBERG



Karin Mansdotter



FICHA TÉCNICA

Dirección:

ALF SJÖBERG

Guión:

Alf Sjöberg, sobre la obra **Erik XIV** de August Strindberg

Fotografía:

Sven Nykvist

Música:

Lille Bror Söderlundh

Sonido:

Lars Nordberg

Decorados:

Bibi Lindström

Intérpretes:

Ulla Jacobsson (Karin Mansdotter)

Ulf Palme (Göran Persson)

Jarl Kulle (Erik XIV)

Ulla Sjöblom (Agda)

Per Oscarsson (Fänrik Anders)

Producción:

Sandrew Production

Color. 35 mm, 102 min.

Argumento:

La historia de Suecia encierra una historia de Cenicienta: la de Karin Mansdotter, la hija de un soldado que llegó a ser esposa de Erik XIV, el hijo mayor de Gustaf Wasa, al principio de cuyo reinado vivió Suecia uno de sus períodos artística e intelectualmente más brillantes. Pero también fue un neurótico, una figura hamletiana sobre el trono sueco.

Erik tiene ambiciones políticas y se ha propuesto casarse con la Reina Isabel de Inglaterra. Al ser rechazado decide hacerlo con su amante, Karin Mansdotter. Este plan es alimentado por el consejero Göran, que trata de hacer de Erik un príncipe reformador. Göran piensa que Karin puede ser el símbolo de un reinado democrático. Pero esta boda despierta las iras de la nobleza, que conspira con el hermano menor de Erik, el duque Johan, para destronar al rey.

Erik comete el grave error de ordenar la muerte de dos importantes nobles, acusándoles de conspiración. Toda la nobleza se rebela. Es derrocado y encerrado con su joven esposa en el castillo de Gripsholm. Göran Persson es ejecutado.

Durante su cautiverio, un joven oficial se enamora de la reina y promete liberar a la pareja real. Pero Johan pronto comienza a sospechar un complot en favor de Erik y extrema la vigilancia. Erik es trasladado de un castillo a otro y Karin separada no sólo del marido sino también de su hijo varón. Sólo se le permite tener junto a sí a la niña, Sigrid.

El joven oficial declara a Karin su amor y le propone huir juntos. Nada consigue de ella, ni siquiera cuando Erik muere. En el dilema entre el amor y el deber hacia su hija, elige éste. Dentro de su esfera y límites, aspira a realizar el sueño de Erik y Göran: hacer un mundo más feliz.

PERSONAL SJÖBERG



Vildfaglar

Los pájaros salvajes

FICHA TECNICA

Dirección:

ALF SJÖBERG

Guión:

Alf Sjöberg y Bengt Anderberg, sobre la novela de éste.

Fotografía:

Martin Bodin

Música:

Dag Wirén

Sonido:

Per-Olof Petterson

Decorados:

P. A. Lundgren

Intérpretes:

Maj-Britt Nilsson (Lena)
Per Oscarsson (Nisse)
Ulf Palme (Harry)
Ulla Sjöblom (Ulla)
Gertrud Fridh (Lizzie)
Jane Friedman (Ester)

Producción:

Svensk Filmindustri
Blanco y negro. 35 mm. 100 min.

Argumento:

El filme narra la historia de un muchacho extraviado que trata a gentes del hampa y a mujeres poco recomendables. Cuando, sin gran convicción, trata de apartarse de este tipo de vida, se enamora perdidamente de una joven de buena familia. **Los pájaros salvajes** presenta un retrato ambiguo de personajes perdidos en la vida, incapaces de encontrar una razón a su existencia y cuya huida final hacia la muerte traduce el sentimiento de inutilidad de toda una categoría de individuos y una ausencia fundamental: la de la esperanza...

PERSONAL SJÖBERG



On

La Isla



FICHA TECNICA

Dirección:

ALF SJÖBERG

Guión:

Alf Sjöberg y Bengt Jahnsson

Fotografía:

Lars Göran Björne

Intérpretes:

Bibi Andersson

Per Myrberg

Marian Gräns

Karin Kavli

Jan Olov Strandberg

Producción:

Svensk Filmindustri

Argumento:

Tema central de toda la obra de Sjöberg es la incapacidad de los seres humanos para comunicarse entre sí. El moderno Estado del bienestar ha engendrado una sobresaturación y una apatía que deshace los vínculos entre los individuos. En este filme, Sjöberg ha comprimido una porción de humanidad y un abanico de ideologías en un microcosmos, una isla, que va a ser transformada en campo militar de tiro.

En este mundo en miniatura, un hombre se niega a aceptar la decisión de las autoridades: el joven conde Magnus. Pero sus esfuerzos encuentran poco eco entre la población. La gente no comprende o permanece indiferente. Ni siquiera la joven institutriz, que sueña con un mundo mejor, ni el enterrador revolucionario. El papel de salvador que Magnus se ha atribuido se vuelve farsa cuando intenta escapar a la derrota.

PERSONAL SJÖBERG



Fadern

El padre



FICHA TECNICA

Dirección:

ALF SJÖBERG

Guión:

Alf Sjöberg, sobre la obra de August Strindberg

Fotografía:

Lars Björne

Sonido:

Lars Klettner

Montaje:

Vick Kjellin

Música:

Torbjörn Lundquist y Robert Lowry

Decorados:

Bibi Lindström

Intérpretes:

Georg Rydeberg (Adolf)

Gunnel Lindblom (Laura)

Lena Nyman (Bertha)

Sif Ruud (Margaret)

Aino Taube (la madre de Laura)

Producción:

Svensk Filmindustri

Color. 35 mm. 98 min.

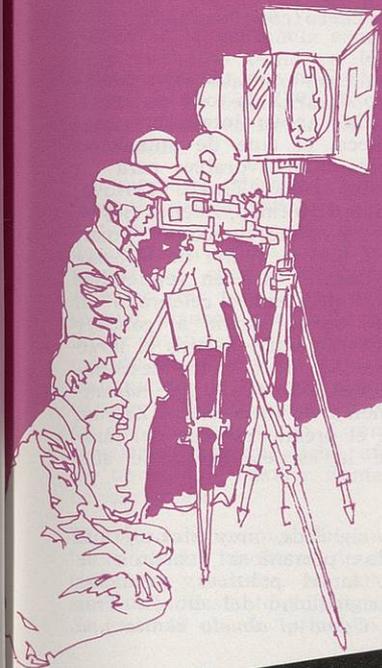
Argumento:

Al igual que en el drama de Strindberg, la película cuenta la historia de una pareja cuya única hija es utilizada co-

mo arma por los dos esposos en su lucha implacable. El marido es militar y un sabio: representa el tipo de hombre superior que a principios de siglo era aún símbolo de una sociedad patriarcal y disciplinada. En ese ambiente, la esposa compensa su debilidad con un ingenio mayor y mediante el poder de que ella dispone en cuanto madre. La obra de Strindberg presenta una construcción estrictamente dramática, en la línea de la tragedia griega. Insinuando que el marido no es el padre de su hija, la esposa le va llevando progresivamente hacia la locura. No obstante, y al igual que lo había hecho en **Señorita Julia**, Sjöberg rompe el cuadro dramático en un final grandioso, que da un carácter moderno a la acción limitada en el tiempo.

Jirí Trnka

y el Cine de Animación Checoslovaco



DESDE los tiempos en que los espectadores asistían, asombrados, a la proyección de las primeras imágenes animadas de los hermanos Lumière en el Gran Café de París, a finales del siglo pasado, el cine ha hecho un inmenso progreso multilateral en todos los géneros. El más joven de éstos es el de animación: el movimiento artificial. Cuando la cámara se puso en marcha, comenzó a registrar el movimiento del mundo que la rodeaba, pero no sabía pararse, fotografiar clisé a clisé a fin de crear el movimiento "animado" artificial.

En 1907, un técnico americano de la sociedad Vitagraf descubre el procedimiento para animar, filmándolo, cualquier objeto que se sitúe ante la cámara sin tener que recurrir a máquinas auxiliares. Este procedimiento es empleado el mismo año por el caricaturista francés Emile Courted, "Cohl", en un filme cómico titulado *La Course des courges* (La carrera de las calabazas). Inmediatamente ensaya este mismo principio animando dibujos en el filme *Fantasmagorie*. Pronto este género encuentra tal éxito entre los espectadores que se convierte en el "entremés" indispensable de todo programa cinematográfico. El Gato Félix y Mickey Mouse fueron los primeros héroes de las películas de dibujos. El americano Walt Disney las enriquece en los años treinta mediante el color y el lirismo, y este gran dibujante —y negociante—, se convierte durante muchos años en el maestro indiscutible de la creación cinematográfica animada del mundo entero.

Era natural que los artistas y los cineastas checoslovacos tratasen de introducir en su país este nuevo género que tanto éxito tenía.

Estos tres filmes son todo el balance de la creación animada en Checoslovaquia en el día de su liberación, el 9 de mayo de 1945. Pero el 12 de este mismo mes los miembros de la AFIT se reúnen en Praga. Incorporan el estudio a la recién nacionalizada cinematografía. Su dirección se confía al pintor e ilustrador Jirí Trnka y, poco después, deciden adoptar el nombre de "Los hermanos del tricot" (juego de palabras checo con "trucaje").

Los talleres cinematográficos de Zlín son también nacionalizados. El decreto de agosto de 1945 da todo su apoyo material a la creación animada. Apoyo inteligente porque dentro de la cultura checa, el cine de animación contaba con los condicionantes más favorables para un desarrollo espectacular: artistas como Trnka, Tyrlová, Karel Zeman, Jirí Brdecka, Eduard Hofman, Zdenek Seydl, Stanislav Látal, realizadores y pintores como Pojar, Zdeněk Miler, Vaáclav Bedrich, más el humor de Jaroslav Hasek, Josef Capek o Josef Lada. Y así, en septiembre de 1946, en el primer festival de Cannes celebrado en la postguerra, todo el mundo se sorprende al conocer que el primer premio de dibujos animados —tras el largo dominio de Disney—, es concedido a un checo desconocido, Jirí Trnka, por su filme *Los animales y los maleantes*. Y que el filme de marionetas, de otro checo, Zeman, *El sueño de Navidad*, obtiene el premio especial del jurado. Comienza a hablarse de la escuela checa de animación.

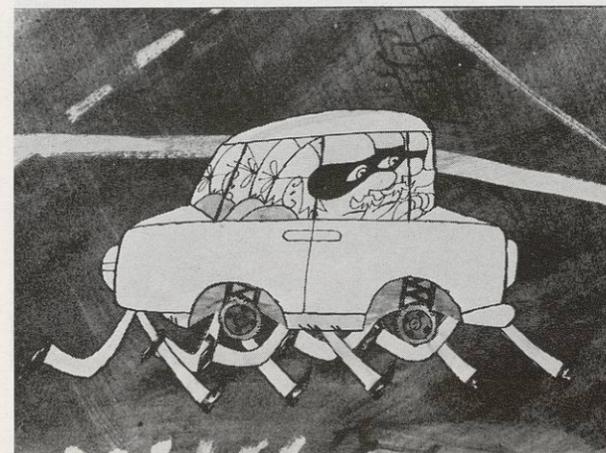
Escuela checa de animación significa, muy pronto, una diversidad de temas y estilos portentosa: cuentos de hadas, temas de actualidad, farsas políticas, parábolas metafóricas; estilización y originalidad del dibujo. Tras los primeros filmes de Trnka *Cómo el abuelo plantó una*

estos estudios crea la mayor parte de su filmografía, pequeñas o grandes obras maestras de la cultura checoslovaca, con repercusión universal: *El año checo*, *El príncipe Bayaya*, *El ruiseñor del emperador*, *Viejas leyendas checas*,...

Mientras, en Gottwaldov, continúan trabajando con marionetas, Karel Zeman y Hermína Tyrlová. Zeman se especializa en la marioneta como caricatura tanto en sus sátiras modernas como en los cuentos de hadas, *El rey Lávro*, y no cesa de experimentar con ellas: vidrio hinchado en *La inspiración*, o unido a otras técnicas originales: *El tesoro de la isla de los pájaros*, *Las aventuras fantásticas*.

Por su parte, Hermína Tyrlová anima el mundo de los juguetes en *La rebelión de los juguetes*, *La mecedora*, o trabaja con los más diversos materiales tratando de descubrir su acción visual y sus posibilidades dramáticas y gráficas: cuentos de hadas en lana, en corales, etc. A estos tres fundadores del filme checo de marionetas se une, algunos años más tarde, otra destacada personalidad: Bretislav Pojar. Su experiencia en el cine de animación se refleja en su trabajo con marionetas en el tratamiento de los accesorios, en la iluminación dramática de la escena, en el ritmo y en el montaje: *Una copia de más causa*, en Cannes 1954, una sorpresa casi semejante a la que ocho años antes habían ocasionado las obras de Trnka y Zeman: obtiene el Gran Premio de cortometrajes.

El éxito internacional del cine de marionetas checo suele hacer olvidar los filmes de dibujos animados de los años cincuenta y sesenta. No sólo no hay decadencia en él, sino una constante ampliación de campos y renovación. Se orienta en un principio hacia el público infantil:



grupo de Bratislava con Viktor Kubal, en torno al cual comienzan a trabajar un numeroso grupo de realizadores y artistas gráficos: Ivan Popovic, Helena Slaviková Ra-barová, Jarka Havettová, V. Herold, etc.

En los años setenta la producción de cine animado checoslovaco aumenta considerablemente, gracias a la participación de la televisión. Se crea un nuevo estudio en Ostrava. Muy importante es, en estos años, el retorno de Karel Zeman al estudio de marionetas de Gottwaldov, donde rueda tres largometrajes utilizando la técnica de pequeñas superficies: *Los cuentos de hadas de las mil y una noches*, compuesto de seis episodios independientes,

Cine de Animación Checoslovaco

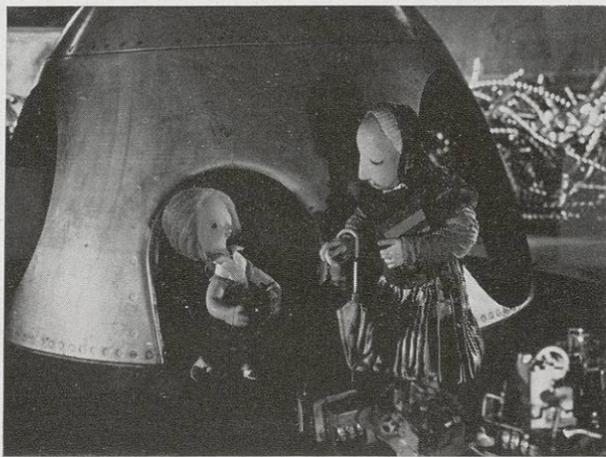
El primer pionero fue el dibujante publicitario Karel Dodal, junto con su colaboradora Hermína Tyrlová, pero tuvo que limitarse a la producción de películas para la publicidad dado que ningún productor se atrevía a competir, en este campo, con los productos que venían del extranjero. En 1938 Dodal deja Checoslovaquia.

En 1935 se había fundado en Praga una sociedad privada, la AFIT, dedicada a colaborar en los planos trucados de los filmes de largometraje y publicitarios. Entre el grupo de artistas y animadores que trabajaban en este taller se encontraban Jirí Brdecka, Bretislav Pojar, Stanislav Látal, Jaroslav Kándl, Karel Strébl, Eduard Hofman, etc. Próxima a terminar la guerra, la AFIT realiza el primer filme checo de dibujos animados, *La boda en el mar de coral*, que no pudo estrenarse hasta 1945, tras la liberación de Checoslovaquia. Pero en la mente de todos estaba ya el crear, cuando la guerra terminara, un estudio independiente de cine de animación dentro del marco de la cinematografía nacionalizada checa.

Otro pequeño grupo de especialistas en trucaje se había formado también, a mediados de los años treinta, en los talleres cinematográficos de la firma de calzados Bata de Zlín (actual Gottwaldov). En 1941 Hermína Tyrlová se traslada a esta ciudad, poco después, lo hace también el dibujante publicitario Karel Zeman. Y aquí es donde Hermína Tyrlová rueda el primer filme checo de marionetas animadas, sobre el cuento de Ondrej Sekora *Ferda, la Hormiga*, y a continuación, en colaboración con Zeman, *El sueño de Navidad*, cuyo negativo quedó destruido por un incendio en los laboratorios poco después de su terminación. Karel Zeman hizo, ya solo, una segunda versión.

remolacha, *Los animales y los maleantes*, *El diablo con muelles* y *El regalo*, hay una constante y feliz experimentación a cargo de Zdenek Miler, *El millonario que robó el sol*, de Hofman, *El abrigo del ángel* (dibujos de Freiwilg), o de Brdecka, *La aeronave y el amor*.

En 1946 también pasa Jirí Trnka, junto con sus colaboradores, al estudio de cine de marionetas animadas de Praga, que está en vías de constituirse, como responsable de su orientación artística, estudio que a partir de 1970 llevará su nombre. Las marionetas son, para Trnka, representantes de una gran acción trágica, cómica o poética. En



cuentos de hadas de Bedrich, trabajos de Hofman sobre la obra de Karel y Josef Capek, fábulas modernas, filmes de carácter educativo como las excelentes series antropomórficas de Zdenek Miler. A finales de los cincuenta e inicios de los sesenta el círculo temático se ensancha. Hofman realiza, en colaboración con Jean Effel, el largometraje *La creación del mundo*; la obra de Brdecka, Pojar y Bedrich se intensifica, un grupo de animadores —Zd. Smetana, Vl. Lehky, P. Vysttrcil—, se lanzan a la creación individual, y jóvenes que acaban de terminar sus estudios en la Escuela de Artes —Jan Svankmajer, Václav Mergl, Ivan Renc y Ludvík Kadleček—, comienzan a manifestarse. Característica general de esta época del cine de dibujos animados, junto con el subrayado del contorno del dibujo, es la profundización ideológica de los contenidos. Los autores se pronuncian sobre los problemas de la guerra, de la incompatibilidad humana, del egoísmo, de la estrechez de miras. Toda una "nueva ola" de autores, no sólo en la realización sino en la creación gráfica: Jirí Toman, Zdenek Seydl (que se convierte en colaborador permanente de Brdecka), Miroslav Stepánek (trabajando en tándem con Pojar)... En 1962, Adolf Born, caricaturista e ilustrador, entra en contacto con el escritor Milos Macourek y con el realizador Jaroslav Doubrava, comenzando así una colaboración no interrumpida durante más de veinte años, fruto de la cual son decenas de excelentes y originales filmes para adultos y para niños.

En el campo de las marionetas, los años sesenta asisten a una transformación brusca en la creación de Trnka: en *La pasión*, en *La abuelita cibernética*, sus muñecos se convierten en una protesta agria contra los estragos en la vida sentimental del hombre ocasionados por la civilización. En el campo del dibujo animado, destaca el filme de Svankmajer *Etcétera*, así como la formación del

El aprendiz de brujo y *El cuento de hadas de Marujita y Juan*. En el campo del dibujo animado es de la mayor importancia la aportación del caricaturista Vladimír Jiránek, con sus brevísimos filmes —*La cerveza enfrente*— en los que estigmatiza hechos de la vida cotidiana. Igualmente importante es Smetana, con su *El fin del cubo*; Sevcik, con *La acción*, y Barta, con *El proyecto*.

El cine de marionetas tiene su continuidad poética, en la línea impuesta por Jirí Trnka, en la obra de Vlasta Pospíšilová, en Stanislav Látal con su largometraje *Robinson Crusoe*, en Lubormír Benes. Bretislav Pojar abandona la deliciosa ingenuidad de sus fábulas modernas y realiza sus sátiras antibelicistas. A estos nombres se incorporan otros, más jóvenes. A mediados de los setenta la dirección de los Estudios de Cortometrajes —del que forma parte el cine animado—, comienza a colaborar con la cátedra de la Escuela de Artes y Oficios, muchos de cuyos graduados deciden trabajar en el cine de animación. Los estudios ofrecen a los estudiantes las condiciones profesionales (tanto desde el plano de la organización como del de la técnica) para que puedan realizar allí su filme de fin de carrera. Y así se incorporan al cine, Barta, Campulková, Plítek, Ungrát, Doubková, Sís... Sus filmes llaman la atención por su valentía gráfica, por su nuevo sentido del humor, su fantasía fresca. Sin duda, el más representativo de todos estos nuevos autores es Jirí Barta, dentro de las marionetas, a las que impregna de una plástica absolutamente original e inquietante, y cuyo primer largometraje acaba de ser presentado en Cannes 86, y vamos a tener, sin duda, ocasión de ver en nuestra XIV Semana de Cine de Autor.

Con estos nombres —y otros que surjan—, la permanencia en la vanguardia mundial del cine de animación checoslovaco y su renovación parecen aseguradas.



Jirí Trnka

"Siempre me atrae lo que aún no está resuelto; cuando lo he logrado, la atracción desaparece."

JIRI TRNKA

JIRI TRNKA nace el 24 de febrero de 1912 en Pilsen. Su padre era chapista y su madre costurera. El talento artístico de Trnka fue descubierto por su profesor de dibujo Josef Skupa, que era al mismo tiempo animador de un moderno teatro de marionetas en cuyos secretos inició muy pronto a su alumno. Mientras estudia en la Escuela de Bellas Artes de Praga, se gana la vida trabajando como ilustrador para diversos periódicos y revistas al tiempo que se entrega intensamente a la pintura, tanto de retratos como de paisajes. Más tarde busca sus fuentes de inspiración en el teatro.

A estos dos campos, el de la ilustración y el del teatro, consagra Trnka su dedicación a lo largo de los años cuarenta: ilustraciones de los cuentos de Hauff, de Grimm, de Andersen, de Erben, decorados para los montajes del director de vanguardia Jiri Frejka, a través de los cuales —así como del vestuario—, refuerza la intensidad dramática de obras de Goldoni, de Hebbel, de Plauto, de Tyl, de Shakespeare... Pero en su corazón sigue siendo fiel a las marionetas. Su colaboración regular con el cine comienza a mediados de los años cuarenta, cuando se fundan los estudios de cine Bratri y triku (Los hermanos del tricot), en los que nace el cine de animación checo.

Propone la idea de rodar *Cómo el abuelo plantó una remolacha* (1945), donde aparecen ya rasgos característicos esenciales de su obra futura: la sensibilidad de su visión poética de la naturaleza, el sentido del ambiente y de la explotación del detalle dramático, cualidades que se hacen notar de manera especial en el corto *El regalo* (1946), cuya mo-

dernidad en el ámbito del dibujo animado ha sido comparada por el crítico francés J. P. Courson con la de *Citizen Kane* en el cine de ficción real.

No obstante, el dibujo animado no termina de satisfacer a Trnka. Y, aunque de vez en cuando vuelve a él para expresarse sobre un tema que le gusta de manera especial (*El pez de oro*, *Los trueques sucesivos del abuelo*) o para colaborar en los filmes de sus amigos (*Bombomanía*, *La alegría de amar*), piensa que la necesaria dependencia en él de un cierto número de intermediarios debilita la originalidad creativa del autor. Cuando, en otoño de 1946, toma la decisión de hacer su primer filme de marionetas, ya había hecho toda una serie de ensayos que le habían llevado a la conclusión de la necesidad de crear para ellas una "historia". Y esta historia la encuentra en las canciones populares, en los trajes y las fiestas que a lo largo del año se celebran en las tierras checas. Nace así el largometraje *El año checo* (1947), que obtiene un gran éxito internacional. Siguen a este filme otros cuatro hasta que, con un dominio ya total de sus medios de expresión, realiza en 1950 *Bayaya*, y, tres años más tarde, *Viejas leyendas checas*. Entre ambos, ha rodado experimentando con el papel recortado (*El circo divertido*), técnica a la que recurrirá parcialmente en *El bravo soldado Shweik* (1955). Tras este filme, Trnka abandona temporalmente el cine de marionetas para volver a él en 1959 con *El sueño de una noche de verano*.

De la parodia, al cuento popular, a las leyendas de hadas y a Shakespeare. Ya sólo le resta a Trnka un tema: la realidad social. Y lo hace por primera vez en *La pasión* (1961) y, un año más tarde, con mayor violencia, en *La abuelita cibernética*. En 1963 es reconocido por el Estado como "Artista nacional". Título justo, puesto que toda su obra se inspira en el arte popular de su país, o si lo hace en fuentes extranjeras, él las adapta ajustándolas a la imagen de su pueblo.

Toda la obra de Trnka es una armoniosa coordinación de pensamiento y de sensibilidad, junto con una habilidad prodigiosa. Poseía el sentido de la marioneta y sabía manipular con arte consumado, gracias a sus dotes de pintor, de escultor, de diseñador de vestuario. Su percepción del simbolismo de los colores hacía que en cada traje se potenciara la caracterización dramática del personaje. Los diseños destinados a las costureras solían acompañarse de indicaciones sobre el efecto que debían producir. Trnka no subestimaba ningún detalle. Cada uno de ellos era parte integrante de un conjunto que jamás perdió de vista, ni en su etapa inicial, ni en la intermedia, ni en la final.

La creatividad de Jirí Trnka sólo se apagó el día de su muerte: el 30 de diciembre de 1969.

(Extracto de un ensayo de MARIA BENESOVA)



Filmografía

Dibujos animados:

- 1945. *Zasadil dedek repu* (Cómo el abuelo plantó una remolacha). Color. 10 min.
- 1946. *Zviratka a Petrovsti* (Los animales y los maleantes). Color. 7 min.
Darek (El regalo). Color. 16 min.
Perak a SS (El diablo con muelles y los S.S.). Blanco y negro. 10 min.
- 1951. *O zlate rybce* (El pez de oro). Color. 15 min.
- 1954. *Jak starecek menial az vymenil* (Los trueques sucesivos del abuelo). Color. 10 min.

Marionetas:

- 1947. *Spalicek* (El año checo). Color. 70 min.
- 1948. *Cicaruv slavik* (El ruiseñor del emperador). Color. 60 min.
- 1949. *Roman s basou* (La novela del contrabajo). Color. 12 min.
Arie prerie (El canto de la pradera). Color. 20 min.

- 1950. *Certuv mlyn* (El molino del diablo). Color. 15 min.
Bajaja (Bayaya). Color. 80 min.
- 1951. *Vesely Cirkus* (El circo divertido). Color. Papel recortado. 13 min.
- 1953. *Stare povesti ceské* (Viejas leyendas checas). Color. 90 min.
- 1954. *Dva mrazici* (Los dos relentes). Marionetas y papel recortado. Color. 10 min.
Kutasek a Kutilka. 18 min.
- 1955. *Dobry vojak Svejek* (El bravo soldado Svejek). Color. 70 min.
Cirkus Hurvinek (El circo Hurvinek). Color. 20 min.
- 1958. *Proc UNESCO?* (¿Por qué la UNESCO?). Dibujos animados. Color. 10 min.
- 1959. *Sen noci svatojanske* (El sueño de una noche de verano). Color. 70 min.
- 1961. *Vasen* (La pasión). Color. 10 min.
- 1962. *Kyberneticke babicka* (La abuelita cibernética). Color. 25 min.
- 1964. *Archandel Gabriel a pani Husa* (El arcángel Gabriel y la señora Gansa). Color. 25 min.
- 1965. *Ruka* (La mano). Color. 20 min.
Maxplatte, Maxplate. Color y blanco y negro. 1 min. y 1 ½ min.

Colaboración en otros filmes (supervisión y dirección artística):

Dibujos animados:

- 1947. *Liska a dzban* (El zorro y el cántaro), de Stanislav Latal.
- 1959. *Bombomanie*, de Bretislav Pojar.
- 1966. *Blaho lasky* (La alegría de amar), de Jirí Brdecka.

Marionetas:

- 1951. *Pernikova chaloupka* (La casa en pan de especias), de Bretislav Pojar.
- 1953. *O sklenicku navic* (Una copita de más), de Bretislav Pojar.
- 1955. *Spejbl na stole* (Sobre la huella), de Bretislav Pojar.
- 1957. *Paraplicko* (El paraguitero), de Bretislav Pojar.
- 1960. *Pulnocni prihoda* (La aventura de medianoche), de Bretislav Pojar.

Imagen real:

- 1947. *Capkovy poridly* (Los cuentos de Capek), de Martin Fric.
- 1951. *Cisaruv pekar* (El panadero del emperador), de Martin Fric.
- 1954. *Byl jednou jeden kraj* (Había una vez un rey...), de Borivoj Zeman.
Jan Hus, de Otakar Vavra.
- 1955. *Jan Zizka*, de Otakar Vavra.
- 1957. *Proti vsem* (Contra todos), de Otakar Vavra.



Bajaja

El príncipe Bayaya



FICHA TECNICA

Dirección artística y realización:

JIRI TRNKA

Argumento:

Basado en el cuento de Bozena Némová "El príncipe Bayaya"

Guión:

Jirí Trnka, Karel Sobotka, Jan Novák, Frantisek Braun

Fotografía:

E. Franek

Música:

Václav Trojan

Poema:

V. Nezval

Producción:

Artistic Film - Puppet Film Praga
Color. 2.216 ms. 80 min. 1950.

Argumento:

El héroe de este filme de marionetas es un joven campesino que salva el alma de su madre, transformada en caballo, a través de la dicha que consigue librando a tres princesas de las garras de un dragón de nueve cabezas y ganando el amor de la más joven. Según McLaren, "el más bello filme de animación del mundo."

Los personajes de **Bayaya**, con sus cabezas tridimensionales, modeladas como arcos medievales, con narices

de agudas aristas, barbas y cabelleras iluminadas, evocan las gárgolas de la catedral de St-Guy debido a la expresiva inmovilidad de ciertas actitudes. De entre todos destaca el personaje del bufón de la máscara fija y al mismo tiempo móvil; ya en el límite de la tragicomedia, pariente de Polichinella y de los locos shakesperianos.

El supremo arte con que Trnka, en **Bayaya**, mueve y hace "interpretar" a sus muñecos, dando a cada uno su ritmo específico, le ha elevado al rango de gran director de actores.

MARIA BENESOVA



Staré Povesti České

Viejas leyendas checas



FICHA TECNICA

Dirección artística y realización:

JIRI TRNKA

Argumento:

Jirí Trnka, Milos Kratochvíl, sobre el libro de Alois Jirásek

Guión:

Jirí Trnka, Jirí Brdecka

Fotografía:

L. Hájek, E. Franek

Música:

Václav Trojan

Producción:

Puppet Film Studio Praga

Color. 2.480 ms. 88 min. 1952.

Argumento:

A lo largo de varios episodios, que se encadenan libremente, Jirí Trnka lleva a la pantalla viejas crónicas de los primeros habitantes del país checo. Vida de los antiguos checos poetizada por las costumbres y los ritos paganos, impregnada de heroísmo y de pathos patriótico en la lucha contra el enemigo.

El filme ha obtenido multitud de premios en festivales internacionales como Venecia, Locarno, Mar del Plata, etc.

Cuando Trnka aborda el rodaje de **Viejas leyendas checas** (sobre temas del libro del historiador checo Alois Jirásek), comprende que sólo una máscara expresiva puede suscitar en el espectador una emoción fuerte, comparable a la que siente el lector ante las páginas amarillentas de las viejas crónicas. Los héroes míticos de la prehistoria checa son figuras monumentales que presentan gran atractivo. Citemos, a manera de ejemplo, al conde

Neklan, encarnación de la angustia, de la cobardía y del miedo; animado por Pojar, adquiere dimensiones shakespearianas. Cada personaje constituye en sí una obra de arte; sus signos distintivos, sus cualidades, sus temperamentos están inscritos en los rasgos de sus rostros en tal forma que un balanceo de cabeza o un cambio en la iluminación bastan para modificar su expresión. A propósito de los actores de Trnka, Pojar ha dicho: "Con frecuencia he observado a Trnka cuando pintaba la cabeza de sus actores. Ponia siempre en sus ojos una expresión incierta. Pero gracias a un movimiento de cabeza, a una modificación del sentido de la luz, esta expresión incierta se transformaba en sonrisa, cansancio o ensueño. Da la impresión de que la marioneta encierra más cosas de lo que su apariencia permite suponer, que en su pecho de madera se ocultan muchos más sentimientos. Este es un principio fundamental a partir del cual se puede construir."

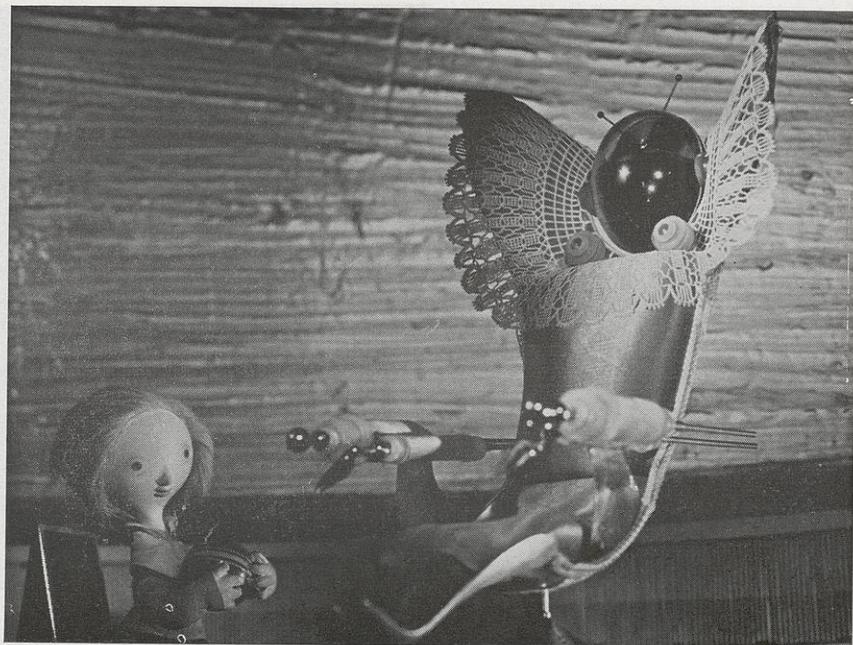
MARIA BENESOVA

JIRI TRNKA Y EL CINE DE ANIMACION CHECOSLOVACO



Kybernetická Babicka

La abuelita cibernética



FICHA TECNICA

Guión, artista y director:

JIRI TRNKA

Argumento:

Ivan Klíme

Música:

Jan Novák

Fotografía:

Jirí Safár

Comentario dicho por:

O. Benískoyá y J. Werichová

Producción:

Short Film Praga - Cartoon and Puppet Film Studio

Color. 803 ms. 28 min. 1962.

Argumento:

El filme trata de la deformación del hombre por la tecnología. Un niño se ve rodeado por el amor de su abuela y, por otra parte, por una ultramoderna máquina cibernética llena de manivelas y palancas que le sirve de niñera pero que le aterroriza.

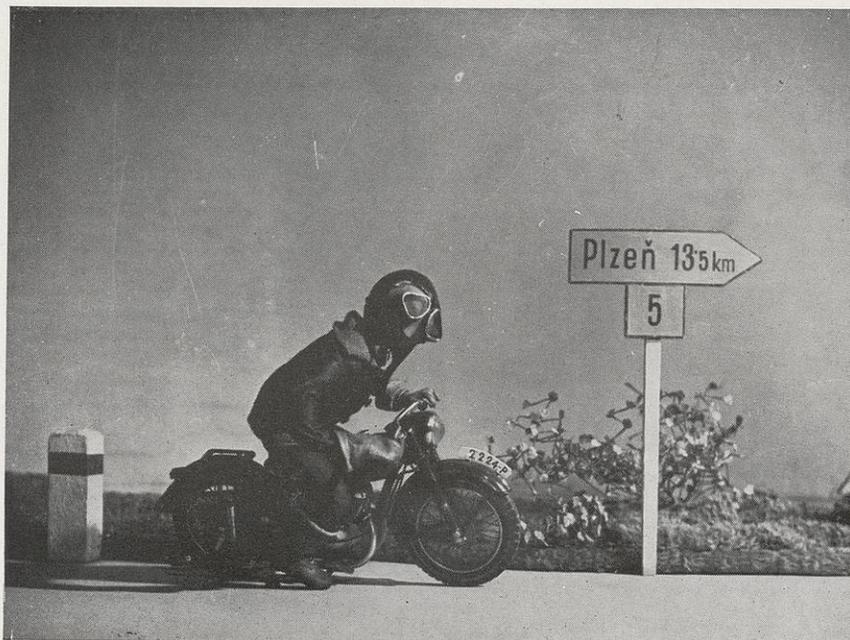
La abuelita cibernética ha recibido, entre otros, los premios de los festivales de Bilbao, Oberhausen y Trieste.

JIRI TRNKA Y EL CINE DE ANIMACION CHECOSLOVACO



O Sklenicku Víc

Una copita de más



FICHA TECNICA

Dirección:
BRETISLAV POJAR

Guión:
J. Brdecka, B. Pojar

Dirección artística:
Jirí Trnka

Música:
Jan Rychlík
Filme de marionetas. Color. 548 ms.
20 min. 1953.

Argumento:

Un joven motociclista viaja para visitar a su novia. Es precavido, observando todos los reglamentos de tráfico. Para refrescarse se detiene en una población donde, en un restaurante, se está celebrando la boda de la hija de su propietario. El motociclista brinda a la salud de la novia. Continúa su viaje, quiere recuperar el tiempo perdido pero, con una copita de más, aumenta la velocidad por encima del límite permitido, adelanta a todos los automóviles... hasta que resbala y su viaje termina.

El filme ha recibido, entre otros, los premios de Cannes y Edimburgo 1954 y de Oberhausen 1956.



Blaho Lásky

El placer de amar



FICHA TECNICA

Guión y dirección:

JIRI BRDECKA

Dirección artística:

Jirí Trnka

Fotografía:

Ivan Masník

Música:

Jan Novák (con motivos de la canción de Pabl Marini)

Cantantes:

Helena Blehárová, Waldemar Matuske

Producción:

Krátký Film Praga
Color. 250 ms. 8 min. 1966.

Argumento:

Historia de un hombre que jamás está contento y constantemente desea algo, sobre todo lo que no tiene y lo que se imagina y sueña. Es el filme de la vida de un individuo desde la infancia a la edad madura, casi hasta la vejez. Las diferentes situaciones de la vida se separan y se unen a través del péndulo de un reloj.

Jirí Brdecka nace en 1917. Empieza su carrera como periodista y crítico cinematográfico. En 1946, en colaboración con Jirí Trnka, escribe y realiza la sátira **Dárek** (Un regalito). La primera película de animación que dirige ya solo es **Vzducholod a láska** (El dirigible y el amor). Otros filmes de animación suyos son: **Jack se clovek naucil létat** (Cómo el hombre aprendió

a volar), **Rozum a cit** (La razón y el sentimiento), **Spatne namalovaná slepi-ce** (Una gallina mal pintada), **Slůvce M** (La letra M), **Proc se usmívás, Mono Liso?** (¿Por qué sonríes, Mona Lisa?), **Tvár** (El rostro), **Co jsem princí nerekla** (Lo que no he dicho al príncipe), etc.... En 1980 rueda **Trináctá Komnata prince Medenec** (La decimotercera cámara del príncipe Medenec).

Brdecka, además de su labor como realizador de filmes de animación, es autor de argumentos y guiones de numerosas películas de ficción.

Sus filmes han sido galardonados en los festivales de Karlovy Vary, Gottwaldov, Annecy, Tours, Oberhausen, Teherán, San Sebastián, San Francisco, Melbourne, etc.

J. Brdecka muere el 2 de junio de 1982.

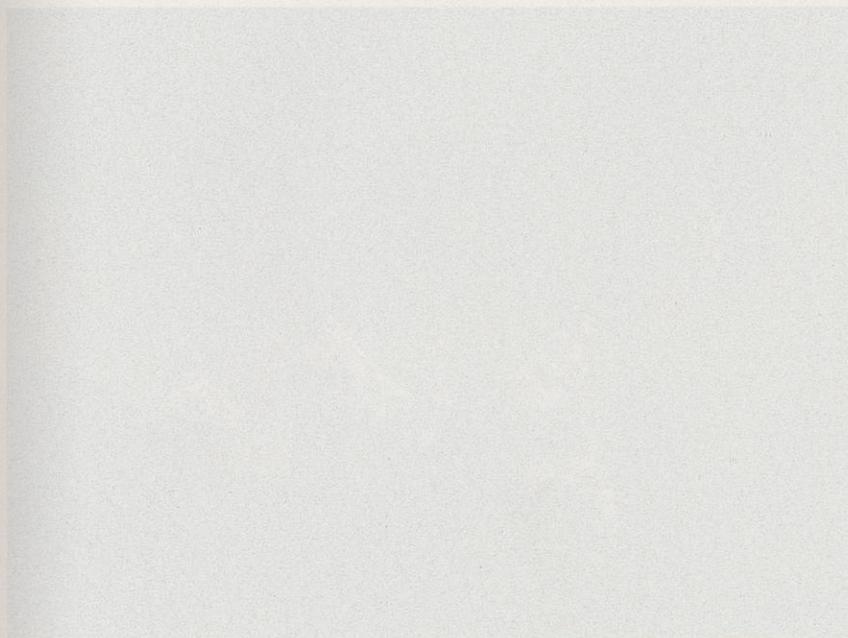
JIRI TRNKA Y EL CINE DE ANIMACION CHECOSLOVACO



Etcétera

En la cuerda

El Pasado



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
JAN SVANKMAJER

Fotografía:

Jirí Safár
Color. 200 ms. 7 min. 1966.

Argumento:

El filme consta de tres episodios: **Alas**, **El Látigo** y **La Casa**. Tres ámbitos de la ambición humana que pueden colmar una sola vida. La película tiene tan sólo un pequeño personaje, estilizado al máximo tanto desde el punto de vista plástico como de animación, hasta el punto de dar la impresión de un esquema.

Jan Svankmajer nace en 1934. Estudia para titiritero en la Facultad de Teatro de la Academia de Artes, graduándose en 1958. Escenógrafo y director teatral, es nombrado director del Divadlo masek (El Teatro de Máscaras)

y del Cerné divadlo (El Teatro Negro). Debuta como director de filmes de animación con **Poslední trik pana Schwarzwald a pana Edgara** (La última artimaña del señor Schwarzwald y del señor Edgar). Realiza posteriormente **Johann Sebastian Bach - Fantasie G moll** (J. S. Bach - Fantasía en sol menor), **Etcetera**, **Historia naturae**, **Carolus IV a Petrus Parler** (Carolus IV y Petrus Parler), **Don Sajn** (Don Juan), **Leonardův deník** (El diario de Leonardo), **Kostnice** (El osario)... En 1980 realiza una adaptación filmica del cuento de E. A. Poe **La caída de la casa Usher**. En 1983, **Kyvadlo, jáma a nadeje** (Péndulo, abismo y esperanza) y **Do pivnice** (Abajo, en el sótano).



Spacír

El Paseo



FICHA TECNICA

Guión, dirección artística y realización:

JAN ZAHRADNIK

Fotografía:

Vladimír Malik

Música:

Václav Zahradník

Producción:

Short Film Praga - the Puppet Film Studio

Color. 214 ms. 7 min. 1972.

Argumento:

Aventuras de estatuillas de arcilla animadas. El realizador utiliza la misma técnica que en su primera obra, **Hombrillo de tierra**. Esta vez es la historia de una mamá excesivamente ocupada que envía de paseo a su marido y a su hijo. El pequeño se porta mal y el padre le compra un balón que arrastra al niño con él. La madre salva la situación con ayuda de un lazo que hace bajar a tierra al involuntario aeronauta. Luego regaña al niño y al padre.



Na Spagáté

En la cuerda

FICHA TECNICA

Guión, dirección artística y realización:

JAROSLAV ZAHRADNIK

Fotografía:

Vladimír Malik

Música:

Václav Zahradník

Producción:

Short Film Praga - Animated Film

Studio

Color. 212 ms. 7 min. 1973.

Argumento:

Nuevas aventuras del padre, del hijo y de la madre. Esta vez es la historia de cómo se les ocurre al padre y al niño, cuando tienden la ropa, utilizar la cuerda para volar. El material de este filme es de nuevo la arcilla modelada.

J. Zahradník nace en Pilsen, el 27 de diciembre de 1938. Tras terminar sus estudios en la Escuela de Cerámica, comienza a interesarse por el cine de animación. Crea clisés que son hoy muy apreciados como formas individuales de excepción en el panorama de la animación checa. Trabaja habitualmente con pasta de modelar. Su primer filme, **Hombrecillo de tierra**, gana el primer premio en el festival de cine de aficionados UNICA. A él siguen **El paseo** y **En la cuerda**. Muere en Praga el 14 de mayo de 1973.

JIRI TRNKA Y EL CINE DE ANIMACION CHECOSLOVACO



Jablonová Panna

La doncella del manzano

FICHA TECNICA

Argumento, guión y dirección:

BRETISLAV POJAR

Dirección artística:

Miroslav Stepanek

Fotografía:

VI. Malik

Música:

Jirí Kolafa, V. Tosatti

Producción:

Short Film Praga - the Jirí Trnka

Production Group

Color. Filme de marionetas.

Sin comentario. 394 ms. 14 min. 1973.

Argumento:

Historia poética inspirada en el conocido cuento checo de K. J. Erben, que exalta el amor puro de un rey por una joven tan buena como hermosa, perseguida por las fuerzas del mal. El filme se inscribe en la mejor tradición de los filmes clásicos de marionetas y es notable en él no sólo la puesta en escena que dramatiza la historia sino también la aportación plástica de Miroslav Stepanek, que descubre nuevos medios de expresión dentro de ese género.

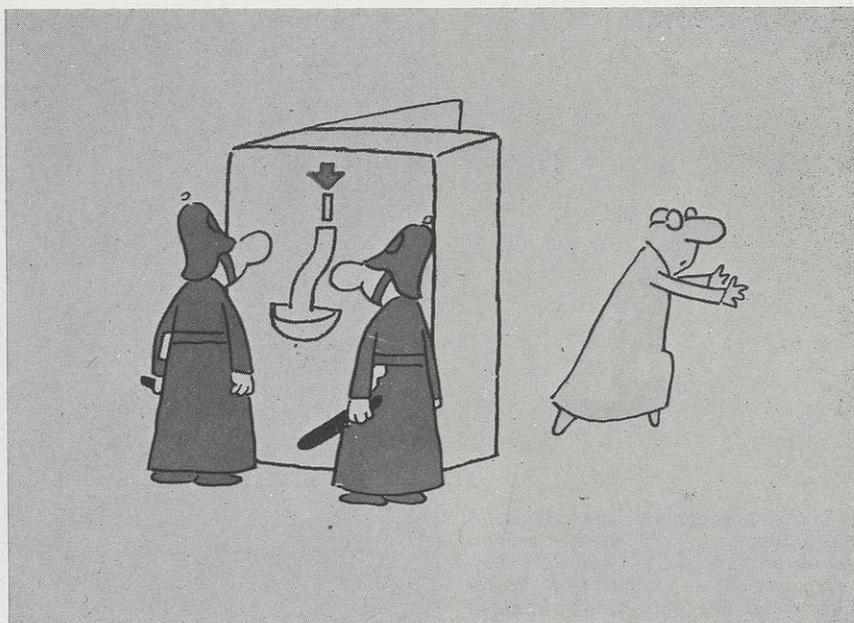
Bretislav Pojar nace en 1923. Empieza durante la Segunda Guerra Mundial su carrera en el cine de dibujos animados. En 1951 debuta como realizador con la película de muñecos **Perniková chaloupka** (La cabaña de mazapán). En su primera época alterna las películas de muñecos, como **O sklenicku** (Una copita de más) y **Paraplíčko** (El paraguítas), en las que tiene la super-

visión artística de Jirí Trnka, no solo con las de dibujos animados, como **Sláva** (La gloria) y **Bombománie** (La manía de las bombas), también con supervisión de Trnka, sino con documentales y películas de ficción: **Dobrodružství na Zlaté zátoce** (Aventura en la Bahía de Oro). En los años sesenta y setenta, tras realizar la película de muñecos **Lev a písnička** (El león y la cancioncilla) alterna diversos temas: por ejemplo, una serie sobre gatos, compuesta por **Kocící slovo** (Palabra de gato), **Malování pro gockú** (Pintar para el gato), y **Kocící skola** (La escuela de gatos), otra sobre oseznos, **Pojďte, pane, budeme si hrát** (¡Venga, señor, vamos a jugar!), y la tercera, **Zahrada** (El jardín), basada en un libro de Jirí Trnka. También, sátiras de crítica social, **Uvodní slovo proneš** (La introducción la pronunciará...), películas sobre temas políticos y de actualidad como **Balablock** y **Bum** (¡Zas!), y el cuento de hadas **La doncella del manzano**.



Automatic

Automatismo



FICHA TECNICA

Director:

VACLAV BEDRICH

Guión:

Vladimír Jiránek, Václav Bedrich

Argumento, artista:

Vladimír Jiránek

Fotografía:

Z. Hajdová, E. Strakon

Música:

J. Kolafa

Producción:

Short Film Praga - Cartoon film group
Color. 127 ms. 5 min. 1973.

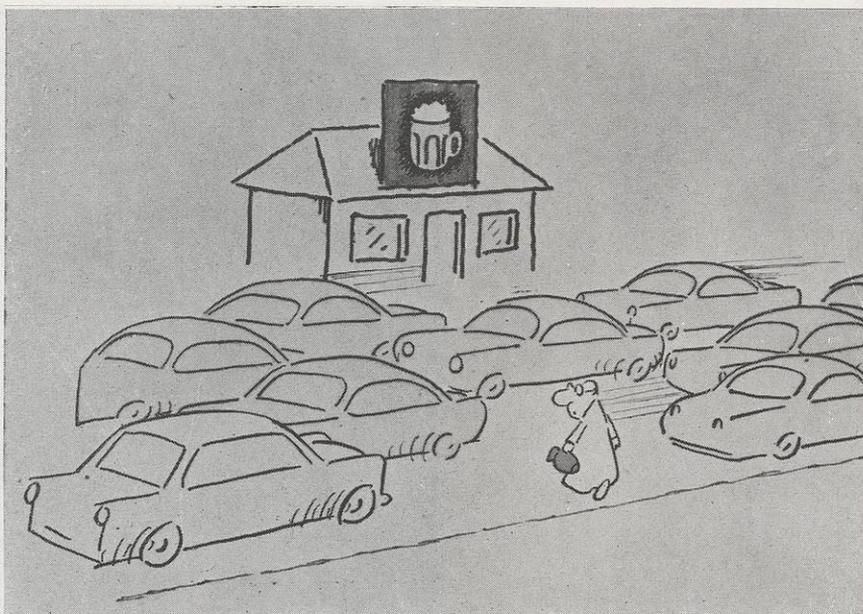
Argumento:

Filme en dibujos animados sobre el conflicto entre el hombre y la máquina: el hombre se vuelve una máquina automática y la máquina automática puede volverse humana. Un hombre, que trabaja en una fábrica productora de máquinas automáticas se convierte en determinadas situaciones en víctima suya como consumidor.



Pivo pres Ulici

La cerveza enfrente



FICHA TECNICA

Director:

VACLAV BEDRICH

Argumento, guión y artista:

Vladimír Jiránek

Fotografía:

Zdena Hajdová, E. Strakon

Música:

F. Kolafa

Producción:

Short Film Praga - Trick Brothers Studio

Color. 100 ms. 3 min. 1974.

Argumento:

Película de dibujos animados en la misma línea de **Automatic**, el anterior filme de Vladimír Jiránek y Václav Bedrich. De nuevo el protagonista se encuentra con un mundo supermecanizado. El hombre tiene sed, hay un bar al otro lado de la carretera, pero es imposible cruzarla. La única posibilidad es seguir con el coche...

Václav Bedrich nace en 1918. En 1942 empieza su carrera como dibujante y auxiliar de animador. En 1948 comienza a realizar dibujos animados, y en 1951 rueda su primera película, **Fohádka o stromech a vetru** (El cuento de los árboles y del viento). Ha

realizado filmes sobre cuentos de hadas: **Hrnecku var!** (¡Cazuelita, cazuelita!), **Cert a Káca** (El diablo y Catalina), **Rohatá princezna** (La princesa cornúpeta). También comedias, **Ctyricet dedeckú** (Cuarenta abuelos), parodias, **Poslední vystrel** (El último disparo), películas de horror de dibujos animados, **Smrtící vůně** (El olor mortífero), una adaptación de un cuento romántico de Selma Lagerlöf, **Poklad pana Arna** (El tesoro del señor Arno), las series **Kamenác Bill** (Bill el Pedrusco) basadas en un libro del escritor australiano Dale Stevens, y las pequeñas anécdotas filmicas basadas en los dibujos de V. Jiránek, de las que son ejemplos **Automatismo** y **La cerveza enfrente**.



Hugo a Bobo

Hugo y Bobo



FICHA TECNICA

Guión y dirección:

JAROSLAV DOUBRAVA

MILOS MACOUREK

ADOLF BORN

Argumento:

Milos Macourek

Dibujos:

A. Born

Fotografía:

Zdena Hajdová, Jaroslav Forman

Música:

Lubos Fiser

Producción:

Short Film Praga - "Trick Brothers"
Studio

Color. 330 ms. 12 min. 1975.

Argumento:

Historias de la vida canina, llenas de situaciones divertidas. El perro mendigo Hugo tiene un criado igualmente mísero —Bobo—, que cuida de su amo con gran abnegación y amor. Un día, Bobo saquea un banco, y Hugo, con el dinero robado y la ayuda de Bobo, se compra un vestido lujoso. Con estas ropas Hugo se da cuenta de la miseria de Bobo y le rechaza brutalmente. Entabla amistad íntima con una perra mundana que, con sus caprichos, pone a Hugo en dificultades. El filme termina con Hugo que ve a Bobo ocuparse de su nuevo amo sin preocuparse por él.

El trío de autores B+D+M. Al principio, cada uno seguía un camino creador individual: Adolf Born dibujaba caricaturas e ilustraba libros. Jaroslav Doubrava hacía animación de dibujos. Milos Macourek había escrito en 1958 un libro de poesías y cuentos de hadas en verso. En los años sesenta, B comenzó a dibujar para el cine de animación. Muchos de sus dibujos eran para filmes basados en los cuentos de M. En cuanto a D, continuaba animando dibujos para diferentes realizadores. Se le había propuesto realizar su propio filme, pero nunca se decidía. Lo mismo se le había propuesto a B, y tampoco se decidía. El primero en decidirse fue M, que ya se había convertido en guionista de filmes de animación de gran éxito. Pero, como temía no tener suficiente experiencia técnica, propuso a B y a D su cola-

boración. Una colaboración que comienza en 1971 y no acaba, y que hace del cine del trío un cine de autor en el más exacto significado de la palabra. Cierto que no todos hacen todo, pero intervienen en todo y discuten todo. Quizá no fuera exagerado decir que si Born escribiera, escribiría como Macourek; si Macourek dibujara, dibujaría como Born; y si estos dos supiesen animar, lo harían como Doubrava.

En 1972 realizan su primer filme *¿Y si...?* Al año siguiente, *De la vida de los pájaros*, premiado en numerosos festivales como New York o Teherán. Siguen los filmes *Hugo y Bobo*, *El sin sentido*, *La circulación* y *De la vida de los niños*. En 1976 realizan una serie de dibujos animados de siete episodios titulada *Mach y Sebestová* que, a través del humor, trata de educar en la no-violencia.

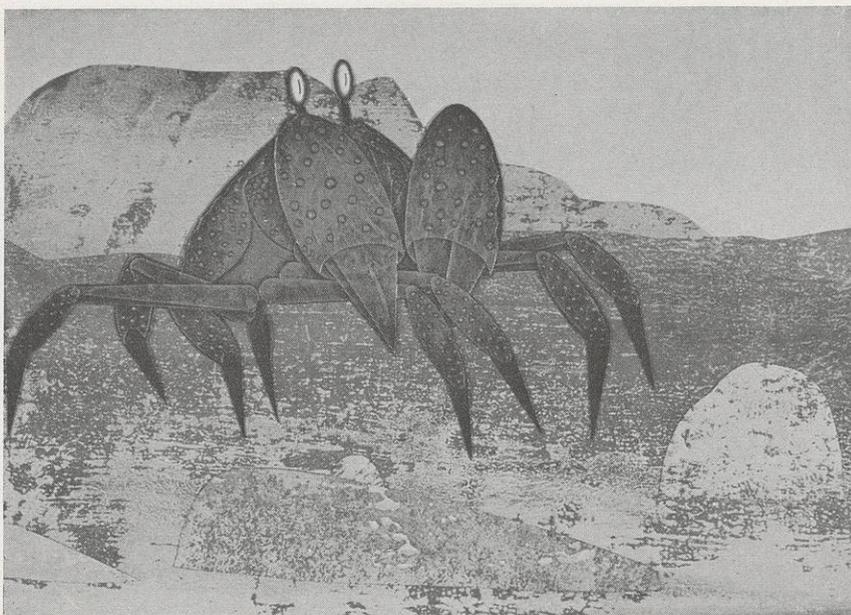
B, D y M continúan trabajando en sus propios estudios: Macourek como autor y guionista de filmes de animación; Born como pintor, caricaturista e ilustrador (Premio mundial de caricatura 1974, en Montreal); Doubrava como animador de dibujos. Realizan sus filmes en común —ellos mismos lo dicen—, como su violín de Ingres. Tal vez ese sea el motivo de que aporten a ellos tanta alegría y placer que contaminan a los espectadores, tanto checos como extranjeros.

(Extracto de un artículo de J. Vodicka)



Kraby

Cangrejos



FICHA TECNICA

Guión, dibujos y dirección:
VACLAV MERGL

Argumento:
Anatoli Dneprov

Música:
Jiri Sefcik

Montaje:
Kveta Masková

Sonido:
Josef Vanecek, Benjamin Astrug

Animadores:
Zdnek Skop, Zuzana Jupoyá,
Václav Mergl

Producción:
Krátký Film Praga - Studio Prometheus
Color. Papel recortado. 330 ms.
12 min. Sin comentario. 1976.

Argumento:

Filme de ciencia-ficción sobre el tema literario del soviético Anatoli Dneprov, es una parábola del carácter suicida y pernicioso de los esfuerzos guerreros. La intención inicial de un sabio militar de desarrollar, sobre el principio de la selección, máquinas automáticas perfectas —cangrejos que devoran metal y que deberían construir armas ideales—, se vuelven contra su propio creador.

Václav Mergl nace en 1935, en Olomou. Estudia en la Escuela Superior de Artes y Oficios de Praga en el taller del profesor Adolf Hoffmeister. Vive y trabaja en Praga como pintor, artista plástico, guionista y realizador independiente de filmes animados.

En 1964 se gradúa con el filme **Las metamorfosis**, al que siguen **El estudio del tañer** (1966) y **Laocoonte** (1967), que recibe varios premios y menciones en festivales nacionales e internacionales de cine de animación.

De 1971 a 1973 rueda una serie de veinte filmes animados para la televisión checa: **Cuentos de hadas cuadrúpedas** y, de 1977 al 78, otra serie de trece cuentos titulada **La muñeca Apolenka**.

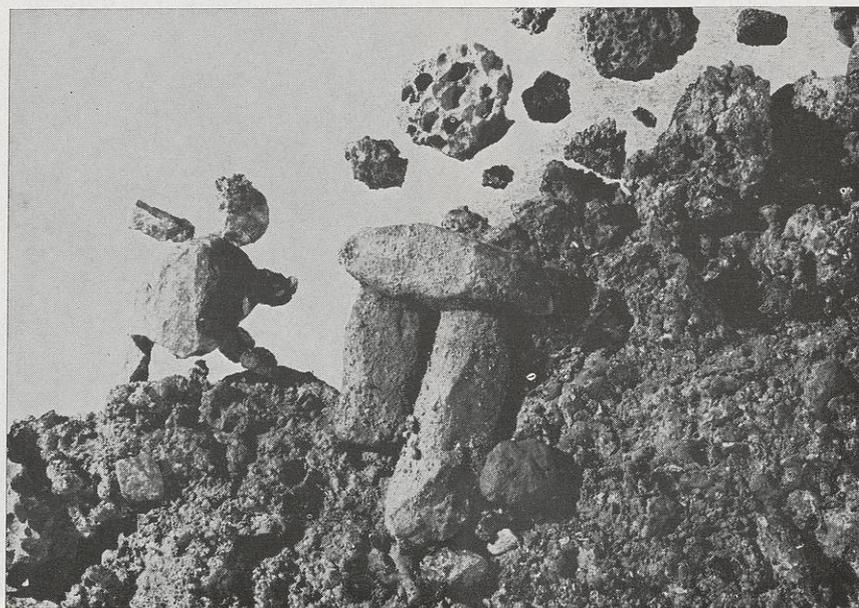
Cangrejos (1976) es premiado en los festivales de Teherán, Bratislava, Oberhausen y Melbourne.

El último filme de Mergl, **El homúnculo** (1984), ha recibido el Hugo de Oro en el XXI Festival de Chicago.



Sopka

El Volcán



FICHA TECNICA

Dirección:

GARIK SEKO

Argumento y guión:

Edgar Dutka y Garik Seko

Dibujos:

Jaroslav Hladky y Garik Seko

Música:

Jirí Kolafa

Fotografía:

Jirí Safár

Producción:

Krátký Film Praga - Jirí Trnka Studio Color. Filme de marionetas. Sin comentario. 225 ms. 7 min. 1978.

Argumento:

Sonriente parábola sobre la lucha del hombre contra la naturaleza y su posición en la civilización moderna, está hecha mediante la animación de tobas y piedras volcánicas.

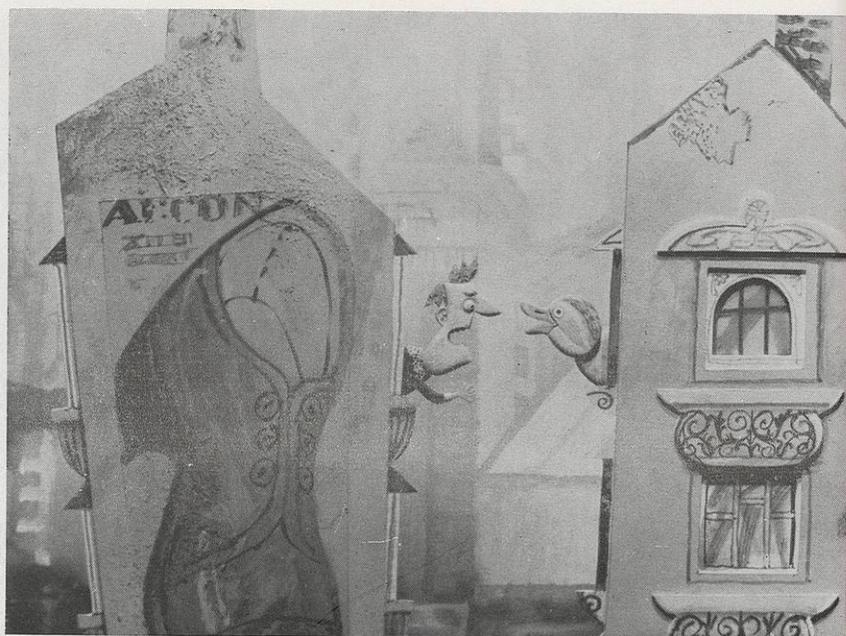
Garik Seko nace en 1935. Estudios en la escuela industrial cinematográfica de Cimelice, especializándose en realización en la Facultad de Cinematografía de la Academia de Artes. Comienza a trabajar en el Estudio de Jirí Trnka y un año más tarde en el Estudio de Gottwaldov, donde es animador de las películas de Hermína Tyrlová. Vuelve a trabajar en el estudio Jirí Trnka. Debuta como realizador con la película **Zvedavá myška** (El ratoncito curioso), en 1964. Luego filma una película con guijarros, **Kámen a život** (La piedra y la vida), un cuento de hadas,

Proc mesic nemá saty (Por qué la luna no tiene un vestido), una película animada con alambres, **Perpetuus amor**, la comedia **Kost** (El hueso), una película con encajes de bolillos, **Utrzený zvoneček** (Una campanilla arrancada), otros cuentos de hadas, incluso el clásico **Dlouhy, široký a bystrý** (El Largo, el Ancho y el Perspicaz) y el moderno **O nezbedném knoflíčku** (El botoncillo travieso) o las fábulas morales de **Rezbar, Krejčí a muzikant** (El tallista, el sastre y el músico) y **O dobrém náradí a špatném truhláři** (La buena herramienta y el mal ebanista), así como algunas adaptaciones filmicas de leyendas pragueñas: **La casa de Fausto**. También **Shoe Shovo** o **Cómo los zapatos se desencadenan** y **Sí**, tres estudios sobre la vida conyugal.



Panika

Pánico



FICHA TECNICA

Dirección:
JOSEF KLUGE

Argumento:

Un bulo nace, crece, se propaga, hasta provocar el pánico y la catástrofe. **Josef Kluge** nace en Louny, el 29 de mayo de 1921. En 1942 comienza a trabajar en el estudio de dibujo animado AFIT que acaba de crearse. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial trabaja en el estudio "Los hermanos en tricot" que dirigía Trnka. Colabora con éste en muchos de sus filmes: **Cómo el abuelo plantó una remolacha, Los animales y los bandidos, El diablo con muelles...**, así como en sus filmes de marionetas **Viejas leyendas checas, Los dos relentes, El circo Tourvíněk, Las aventuras del valiente soldado Schweick.**

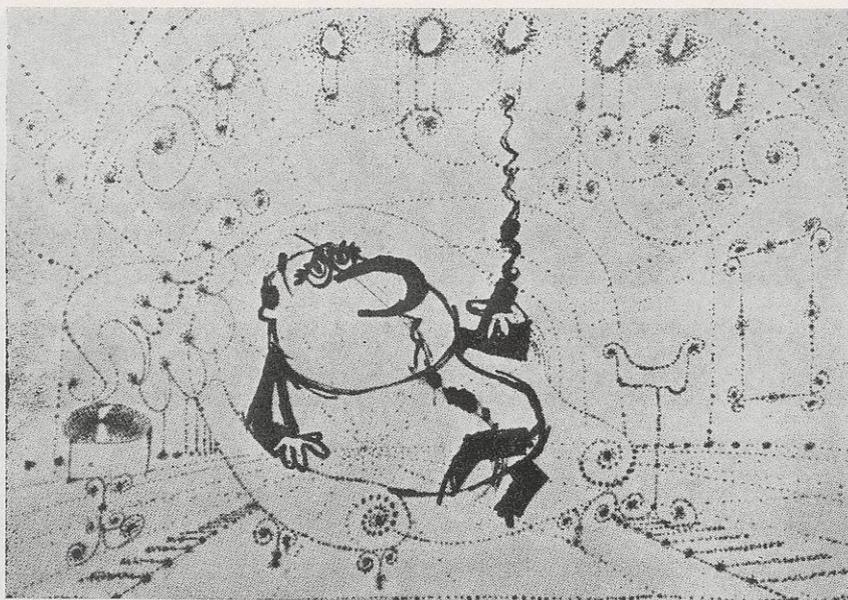
En 1951 realiza su primer filme, **La segadora-batidora**. En 1958 va a Yugoslavia, donde colabora en la funda-

ción de un estudio de filmes de marionetas. Rueda, en coproducción con Yugoslavia, los filmes **La llorona** y **La sillita**. A partir de 1959 rueda numerosas películas para niños: **El polluelo valiente, Los amigos de las cerillas, Cómo el huevo se fue en viaje de aprendizaje, Se está bien fuera o se está mejor en casa**, así como una serie de filmes semi-plásticos en contra de la rapacidad, la envidia y las malas relaciones entre los hombres: **Los calumniadores, Nuestro amor fiel, Pequeño pero mío...** En 1971 comienza a rodar una serie de filmes sobre el gato Mickes, según el modelo literario y gráfico de Josef Lada. Más tarde los filmes sobre el personaje del guardabosques y su perro. De 1978 crea los filmes **El pánico** y **A la salud** y los cuentos de hadas **Juan el perezoso** y **Cuentos de hadas caprichosas**.



Konec Krychle

El fin del cubo



FICHA TECNICA

Argumento, guión, dibujos y dirección:
ZDENEK SMETANA

Fotografía:
Zdena Hajdová

Montaje:
Marta Lételová

Música:
Petr Skoumal, Jirí Kolafa

Animación:
Milada Kacerová

Producción:
Krátký Film Praga - "Trick Brothers"
Studio
Blanco y negro. Sin comentario.
135 ms. 5 min. 1979.

Argumento:

La historia de un arquitecto que dibuja los planos de casas en las que él mismo odiaría vivir. El "Himno a la Alegría" de Beethoven une, en un contexto irónico, su pathos creador con la alegría del futuro inquilino. Se trata del problema mundial de la vivienda y de la indiferencia con que se accede a su solución. El filme está hecho sobre dibujos a lápiz, lo que, a diferencia del procedimiento clásico, hace resaltar el estilo característico del dibujante.

Zdeněk Smetana nace el 26 de julio de 1925, en Praga. Estudios particulares de pintura y escultura. Empezó su carrera como animador en el Estudio de Dibujos Animados en 1946. Debutó como realizador en 1962 con la película **Jediná Radost** (El único

placer). Continúa especializándose en fábulas morales que ridiculizan las debilidades humanas: **Láhev a svět** (La botella y el mundo), **Romaneto** (Un cuento misterioso), **Venec** (La corona), **Destník** (El paraguas), **Symbióza** (La simbiosis) y **Lukostrelci** (Los arqueros). Filma la película de muñecos **Cára a já** (La línea y yo) y las parodias **V pravé poledne** (A las doce en punto) y **Julie a Romeo** (Julietta y Romeo). Dedicó al público infantil todas sus obras televisivas **Cómo el señor Coma y el señor Punto se fastidian todo el tiempo** y la serie de 39 episodios **Cuentos del musgo y del helecho**. Su búsqueda de un estilo plástico original se manifiesta particularmente en sus adaptaciones de cuentos de Josef Stefan Kubí **Voda cerstivosti** (El agua de frescura), **Vsehochlup** y **Drátovat, flikovat** (Remendar con alambre).



Hlavy

Cabezas



FICHA TECNICA

Argumento, guión, dibujos y dirección:

PETR SIS

Fotografía:

Jirí Sevcík

Música:

Zdenek Liska

Sonido:

I. Spalj

Montaje:

Vera Benesová, Magda Sandersová

Producción:

Krátký film Praga - Jiri Trnka Studio
Color. Film con papel recortado.
Sin comentario. 220 ms. 8 min. 1979.

Argumento:

Filme experimental con papel recortado, utilizando ideas artísticas sobre cabezas para mostrar el buen juicio práctico y meditar sobre la vida. Los dibujos de Sis están basados en Archiboldo.

Petr Sis nace el 11 de mayo de 1949 en Brno. En 1974 se gradúa en la Academia de artes aplicadas, departamento de cine y televisión gráficos. En 1977-78 realiza cursos de ilustración y cine para posgraduados en el Royal College of Art de Londres.

Tras su filme de diploma **Mimicries**, colabora externamente para la Krátky Film con **Una isla para 6.000 despertadores** (1977), y más tarde, con **Cabezas**, filme que gana el Oso de Oro en el festival de Berlín 1980.

Muy popular como artista gráfico, sobre todo entre los jóvenes, ha hecho exposiciones en 1974, 1975 y 1979, y participado en la Muestra de Artes Aplicadas para artistas jóvenes de 1979. Otras exposiciones de sus trabajos han sido realizadas en Suiza (1976) y en Holanda (1978).



Hra

El juego



FICHA TECNICA

Director:
JIRI SOMMERNITZ, JAN UNGRAD

Fotografía:
Jaroslav Forman

Sonido:
Frantisek Cerny

Dibujos:
Jan Ungrád

Música:
Jiri Kolafa

Producción:
Krátký Film Praga
Color. 240 ms. 8 min. Sin comentario.
1984.

Jan Ungrád nace el 11 de octubre de 1944. Estudia artes gráficas en la Escuela de Artes y Oficios de Brno, con el profesor Brukner. En 1971 finaliza los estudios en la Escuela Superior de Artes y Oficios de Praga, en la especialidad de gráfica para el cine y la televisión, con el filme **El sello y la carta**, sobre un cuento de hadas de Milos Macourek. Trabaja en el estudio de cine de animación de la televisión checoslovaca dirigiendo filmes y creando los títulos para numerosas emisiones, en sus formas gráfica y animada: **Ha nacido el disco**, **Tenemos oportunidades**, **Canciones del club de televisión de los jóvenes**, la serie **Exámenes de madurez**, etc. Es autor de varios carteles para el cine.

En su filmografía aparecen las series televisadas **Cuentos de hadas del bolsillo agujereado** (1977-78), **La casita de los tres engastes** (1980-81) en colaboración con H. Zmatlíková, los cortometrajes **El cartero que no quería andar** (1976), **Cómo hacer un hombre de nieve** (1981), **El juego** (1984).



Diskzokej

El Diskjockey



FICHA TECNICA

Guión, artista y dirección:
JIRI BARTA

Argumento:
Boris Hybner

Fotografía:
Vladimír Malík

Sonido:
Ivo Spalj, Pavel Jelínek

Música:
Petr Skoumal

Producción:
Krátký Film Praga - Jiri Trnka Studio
Color. 268 ms. 10 min. Sin comentario.
1980.

Argumento:

Filme experimental con papel recortado, muestra la jornada de trabajo de un diskjockey desde el momento en que se despierta, sus actividades a lo largo del día. La existencia del hombre se centra en torno a la música y a su trabajo en la discoteca.



Zanikly Svet Rukavic

El mundo desaparecido de los guantes

FICHA TECNICA

Dirección artística y realización:
JIRI BARTA

Argumento:
Boris Hybner

Fotografía:
Vladimír Malík

Animación:
Alfons Mensdorff, Xenie Vavrecková

Sonido:
Ivo Spalj

Montaje:
Helena Lebdusková

Música:
Petr Skoumal

Producción:
Krátký Film Praga - Jiri Trnka Studio
Color. Marionetas combinadas con real.
427 ms. 15 min. Sin comentario. 1982.

Argumento:

El filme está concebido dentro del género de ciencia-ficción. El protagonista es un mundo de guantes, que ha sido descubierto durante la excavación de tierras que van a servir para la construcción de una moderna urbanización. Es una original parábola de la civilización humana, contada a través de la historia del cine. La introducción se desarrolla en un escenario natural. Un hombre que guía una excavadora descubre un montón de basuras. Entre ellas encuentra restos de películas. Pide prestado un proyector y pasa las noches viendo los filmes. Su contenido constituye una especie de antología del cine desde las comedias a los dramas de amor, los filmes de guerra, las obras surrealistas e incluso una metáfora de Fellini. Toda esta pléyade de fragmentos de filmes terminan por secuencias que representan la sociedad contemporánea, así como una libre continuación de "Encuentros en la Tercera Fase". De esta manera el hombre de la excavadora descubre, en realidad, una especie de Pompeya y Atlántida.



Kryšar

El Cazador de ratas



FICHA TECNICA

Dirección artística y realización:

JIRI BARTA

Guión:

Kamil Pixa

Fotografía:

Vladimír Malík, Ivan Vit

Montaje:

Helena Lebdusková

Sonido:

Ivo Spalj

Música:

Michael Kocáb

Animación:

Alfons Mensdorff-Pouilly,
Xenie Vavrecková, Jan Zach

Producción:

Estudio J. Trnka, TV 2000 Günter
Herbertz Baden-Baden
Color. 35 mm. 53 min.
Filme de marionetas. 1985.

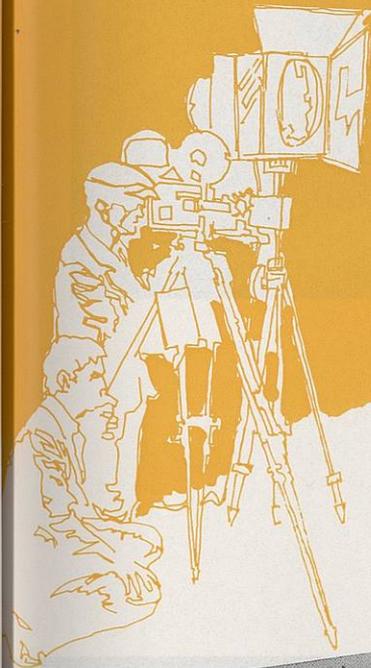
Argumento:

Hace más de setecientos años que esta sombría leyenda del norte de Alemania corre de boca en boca. A ella han contribuido sabios medievales y escritores. Su última versión acaba de nacer en Praga, donde Jirí Barta la transforma en filme de marionetas. De esta antigua y terrible historia ha nacido la imagen del magro y melancólico cazador de ratas, de rostro impenetrable.

Erased un misterioso flautista que había librado de las ratas a una ciudad rica. Cuando las autoridades de esta ciudad le discuten su recompensa, al son de su flauta lleva a sus habitantes a la ruina. El filme utiliza el canon gótico de perspectiva. Para él se han creado más de ciento setenta decorados y dieciséis marionetas en nogal.

Jirí Barta nace el 26 de noviembre de 1948 en Praga. En 1968 comienza estudios de arquitectura, que abandona un año después para ingresar en la Escuela Superior de Artes y Oficios, en el taller de gráfica para cine y televisión. Se gradúa en 1975 con el filme **Los espirituales**. Colaborador externo en el Grupo de Cortometrajes, rueda en 1978 el filme **Adivinanzas para un bombón**, al que siguen **El diskjockey** (1980) —premio en los festivales de Cracovia 81, Stuttgart 82—, **El proyecto** (1981) —premio en Leipzig 81 y Burdeos 84—. En 1982, ya admitido como realizador de filmes animados de cortometraje, rueda el filme **El mundo desaparecido de los guantes** —premios en Oberhausen 83, Varna 83, Melbourne 83, etc.—. En 1984, **La balada del bosque verde** y, en 1985, el largometraje sobre la leyenda del flautista, **Kryšar**.

Personal Robbe-Grillet





Persistencia de una Obra Móvil

Y cuando nos hemos repuesto de esta sorpresa, aún nos asombramos más. Porque se insinúa en nosotros el sentimiento progresivamente agudo de que este extraño dispositivo, que tiene que ver con la realidad pero se obstina en travestirla, procede de una lógica implacable, que obedece a una razón desconocida.

La obra de Robbe-Grillet plantea la cuestión de lo irracional a quien consagre a su lectura o a su espectáculo el tiempo de la pasión. No se trata de que le lleve a la tradicional disertación sobre lo inefable del placer estético; lo que le hace experimentar es, de hecho, el goce de lo inexplicable. Quien busca este goce, quien se pierde persiguiéndolo a través de novelas, filmes y laberintos, quien se deja llevar hacia ese punto —siempre a la vista, nunca alcanzado—, al que ella inexorablemente tiende, pronto se siente invadido por el deseo inextinguible de penetrar en el secreto del autor: un *proyecto* de tan fuerte presencia de un extremo a otro de su obra, pero que tanto se resiste a las teorías, a sus propias teorías.

Tal vez sea extravío teorizar sobre este proyecto, pero es un deseo que no puede por menos de sentirse. El propio Robbe-Grillet da ejemplo: en el corazón de su discurso y de su vida está la atracción de lo racional, para inventar aquél y dinamitar ésta. Si con frecuencia razona, siempre es con intención de romper la armazón de las razones.

Cualquiera menos él, el creador, se halla en posición irreversible de observador y se expone, menos por gusto que por función, a fijar su propósito en una teoría cerrada sobre las propias hipótesis, desde el momento en que ellas caminan por su cuenta. Con todo, merece la pena señalar que, en la serie de las racionalizaciones aplicadas al autor desde el inicio de su actividad artística hasta

hoy, se vuelve a encontrar la firme réplica al exceso objetivista a que cada una de ellas se había abandonado: su historia narra la fluctuación de un sistema.

A través de cuatro novelas, Robbe-Grillet parecía haber diseñado en el entramado de las Bellas Letras la imagen ideal de una obra volcada por entero a la escritura. Había llegado a entenderse a partir de esta idea fija: en él teníamos la muestra perfecta de ese autómatas del escribir que algunos habían bautizado como escritor —palabra inelegante para un concepto discutido (y digno de serlo)—. El autor de *Dans le labyrinthe* ejemplificaba, mejor que sus congéneres del *Nouveau Roman*, la escritura centrípetas y autosuficiente en la que se creía que residía la excelencia de la modernidad.

No obstante, muy poco después, y en concurrencia con la literatura, otro interés viene a animar su arte: el cine, en el que no se limita a hacer una aparición efímera sino en el que ocupa un lugar preponderante a partir de *Marienbad*. Y así, el escritor-tipo, por no decir el escritor puro, cede a la fascinación de un lenguaje nacido de la técnica y de lo real, de un medio esencialmente desacreditado por esa mezcla, de un arte concebido en la impureza. Y así, también las imágenes suscitadas en nosotros por sus novelas, pero que parecían no tener existencia sino sobre el papel y no obedecer a otro principio que al orden de las palabras, fueron sustituidas por las grandes y profundas imágenes de que hacían ya ostentación sus filmes, embebidas todas ellas de lo real del que procedían y abandonadas a la molición de una mirada libre en su trayectoria.

Ante esta retrogradación al "voyeur", ¿había que proclamar la muerte del escritor, sacrificado en el altar del Séptimo Arte? ¿O se podía, por el contrario, esperar ver

surgir su sombra en algún pliegue incontrolado del filme, a través de la reverberación de las imágenes? O más simplemente, ¿no se debía estimar que Robbe-Grillet abundaba ahora en el sentido de los comentaristas que predicaban el *transfert* al filme de esta "literatura objetiva" en que Barthes lo había catalogado? La obsesión por describir, ¿no podía clarificarse mejor, mitigarse mejor en la pura y simple exhibición del objeto?

Porque, si bien en sus primeras novelas parecía que un efecto de descripción fijaba los relatos, al igual que un insecto atrapado en el ámbar, y si las rígidas imágenes de *L'Immortelle* parecían pronosticar su confirmación, tanto ese filme como los siguientes imponen, por el contrario, un fuerte efecto de narración. Y es que sobre esas mismas imágenes pesa de inmediato una duda: puede ser que ellas describan alguna realidad supuesta por el filme, pero se las puede también tomar por fantasmas de la imaginación. Es como si los personajes se soñasen a sí mismos y como si esa paradoja bastase para dar materia al filme. Nada en el cine de Robbe-Grillet iba a despejar esa duda; *Trans-Europ-Express* la retomaba bajo el aspecto de un juego "al que siempre gana" entre un cineasta tradicional interpretado por el propio Robbe-Grillet (menos su alter ego que un ego alterado) y un personaje estereotipado, muy proclive a abandonar su puesto en el relato para satisfacer sus pequeñas obsesiones sexuales. La dialectización del autor por sus personajes, esa alineación que había comenzado a formarse desde las primeras novelas, al convertirse en hilo conductor de una obra cinematográfica, traicionaba la permanencia de un proyecto bajo la dualidad de lenguajes, la vacilación de las estructuras y el conflicto de las palabras...

RECHAZANDO la idea de un Bello absoluto, estanco y aislante, la obra moderna se abre a múltiples comunicaciones con lo real; pero, en lo material de que está penetrada, da una forma singular, irreductible. Se busca a sí misma entre el arte y la vida, "en la brecha que los separa" (Rauschenberg).

Desprendamos de su envoltura estética los objetos y los hechos que Robbe-Grillet amalgama: son fragmentos de un posible vivido. Pero reconstituamos los textos o los filmes; de inmediato, una digresión nos sorprende: el autor trata constantemente de desligar esas briznas de sus adherencias ideológicas familiares, de sustraerlas al orden de su circulación social ordinaria. Es la sustancia del mundo, pero ese mundo se torna a contrapelo.



Robbe - Grillet

ALAIN ROBBE-GRILLET nace en Brest, el 18 de Agosto de 1922. Es hijo de Gaston Robbe-Grillet, antiguo alumno de la Escuela de Artes y Oficios de Cluny, y propietario de una pequeña fábrica de cartones, y de Yvonne Canu, hija de un suboficial de la marina de guerra. De 1928 a 1933 estudia en la escuela municipal de la rue Boulard, en el distrito 14, donde viven sus padres. De 1933 a 1939, estudios secundarios en el Lycée Buffon de París, estudios que finaliza en Brest un año más tarde. En 1945 se gradúa como ingeniero en el Instituto Nacional de Agronomía. De 1945 a 1948 trabaja para el Instituto Nacional de Estadística. Este año marcha a Bulgaria como voluntario de las Brigadas Internacionales de reconstrucción, trabajando en el ferrocarril Pernik-Volouïek. De 1948 a 1951 trabaja como ingeniero en el Instituto de frutos coloniales. Estancias en Marruecos, en Guinea, en Guadalupe y Martinica. En 1952 regresa a París. Un año más tarde publica su primera novela, *Les gommès*, en las Editions de Minuit, que obtiene el premio Feneón. Junto a Nathalie Sarraute, Michel Butor y Claude Simon, integra lo que dio en llamarse "Nouveau Roman". En 1957 se casa con Catherine Rstakian. En 1961 hace su debut en el cine con el guión y diálogos de *L'Année dernière à Marienbad*, filme de Alain Resnais que obtiene el León de Oro en el Festival de Venecia. En 1963 dirige su primera película, *L'Immortelle*, que recibe el premio Louis Delluc.

A. Robbe-Grillet cultiva también la pintura.

Filmografía

- 1963. L'IMMORTELLE.
- 1966. TRANS-EUROP-EXPRESS.
- 1968. L'HOMME QUI MENT.
- 1970. L'EDEN ET APRES.
- 1970. N. A PRIS LES DES, versión anagramática de L'EDEN ET APRES.
- 1974. GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR.
- 1975. LE JEU AVEC LE FEU.
- 1982. LA BELLE CAPTIVE.

Guiones y adaptaciones cinematográficas

- 1961. *L'année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais.
- 1962. *In the Labyrinth*, de Robert Lrikala. 12 min.
- 1969. *Les gommès*, de Lucien Deroisy.
- 1972. *La jalousie*, de Klaus Kieschner.
- 1975. *Les deux chambres distantes et/ou Les deux chambres discretès*, de Kunihiko Nakagawa, sobre la novela *La chambre secrète*.
- 1976. Reportaje sobre la pintura de Robbe-Grillet, realizado por Naoyo Yoda en Nueva York.
- 1977. *La plage a distance*, de Kunihiko Nakagawa, sobre *La Plage*.
- 1978. *La chambre secrète*, de J. F. Urrusti. London Int. Film School.

Novelas

1949. *Un régicide* (publicada en 1978).
1953. *Les gommes* (La doble muerte del profesor Dupont. Seix Barral).
1955. *Le voyageur* (El mirón. Seix Barral).
1957. *La jalousie* (La celosía. Seix Barral).
1959. *Dans le labyrinthe*.
1962. *Instantanés* (Instantáneas. Tusquets).
1965. *La maison de rendez-vous* (La casa de citas. Seix Barral).
1970. *Projet pour une révolution à New York* (Proyecto para una revolución en Nueva York. Seix Barral).
1976. *Topologie d'une cité fantôme* (Topología de una ciudad fantasma).
1978. *Souvenirs du triangle d'or*.
1981. *Djinn*.

Cine-Novelas

1961. *L'année dernière à Marienbad*.
1963. *L'immortelle*.
1974. *Glissements progressifs du plaisir*.

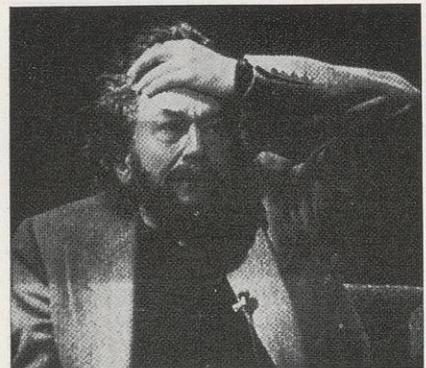
Foto y Picto-Novelas

1971. *Rêves de jeunes filles*. Fotografías de David Hamilton. Texto de Alain Robbe-Grillet.
1972. *Les demoiselles d'Hamilton*. Fotografías de David Hamilton. Texto de Alain Robbe-Grillet.

1975. *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanade*. Aguafuertes de Paul Delvaux. Texto de Alain Robbe-Grillet.
1976. *La belle captive*. Ilustraciones de René Magritte. Texto de Alain Robbe-Grillet.
1978. *Traces suspectes en surfaces*. Litografías de Robert Rauschenberg. Textos de Alain Robbe-Grillet.

Otros textos

- Pour un nouveau roman* (1963), ensayo. (Por una nueva novela. Seix Barral).
Le miroir qui revient (1985), autobiografía.



PERSONAL ROBBE-GRILLET



L'immortelle

La inmortal



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
ALAIN ROBBE-GRILLET

Fotografía:
Maurice Barry

Sonido:
Jean Philippe, Jacques Maumont

Montaje:
Bod Wade

Música:
Georges Delerue, Tashin Kavalcioglu

Intérpretes:
Françoise Brion (L, Leila, Lale, etc.)
André Varais (N)
Jacques Doniol-Valcroze
(M, el hombre de los perros)
Guido Celano
Catherine Sarayan
Catherine Robbe-Grillet

Producción:
Les Films Tamara, Como Films,
Cocinor, Dino de Laurentis
Blanco y negro. 35 mm. 100 min. 1963.

Argumento:

Antiguas murallas de Estambul. En la ciudad, tres personajes: una mujer de sonrisa enigmática, un hombre que parece ocultarse tras las celosías, otro hombre de gafas negras acompañado por dos enormes perros. Son L, N y M. En un muelle del Bósforo, N (extranjero en Estambul), se aproxima a L y M para preguntarles su camino. L le acompaña a casa. Al llegar a ésta, N invita a L (Leila) a subir. Ella se niega, pero admite asistir a un cocktail previsto para el domingo siguiente. El interior del apartamento de N se puebla de invitados. N presenta a L a una joven llamada Catherine. Las dos mujeres afirman haberse conocido antes.



N recuerda a L su promesa de servirle de guía en su visita a Estambul.

N y L inician su visita turística. También su relación amorosa. Pero L desaparece constantemente, sin dar razón alguna. N cree haberla perdido para siempre.

Sentado en un café del puerto, N ve a Catherine y a una joven de extraño parecido con L. N interroga a Catherine pero ésta elude sus preguntas: no obstante, le da unas señas que introducen a N en el mundo de la prostitución. Tampoco así logra aclarar el misterio. Vuelve N a la búsqueda de L, en los lugares por ellos visitados. La encuentra al fin, pero ella no desea que se les vea juntos. En el coche de L, se alejan carretera adelante. Uno de los perros de M se cruza, L hace un viraje y el coche se estrella. N resulta indemne pero L tiene, al parecer, la nuca destrozada.

N comienza una nueva investigación, también sin resultados. La voz en off de L le dice: "Todo son imaginaciones tuyas...".

En el café del puerto, N vuelve a encontrar a Catherine, quien vuelve a

insinuarle que L ha estado mezclada en la trata de blancas. Luego, en una explanada, se le aparece la sosia de L y finalmente ésta, en la mezquita. De nuevo se reviven las escenas eróticas con L, el paseo turístico... N busca el coche de L y, al hallarlo, reemprende el itinerario seguido por la joven hasta que se produce un nuevo accidente.

L, frente a la cámara, esboza una risa silenciosa.

El filme está hecho dentro de una mitología que, más o menos, es la de un Oriente visto desde París, un Oriente de tarjeta postal, es decir, Pierre Loti, Las mil y una noches, todo un folklore mitológico que tiene su importancia en el espíritu de la sociedad occidental pero que nada tiene que ver con el Estambul de los turcos. He vivido bastante tiempo en Estambul; lo conozco bien, pero el filme no pretende ser un documental sobre la ciudad. Es, por el contrario, un Estambul perfectamente imaginario, reducido a superficies, a estereotipos exóticos y sensuales.

A. R.-G.

PERSONAL ROBBE-GRILLET



Trans-Europ-Express

FICHA TECNICA

Guión y dirección:

ALAIN ROBBE-GRILLET

Fotografía:

Willy Kurant

Sonido:

Raymond Saint-Martin

Montaje:

Bob Wade

Música:

Michel Fano. Extractos de **La Traviata** de Verdi.

Intérpretes:

Jean-Louis Trintignant

Marie-France Pisier

Alain Robbe-Grillet

Catherine Robbe-Grillet

Paul Louyet

Charles Millot

Christian Barbier

Producción:

Como Films (París)

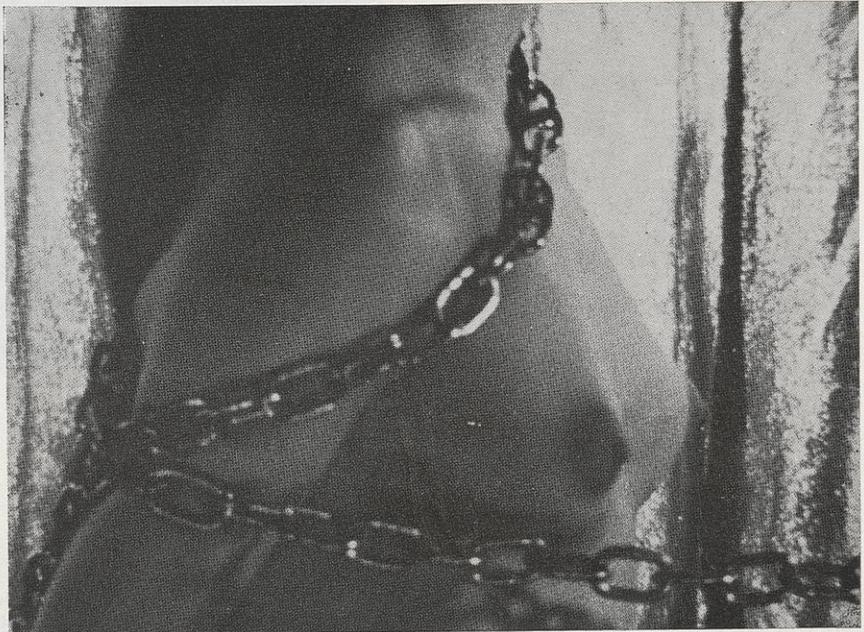
Blanco y negro. 35 mm. 95 min. 1966.

Argumento:

Jean (Robbe-Grillet), director de cine, entra en una estación. Compra el Express y una revista erótica. Luego, tras cruzarse con un hombre que agita un pañuelo blanco, sube a su compartimiento del Trans-Europ-Express, donde charla con el productor, Marc, y con la script, Lucette, sobre el tema de la película que van a rodar. Parecen decidirse por el tráfico de drogas. Entre tanto se ha visto a Elías (Trintignant) subir al tren, disfrazado con una barba postiza y perseguido por la policía. Hay una violenta explosión, seguida por imágenes de un cementerio de vagones.

Comienzan los títulos de crédito sobre imágenes de Elías saliendo del metro, comprando una maleta, entrando en la estación y repitiendo los mismos actos que Jean, mientras se ve a éste disponiéndose a rodar en la estación. El personaje Elías intercambia su maleta con la del hombre del pañuelo blanco.

Elías entra de nuevo en su compartimiento del Trans-Europ-Express, donde hay una joven que le mira. Saca de su maleta un revólver y sale del compartimiento. La joven registra la maleta. Entre tanto, Jean justifica la presencia de esta muchacha en el filme: "un peligroso agente enviado por una banda



rival". Pese a ello, decide reemplazar el tema de las drogas por el de los diamantes, aunque luego recapacita y retorna al primer tema, abandonando lo concerniente a la maleta.

No obstante, Elías llega a Anvers con su maleta. Se instala en un hotel. Pasea por las calles. Encuentra a un hombre al que da su contraseña y recibe de él una cita. Mientras el hombre se aleja, es abordado por Eva. Van a un café y luego a su casa. Tras una escena sadoerótica, Eva interroga a Elías sobre sus actividades y le aconseja ser prudente.

En el compartimiento del tren, Marc critica el desarrollo del argumento. Jean decide proseguir con la segunda cita de Elías. Sigue éste las pistas que le han indicado, hasta llegar al confesionario de una iglesia. Allí encuentra a Franck, jefe de la banda, quien le ordena depositar la maleta en la consigna de la estación. Elías es detenido por falsos aduaneros que le someten a un interrogatorio. Luego, precipitadamente, se van. Es abordado de nuevo por Eva, con la que tiene una nueva escena erótica. Elías se entrevista de nuevo con Franck en un cementerio de vagones. Miembros de la banda simulan agredirle. Franck le explica que le están sometiendo a prueba.

Lucette, la script, no parece conforme con el desarrollo del guión. Jean opi-

na que es ya demasiado tarde: el protagonista ha comenzado a vivir por su cuenta... Elías, recuperada su maleta, toma el tren para París, donde telefona a alguien que le dice que ha pasado positivamente la prueba. Vuelve a tomar el tren a Anvers, en escena idéntica a la del principio del filme. En Anvers, una vieja le señala una nueva cita. Vuelve a verse con Eva, quien le roba la llave de la consigna. Se la entrega a un policía, Lorenz. Elías la ve y, cuando ella vuelve al apartamento, la estrangula. Lorenz se entrevista con Franck, luego lanza a sus hombres a la caza de Elías. Logran cercarle y darle muerte.

En el vestíbulo de la estación, Jean Marc y Luzette compran un periódico donde se leen los titulares: "Doble crimen en Anvers". ¿No es un buen tema para una película? Un tren acaba de llegar. Elías desciende y encuentra a Eva. Los dos jóvenes se abrazan apasionadamente.

En **Trans-Europ-Express** yo mismo interpreto el papel de un arquetipo contemporáneo: el del autor en pos de su creación, que está tomando vida. Y esto en un tren a gran velocidad, lo que, como saben, forma parte de la panoplia de los símbolos sexuales codificados.

A. R.-G.

PERSONAL ROBBE-GRILLET



L'homme qui ment

El hombre que miente



FICHA TECNICA

Guión y dirección:

ALAIN ROBBE-GRILLET

Fotografía:

Igor Luther

Sonido:

Raymond Saint-Martin

Montaje:

Bob Wade

Decorador:

Anton Krajcovic

Intérpretes:

Jean-Louis Trintignant

Iva Mistrik

Sylvie Bréchal

Sylvia Turbova

Zuzana Kocurikova

Dominique Prado

Catherine Robbe-Grillet

Producción:

Como Films, Lux-C.C.F.,

Ceskoslovensky Film (Bratislava)

Blanco y negro. 35 mm. 116 min. 1968.

Argumento:

En un bosque, unos soldados parecen buscar a alguien. Un hombre trata de huir. De pronto cae al suelo, quizá por una bala perdida. Entretanto, cae la noche. La imagen del hombre, inmóvil, se ilumina progresivamente. Abre los ojos, se levanta, sale del bosque mientras una voz en off, dice: "Me llamo Robin. Jean Robin. Voy a contar mi historia...". Su relato pierde, de pronto, toda coherencia. Rectifica: dice ahora llamarse Boris.

El hombre entra en el albergue de un pueblo. Oye la discusión de los bebedores en torno a tres mujeres solas en un castillo y a Jean Robin, el héroe del lugar.

Boris va al castillo. Al término de un itinerario laberíntico, encuentra a las tres mujeres jugando a la gallina ciega: Laura Sylvia y María. Se presenta a ellas como Boris Varissa. Recuerdos de la guerra: Boris corre por las calles del pueblo y se refugia en el albergue, donde encuentra a Jean Robin. Huyen los dos por el bosque, pero Jean resulta herido. Boris le oculta en una cabaña y le abandona con pretexto de ir a buscar a un médico.

Las tres jóvenes del castillo interrogan a Boris. Luego, una a una, le abandonan. Boris sale del castillo mientras, desde un balcón, un hombre (Frantz) le observa.

Boris regresa al albergue. Mientras la sirvienta le atiende, narra sus recuerdos. Planos de Jean en prisión. Sylvia acude allí con un cesto de manzanas

en el que se oculta un mensaje para su hermano.

Conduciendo un tractor que arrastra un carro de heno, Boris ayuda a escapar a Jean. El auditorio de Boris le aplaude.

La sirvienta entrega a Boris una cita de María en la torre en ruinas. Aquí Boris da otra versión de los hechos, presentando a Jean como a un traidor. Cuando María le deja solo, Boris cree ver el juicio de Jean. Es condenado y arrojado a un calabozo.

En el castillo, bajo la mirada de Laura, María ayuda a Sylvia a bañarse. Luego acude a reunirse con Boris en un cementerio. Confiesa ahora el hombre que su anterior relato sólo tenía por objetivo atraerla y que el traidor es él. Nuevas imágenes de la resistencia: los soldados entran en la cabaña del bosque, pero Jean no está allí. Se reanuda el juicio y Boris es condenado y ejecutado.

Boris, en el parque del castillo, persigue a María y la abofetea. La escena se convierte en erótica en la habitación de la joven. Es sorprendido en el lecho por Frantz y expulsado del castillo. Sylvia le entrega una llave para que pueda encontrarla cuando lo desee.

En el albergue, la sirvienta cuenta a Boris la relación de Jean con la boticaria del pueblo. Jean entra en la farmacia y pide un medicamento. La boticaria facilita la huida de Jean a través de un pasadizo.



Boris decide regresar al castillo. Antes pasa por la farmacia, pide el mismo medicamento que Jean. Del pasadizo sale un hombre que dispara contra él. La boticaria da aviso a los soldados, quienes esperan a la salida. Cuando Jean sale del subterráneo, los soldados comienzan a disparar contra él. Aparece Boris, que arrastra a Jean al interior de una gruta. Se detiene al borde de una sima. Boris empuja a Jean. Sylvia y Boris se hallan en el castillo cuando se oye la voz del padre de las muchachas. Poco después, éste cae por un balcón, estrellándose. Tras una breve escena erótica con Sylvia, Boris se refugia en un granero donde habla con un Jean invisible. Como acosado, entra en la biblioteca, donde se halla el cadáver del padre e intenta seducir a Laura. A partir de ese momento comienza a actuar como amo de la casa. Aparece Jean y dispara varias veces contra Boris.

Como en la escena del bosque, Boris abre los ojos, se levanta y se sitúa ante el objetivo. Inmediatamente es reemplazado por la imagen de Jean Robin, quien, con la voz de Boris, comienza a relatar su historia.

En *L'Homme qui ment*, Trintignant representa al comediante que parece privado de su estado de personalidad y que se esfuerza por acceder a él. Al inicio del filme aparece repentinamente en un bosque: no se sabe de dónde viene ni dónde va. Aparece en el bosque como si hubiera nacido allí; este bosque es como el Urwald de Freud, es el bosque original. Es evi-

dente la referencia a *El Castillo* de Kafka: el personaje que aparece al inicio de *El Castillo* no viene de ninguna parte, aparece. Cuando al inicio de una novela de Balzac un personaje entra en escena, viene de algún sitio, se sabe de dónde viene. Trintignant aparece sin razón ninguna, materializando la tentativa de ser, esforzándose por acceder a un status de personaje. Y por eso habla, cuenta una historia. La historia que cuenta se apoya constantemente en datos que ha cogido de su entorno, de esa realidad que le rodea. Al igual que en *Trans-Europ-Express*, el autor ve cosas en torno a sí y se esfuerza por organizarlas, Trintignant, al salir del bosque, va hasta el albergue donde oye a la gente hablar del héroe del país que desapareció. Y todo ocurre como si él fuera en realidad el extranjero, porque él habla francés, cierto que de una manera extraña, mientras que los clientes de la posada hablan casi todos eslovaco...

En ese mundo él no es nada y va a tratar de serlo todo. Va a tratar no sólo de formar parte de él sino de ser el héroe. Va a tratar de ocupar el puesto de ese héroe nacional desaparecido. Habla: cuenta cómo ha salvado al país en varias ocasiones, cómo ha luchado contra el invasor alemán, etc. No es un personaje, porque un personaje tiene un pasado: puede mentir o no, contar o no, pero tiene un pasado, una referencia. Aquí el hombre que sale del bosque está va-

cio. Primero se aferra a lo que el espectador ve, diciendo a veces lo contrario de lo que se ha visto. Poco a poco su discurso se convierte en pura invención, aunque aquí y allá se apoye en hechos incontestables. Al mismo tiempo parece tener un pasado, un pasado real, pero siempre fuera de la historia del filme.

Este hombre no existe más que en la medida en que va a proyectarse hacia otra cosa, hacia otra parte. Y esta otra cosa, esta otra parte es el héroe del país en el castillo del país. El paso está bastante conseguido desde el punto de vista de cambio de escena; la unión de escenas, como dicen los críticos, no se opera a través de un trayecto del tipo: está en el albergue, sale, camina hasta el castillo, está en el castillo. Al contrario, va a pasar del albergue al castillo a través de una serie de procesos mentales, en el sentido de que siempre está en el albergue: de cuando en cuando se le ve sentado en la misma mesa, escuchando, y al mismo tiempo se intercalan planos donde ya se dispone a preguntar el camino a la gente, a interrogar a la boticaria, a pasar la verja del castillo.

Es lo que se puede llamar un montaje por contaminación. Una escena está contaminada por otra: la escena del albergue está contaminada por el castillo y el trayecto que separa al albergue del castillo.

A. R.-G.

PERSONAL ROBBE-GRILLET



L'Eden et apres

El Edén y después



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
ALAIN ROBBE-GRILLET

Fotografía:
Igor Luther

Decorador:
Anton Krajcovic

Montaje:
Bob Wade

Música:
Michel Fano

Intérpretes:
Catherine Jourdan
Pierre Zimmer
Richard Leduc
Lorraine Rainer
Sylvain Cortay
Juraj Kukura
Yarmila Koleničova
Josef Kroner
Catherine Robbe-Grillet

Producción:
Como Films (París),
Ceskoslovensky Film (Bratislava)
Color. 35 mm. 111 min. 1971.

Argumento:

Durante los títulos de crédito del filme, una voz en off señala diversos temas mientras la imagen muestra los escenarios y personajes que en él van a aparecer.

En el café Edén —un decorado en laberinto que recuerda los cuadros de Mondrián—, los estudiantes organizan una serie de juegos: simulacro de violación de Marie-Eve por parte de Boris, disparo de ésta contra Marc-Antoine. La escena es más tarde comentada por éste con Violette. Sugiere, además, a la muchacha que venda, para financiar un viaje, un cuadro titulado "Cuadrado azul n.º 234". Ella rehusa. En el Edén, los estudiantes deciden apoderarse del cuadro y, para ello, matar a Violette. Boris vierte veneno en su vaso. Sonia cambia este vaso con el de Boris, quien cae como muerto. Los estudiantes tocan una marcha fúnebre cuyo ritmo es pronto marcado por Boris.

Un hombre entra en el Edén, observa los juegos de los estudiantes y les propone nuevos juegos al tiempo que les habla de África. Suministrando a Violette el "polvo del miedo" desencadena en ella una espectacular crisis de angustia que no cesa hasta que el hombre —"el extranjero"— le suministra agua. Este concierne una cita con Violette y luego abandona el café. Violette acude a la cita en una fábrica en construcción. Contempla a Sonia, que camina sobre vidrios rotos, a Marc Antoine flagelando a Marie-Eve, a Jean-Pierre que declama. Y de pronto, junto a un canal, encuentra al "extranjero", muerto. En sus bolsillos hay una postal de Djerba. Violette acude en busca de sus camaradas, pero cuando regresa, el cuerpo del hombre ya no está.

Cuando Violette llega a su casa se da cuenta de que el cuadro ha desaparecido. Recuerda un documental con paisajes tunecinos, proyectado en el Edén. Pronto ella aparece en ese paisaje.

En una tienda de un poblado de Túnez, Violette descubre una postal idén-

tica a la hallada sobre el cuerpo del "extranjero", Duschemin. El vendedor —que no es otro que Frantz, camarero del Edén—, le enseña el camino para llegar a la casa que en la postal aparece. Violette llega a esa casa. Está habitada por Dutchman, el "extranjero", que ahora se dedica a esculpir cuadros vivos mezclando cuerpos de mujeres y objetos de desecho. Violette accede a posar.

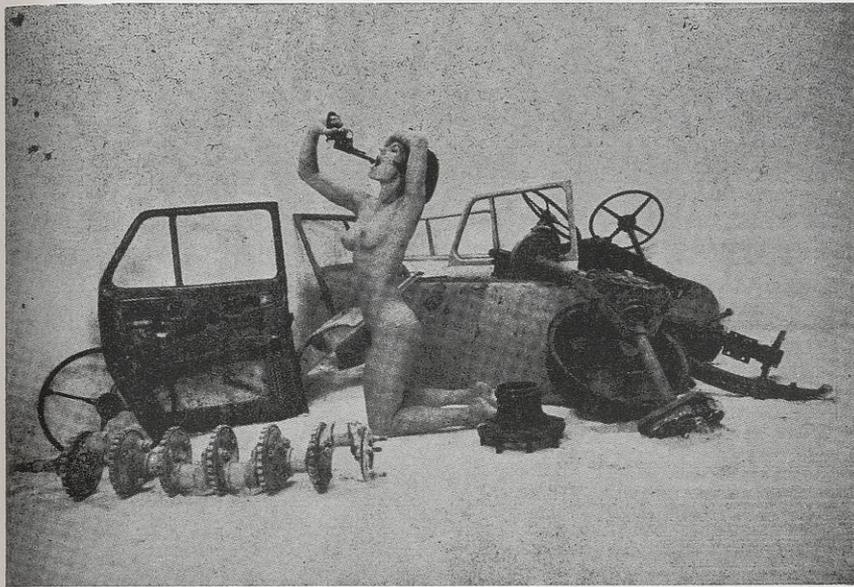
Frantz, en complicidad con Sonia, Boris, Marie-Eve y Marc Antoine, desean recuperar el cuadro haciendo hablar a Violette antes de matarla. Sonia encuentra a ésta en la casa, pero oculta su descubrimiento.

Al amanecer, Violette es raptada por unos jinetes. Dutchman descubre a Marie-Eve en una bañera de sangre y, junto a ella, una foto de Violette con dos disparos en la boca.

En una celda, Violette es torturada por los estudiantes. Logra, no obstante, escapar. Está a punto de morir de hambre y sed en el desierto, cuando una mujer —extraordinariamente parecida a ella—, la salva y reconforta. Entretanto, los estudiantes se han dado muerte entre sí. Violette encuentra —como al final de la escena de la fábrica—, a Dutchman, inerte sobre el agua. Huyendo, entra en la casa de la tarjeta postal, donde encuentra, junto al cadáver de Jean-Pierre, el famoso cuadro azul y blanco. Al borde del mar se reúne con su sosias y sus rostros se aproximan hasta coincidir exactamente.

A solas en su habitación, Violette espera una vez más al "extranjero".

...Si pienso en *L'Eden et après*, el primer personaje con el que me identifico es Catherine Jourdan. Este filme representa, en definitiva, una novela iniciática, una novela de la Edad Media convertida en un filme iniciático moderno. ¿Qué es un relato iniciático? Un personaje joven, aún no formado, atraviesa una serie de pruebas y la sucesión de esas pruebas, si triunfa, le va a permitir acceder al mundo de los adultos, ser armado caballero: habrá, pues, descubierto y aceptado su identidad de hombre. Por otra parte,



en la historia de la novela francesa, los personajes que sufren las pruebas no son muchachos sino muchachas: la Justine de Sade es también una heroína de novela iniciática que debe acceder poco a poco a su realidad. Aquí es Catherine Jourdan, que no existe al principio y que va a tomar existencia, a adquirir su realidad, como consecuencia de una serie de pruebas que ella sufre un poco como la Justine de Sade, primero como una maldición del exterior, pero muy pronto como narradora de su propia historia. En Sade esto es muy importante: Justine cuenta la historia, ella es la narradora, ella detenta la palabra. Aunque no detente el falo, posee la palabra...

Cierto, podría identificarse con el extranjero, como Sade puede identificarse también con Roland, con Rodin y con cuantos martirizan a Justine; él es ambos a la vez porque, en definitiva, él es el libro. El autor del filme se identifica con todos sus personajes, incluso con los más ridículos, como el extranjero, como Flaubert con Charles, pero se identifica sobre todo con la anécdota, con la estructura de la anécdota...

Digo que el personaje de Duchemin es grotesco, pero con todo le he llamado Duchemin, cosa bastante curiosa porque ese nombre pertenece a una serie metafórica notable en el conjunto de mis trabajos. Es Duchamp, el prefecto que aparecerá en mi última novela; es también Marcel Duchamp probablemente, es decir, el pintor que ha inventado toda la pintura moderna... Es Dutchman, el Holandés errante, es decir, la libertad errante que busca algo

donde fijarse, algo que no encuentra... Duchemin-Dutchman sería el doble grotesco de Boris Varissa.

A. R.-G.

La idea base de *L'Eden* era que sirviera como generadora de un relato con una forma lo más hostil posible a la idea de relato; la forma hostil posible a la continuidad, a la causalidad del relato es, evidentemente, la serie. Lo que caracteriza a la sucesión de acontecimientos en un relato cronológico es el encadenarse causal de los acontecimientos, ligados unos a otros por una especie de jerarquía. Por el contrario, al igual que en música, donde las series schönberguianas son la supresión misma de toda idea de tonalidad, de forma que ya no hay dominante ni tónica, la serialidad en el relato será el tratamiento de cierto número de temas en exacta igualdad. Al comienzo, yo había imaginado que 7 acontecimientos se repetirían en el seno de 5 series; eso evolucionó a lo largo del trabajo... Así, el sistema generador de base, esta necesidad de base, ha dejado entrar elementos de azar que han nutrido de forma retrospectiva el sistema generador, el cual ha estallado, por la presión del trabajo, y ha comenzado a proliferar. ¡Los generadores engendran! Así, pues, han engendrado otros generadores y el filme se ha hecho más rico, más ambiguo e interesante para mí. Al final no hay ya cinco, sino diez series; no siete temas, sino doce temas; he vuelto a caer en las doce notas de la escala de Bach que habían servido a Schönberg...

A. R.-G.

L'Eden et après podría ser considerado como una metáfora de mi experiencia creadora. Este estallido en la luz de Djerba de una historia de galopadas, de tiros y raptos, se parecería un poco, en relación con el rigor de las estructuras del inicio del filme, a lo que puede oponer mis primeros proyectos a mis últimas obras en novela o cinematográficas.

A. R.-G.

El azul y el blanco de las casas tunecinas, el azul del cielo, el ocre rojo de la tierra. Una gran dominante de azul y de blanco: no sólo el mar azul, el cielo azul, sino los pueblos que han sido repintados en azul y blanco... El rojo de sangre ha venido casi inmediatamente, como necesidad para turbar un poco el azul y blanco que representa la pureza... El hecho de que todas esas preocupaciones hayan sido preocupaciones de pintor (Mondrián y Klee) ha hecho que la pintura se haya convertido en uno de los generadores del filme. Con frecuencia se ha dicho que mis filmes eran filmes de novelista: creo que habría que decir que son filmes de pintor, en particular desde que son en color. *Glissements, le Jeu avec le feu* y *L'Eden* tienen una construcción muy ampliamente fundamentada en la idea de pintura: es la composición pictórica la que organiza las masas, los volúmenes y los colores más o menos inspirados de una realidad exterior.

Un cuadro que se encuentra en la habitación de la muchacha es robado, y la búsqueda de este objeto perdido va a materializar la búsqueda del Grial. Es un cuadro abstracto —más un Malevitch que un Mondrián o un Klee—, que se encuentra colgado en la pared de la habitación de Violette; lo roban y ella parte en su busca. Luego, cuando llega a Túnez, ve en un comercio una tarjeta postal que representa un conjunto de casas; atraída por ella, la coge, le da vueltas y constata que es el cuadro.

Había algo fascinante para mí en la arquitectura de Djerba, lo que puede llamarse la abstracción de las formas. Por fuerza, el mundo es concreto y el arte abstracto; pero, en realidad, hay un tipo de construcción, y sobre todo un tipo de iluminación, capaz de volver abstractas a las cosas. Además de la ausencia del verde, había algo muy característico de ese paisaje del sur de Túnez: el aplastamiento de los volúmenes por una luz demasiado fuerte, una luz que parece venir de todas partes a la vez; aunque este conjunto de casas comporte distintos cubos de distintas profundidades, está completamente aplastado por la luz y da la impresión de superficies pintadas en plano.

A. R.-G.

PERSONAL ROBBE-GRILLET



Glissements progressifs du plaisir

Deslizamientos progresivos del placer



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
ALAIN ROBBE-GRILLET

Fotografía:
Yves Lafaye

Música:
Michel Fano

Montaje:
Bob Wade

Sonido:
Jean-Philippe Le Roux

Intérpretes:
Anicée Alvina
Olga Georges-Picot
Jean-Louis Trintignant
Michel Lonsdale
Jean Martin
Marianne Eggericks
Claude Marcault
Nathalie Zeiger
Maxence Mailfort

Producción:
Coséfa Films, S.N.E.T.C.
Color. 35 mm. 1h., 45 min. 1974.

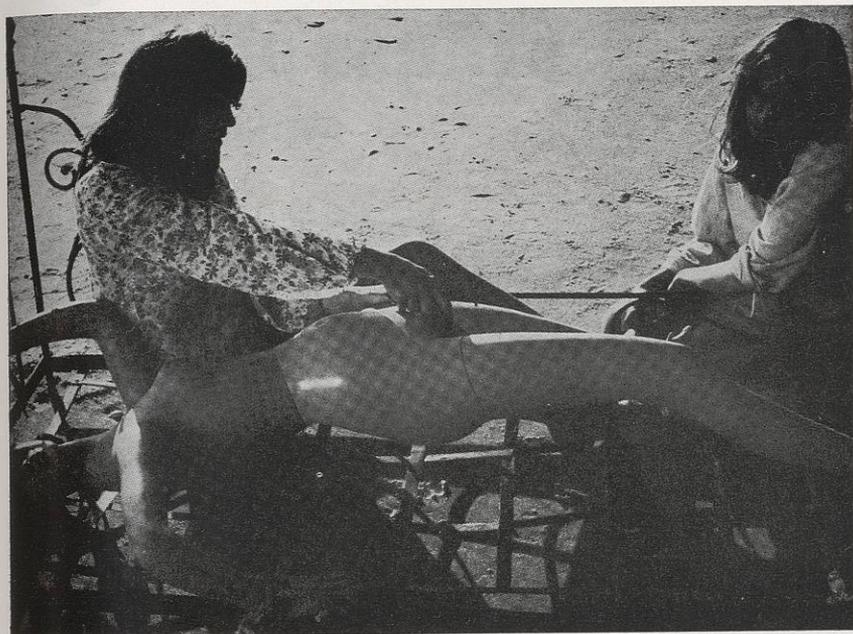
Argumento:

En un reformatorio de menores dirigido por religiosas, una muchacha muy joven se halla prisionera, acusada de un asesinato que ella niega: Nora, la amiga con quien vivía, ha sido encontrada muerta, atada a su cama, con unas largas tijeras hundidas en el seno derecho, hasta el corazón.

La adolescente, arrestada en el apartamento del crimen por el inspector de policía que acaba de descubrir en él el bello cuerpo ensangrentado, permanece muda y como ausente frente a sus múltiples preguntas, algunas de las cuales parecen poco razonables. Sólo murmura algunas palabras vagas, hablando de una playa desierta, en la que en ese momento se encuentra, con el mar rompiendo a sus pies...

Vuelve a encontrársela en su celda, pieza cúbica toda blanca que, por su luminosidad, recuerda el apartamento de las dos muchachas (completamente blanco también, aunque sus amplias dimensiones, sus múltiples puertas, contrastan con el carácter cerrado de la celda). La prisionera, más sonriente, más locuaz, pero siempre tan poco preocupada por la lógica causal como por la moral o el pudor, da a un magistrado la versión de los hechos: el asesino es un hombre al que ella no conoce, un enfermo, sin duda, que de pronto hizo irrupción en la casa...

Las escasas pruebas que aporta, sus reticencias sobre puntos esenciales, sus silencios, sus contradicciones, su afición a la provocación y al humor,



no sólo no contribuyen a exculparla sino que da la sensación de que ella misma inventa hipótesis más o menos absurdas con pretexto de ayudar a descubrir una verdad que parece importar muy poco. Lo que sí parece es que, culpable o inocente, la joven está fascinada por la idea de la sangre derramada —sangre del crimen, del ciclo femenino, de la desfloración—, quizá por la idea de beber la sangre ajena o de dar a beber su propia sangre.

El primero que sucumbe a esos fantasmas es el magistrado: abandonando progresivamente sus razonamientos y sus raptos de cólera, termina por aceptar, como en un sueño, lamer una pequeña herida que la prisionera se ha hecho en el pie. Luego, le toca el turno a una religiosa confiada en exceso; luego a un pastor exaltado, menos habitado por Dios que por los grotescos demonios del infierno. Uno tras otro olvidan los deberes de su cargo, caen en la enfermedad o en el delirio, desaparecen.

No obstante, a través del relato —siempre cambiante—, de su vida con Nora, a través de las experiencias de subversión y de humillación, en episodios a la vez violentos y tiernos, hieráticos, turbadores, infantiles o crueles, a través también de recuerdos más antiguos poblados de pasiones femeninas y de accidentes mortales, se va desarrollando, junto a esa afición a la sangre y al juego, la arquitectura móvil que une, por deslizamientos sucesivos,

a los diversos objetos considerados como pruebas en la encuesta: un zapato de verano, un oratorio, una botella rota, una paña de enterrador, un vaso de granadina demasiado roja, tres huevos en un bol...

Pero en la celda entra una joven abogada cuyos rasgos recuerdan extrañamente a los de Nora. Con mayor perseverancia, más método y más perspicacia que los otros, la abogada se convierte pronto en la más codiciada presa para su cliente. Interesada por sus historias del pasado, por los relatos que la prisionera le hace sobre lo que sucede allí, fuera de las paredes immaculadas de la celda (imágenes de una Edad Media de folletín donde, bajo la mirada gélida de una religiosa-soberana florecen los amores lesbianos, las humillaciones rituales y los suplicios de la Inquisición), arrastrada a ese mundo de cadenas, de besos, de cuchillos y mordiscos, la abogada se identifica poco a poco con la seductora asesinada, y sufre una serie de modificaciones, de abandonos, que van a llevarla hasta el accidente fatal, donde las últimas pruebas del proceso pueden encajar con precisión.

He mostrado en el filme a tres hombres blancos adultos —un sacerdote, un policía, un magistrado—, o lo que es lo mismo a tres representantes del orden establecido, y a una muchacha que, como la hechicera de Michelet, se opone a este orden destruyendo su discurso causal y moral. ¿Cómo? Agrediendo los fantasmas de los tres hom-

bres. Era preciso, pues, que yo los hiciese ver: el lesbianismo (un típico tema fantasmático masculino), o la joven encadenada, azotada. Pero está claro que el personaje que me interesa es ella, y, de hecho, en el filme los tres hombres se disgregan, se repliegan en sí mismos... las feministas no han sabido ver nada de esto.

A. R.-G.

He sido condenado en Italia por ultraje a las costumbres. Pero ser condenado por ultraje a las costumbres en Italia ha estado muy bien porque, precisamente, se me ha condenado por las mismas razones invocadas contra la hechicera. En Italia, el filme fue condenado a la hoguera: la sentencia final del Supremo exige que el filme, su negativo y todas las copias, sean destruidos por el fuego, esa hoguera que ya se encuentra en **Glissements progressifs**: tradicionalmente, la hechicera era condenada a la hoguera. Al mismo tiempo, el filme era condenado por su no narratividad, es decir, por la misma razón por la que la hechicera se ve condenada. ¿Qué significa no narratividad? El juez italiano dice: "Un artista tiene derecho a mostrar escenas eróticas siempre que estén justificadas por las necesidades de la intriga: hemos visto **Glissements progressifs**, no hemos comprendido nada de la intriga, en consecuencia no hay en ella ninguna necesidad en las imágenes, por lo que ¡es un filme pornográfico!"

A. R.-G.

PERSONAL ROBBE-GRILLET



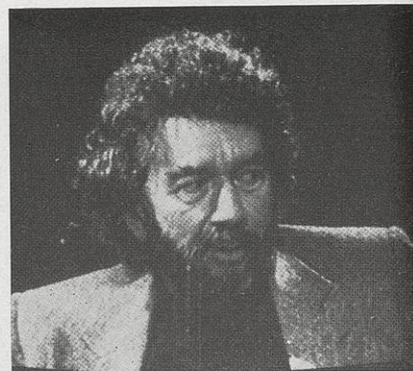
Le jeu avec le feu

El juego con fuego

Argumento:

El banquero Georges De Saxe, padre de la joven Carolina, recibe la noticia del rapto de su hija por parte de una misteriosa Organización. Si el magnate no paga inmediatamente la suma de un millón de dólares la muchacha será recluida en una casa de prostitución; en caso de que la policía intervenga, será asesinada y quemada. En realidad, Carolina no ha sufrido ninguna agresión, pero el temor a que la amenaza se cumpla induce a De Saxe a confiar su hija a Franz, un componente de la banda, el cual se encarga de esconderla en un "Pensionado de lujo". Carolina no tarda en darse cuenta de que está prisionera en una gran casa de placer, poblada por jóvenes que han sido raptadas y a las que se obliga a prostituirse. Entretanto, De Saxe ha puesto el hecho en conocimiento del comisario Laurent, a fin de que tienda una trampa a los gangsters cuando vengan a apoderarse del rescate. Franz (o su doble, Franzis) consigue apoderarse del dinero y, tras simular la muerte de Carolina con el incendio de un coche, se aleja con ésta, cómplice de la banda en la extorsión.

El abanderado del **Nouveau Roman** ha aceptado, o reivindicado, numerosas veces su relación con Sade, considerando al autor de Justine un novelista moderno y un autor "experimental". Sin embargo, el sadismo no es más que uno de los múltiples elementos de la composición robbegrilletiana, si bien el tributo de la inspiración en el Marqués no se limita únicamente a los temas, sino que se vuelve a poner en evidencia en la reiteración de las situaciones y en el ritualismo de que están dotadas. Robbe-Grillet parece volverse hacia el espectador



con una invitación análoga a la que su inspirador dirige a los lectores, solicitando su implicación en lo narrado y negándose al mismo tiempo (no de otra manera se comporta el realizador) a cualquier complicidad o sobrentendido que pueda gratificar su disfrute. Los trámites de ese extrañamiento asumen en **Le jeu avec le feu** caracteres de inédita evidencia, aunque se hallen dentro del tono lúdico de que da prueba el filme. No sólo se escuchan frases indicadoras de la ficción que se está desarrollando frente al espectador ("¡Cuánto tengo que trabajar en este filme! Un día u otro me canso y mando todo a la mierda..."), sino que los personajes llegan a dirigirse directamente al público (Franz), sin que falte una alusión explícita al espectador en calidad de mirón. Cuando, por ejemplo, el camarero de De Saxe se dispone a seducir a la criada María, ella exclama: "No es momento... con todos los ojos del público encima..."

No obstante, los módulos de distanciamiento rechazan cualquier planteamiento didáctico, tienden a hacerse confidenciales y casi amistosos, como si el realizador quisiese decir al espectador que, en el fondo, no se ha olvidado de él. Medio ya bien conocido, la aparición de un fotógrafo en el filme, realizando la actividad que le es propia, confirma una vez más la auto-nominación de la imagen. En **Le jeu avec le feu** se hace notar una presencia menos insistente y encumbrante de los objetos que (como en otros filmes del autor, casi en función vicaria de **correlatos objetivos**) aquí ofrecen, sin renunciar al relieve de su propio papel, una participación más sobrentendida y discreta.

ROBERTO NEPOTI:
ALAIN ROBBE-GRILLET

FICHA TECNICA

Argumento y dirección:
ALAIN ROBBE-GRILLET

Guión:
Enzo Gicca

Fotografía:
Yves Lafaye

Decorados:
Hilton Mc Connico

Música:
Michel Fano

Montaje:
Bob Wade

Intérpretes:
Anicée Alvina (Carolina)
Philippe Noiret (Georges De Saxe)
Jean-Louis Trintignant (Franz-Franzis)
Sylvia Kristel (Diana)
Agostina Belli (María)

Producción:
Arcadie Productions,
Madeleine Films (París),
Cinecompany (Roma)
Color. 35 mm. 1974.



PERSONAL ROBBE-GRILLET



La Belle captive

La Bella cautiva



FICHA TÉCNICA

Guión y dirección:

ALAIN ROBBE-GRILLET

Realización secuencia video:

Frank Verpillat

Fotografía:

Henri Alekan

Decorados:

Aimé Deude

Sonido:

Gérard Barra

Montaje:

Bod Wade

Música:

Quinto cuarteto de Schubert, interpretado por el Cuarteto Alban Berg.
"The Mooch" de Duke Ellington

Intérpretes:

Daniel Mesguich

Cyrielle Claire

Daniel Emilfork

Gabrielle Lazure

François Chaumette

Producción:

Argos Films

Color. 35 mm. 90 min. 1983.

Argumento:

Alain Robbe-Grillet, que ha concebido un itinerario inspirándose en la leyenda de **La Novia de Corinto**, construye una historia policiaca en la que una seductora y peligrosa desconocida arrastra a un agente secreto a aventuras oníricas y mortales.

La pintura de René Magritte —y en particular el célebre cuadro **La Bella cautiva**—, tiene un papel determinante en esta aventura. La acción está situada en la época actual, parte en una serie de casas extrañas y familiares, parte en una playa bañada por el sol.

La Belle captive plantea de nuevo, y de forma ejemplar, la cuestión del "grado de realidad" de las imágenes y de los sonidos que hay en nuestra cabeza: representaciones objetivas, percepciones subjetivas, estereotipos culturales, imaginaciones conscientes o semiconscientes, sueños, pesadillas...



He ahí uno de los puntos en los que podrían tropezar ciertos espectadores ante un filme de Alain Robbe-Grillet. Esta dificultad de separar lo imaginario de lo real existe también para los lectores de sus novelas, pero el escándalo de la confusión voluntaria de ambos campos es aquí menos fuerte, en la medida en que el efecto de realidad que nace del texto es mucho menos poderoso que el producido por la imagen que se mueve y habla.

Ahora, Robbe-Grillet insiste ante todo en la persecución de sus fantasmas personales, con los que anda en tratos desde su infancia. Y, paralelamente, su condición de lo real coincide con la del psicoanálisis francés contemporáneo. Durante una retrospectiva de sus filmes en el Museo de Bellas Artes de Boston, en noviembre, declaraba: **"Lo real es el blanco al que tiro; se impone a mí con su presencia hostil, obstinada, pero escapa a toda posible recuperación. Lo real comienza allí donde el sentido queda en suspenso."** Por oposición a este real "extraño por definición al espíritu humano", denunciaba el **realismo** tradicional como una tentativa ideológica de enmascarar esta opacidad total de lo real mediante una imaginaria tranquilizadora, totalmente permeable al sentido común: coherencia del tema, competencia del narrador, continuidad de la intriga,

ausencia de agujeros y contradicciones. El rizo del recorrido robbe-grilletiano se riza así: sólo queda, como de inicio, la presencia obsesiva de un mundo que desafía a nuestra razón.

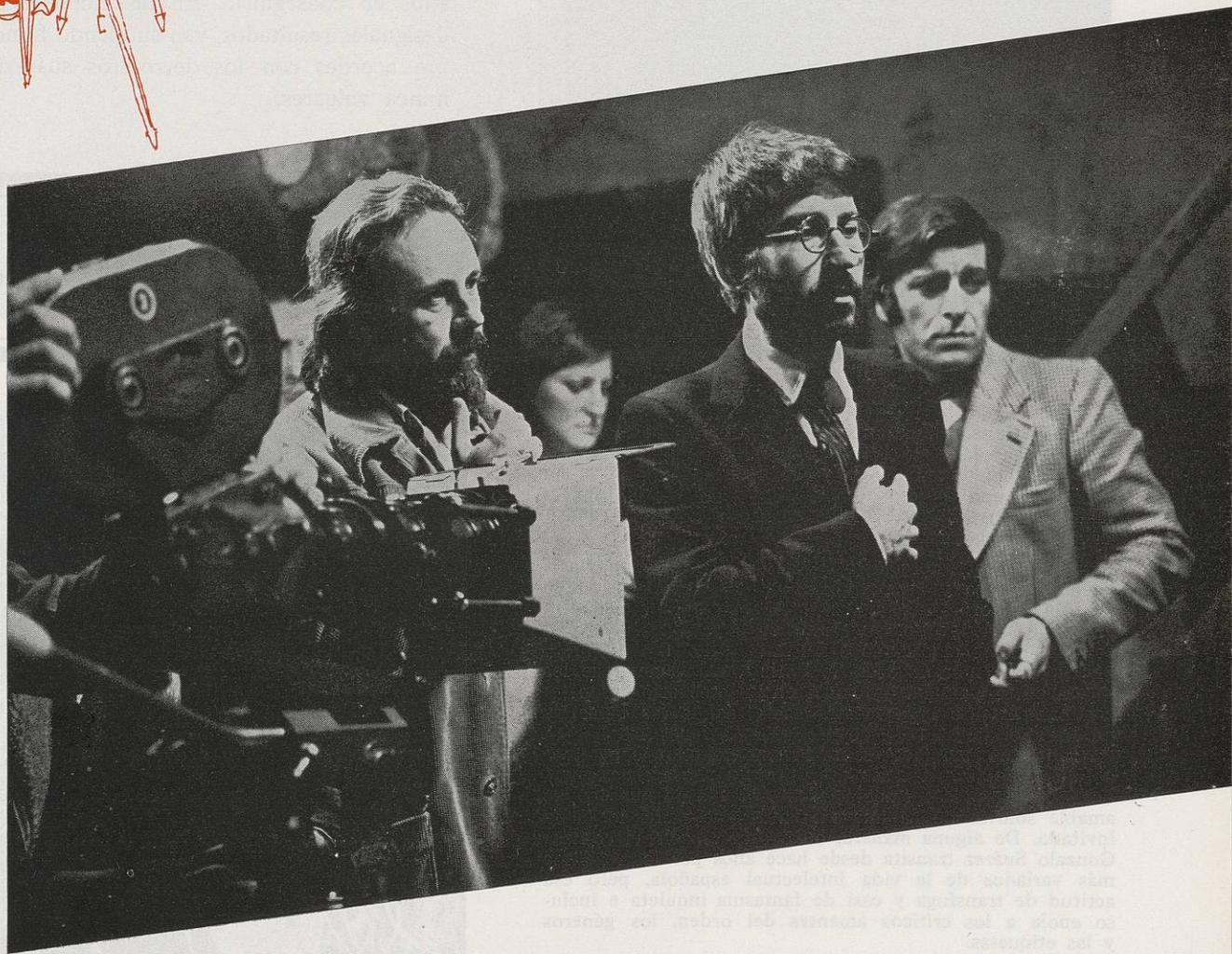
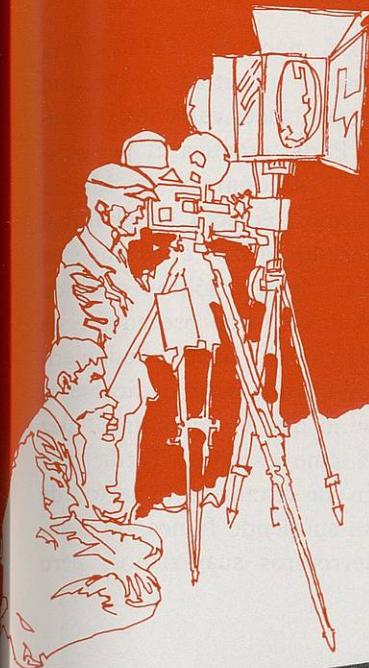
El cuadro de Magritte titulado **La Belle captive**, que tiene un papel determinante en estas aventuras, tiene precisamente por tema la angustia de la representación imposible: los grandes telones rojos de la representación teatral se entrecierran sobre un paisaje de mar (¡el inconsciente!), pero en primer plano, justo delante de la cortina de la derecha aún semicerrada, un caballete de pintor sostiene un cuadro donde el artista ha representado el mar, el mismo mar, en el mismo lugar, inscribiendo de antemano sobre la tela el dibujo preciso de las olas de la marea creciente que se levanta a lo lejos como una amenaza... ¿El inconsciente cautivo en la tela del sueño? Igualmente, la pesadilla de Walter (Sara le confía una misión enigmática y, como la esfinge, le condena a muerte por no haber resuelto el enigma), se inscribe en la tela de la noche: a la mañana se hará realidad idéntica al modelo. El sueño no era sino una representación teatralizada de la propia debilidad del héroe y de su muerte próxima...

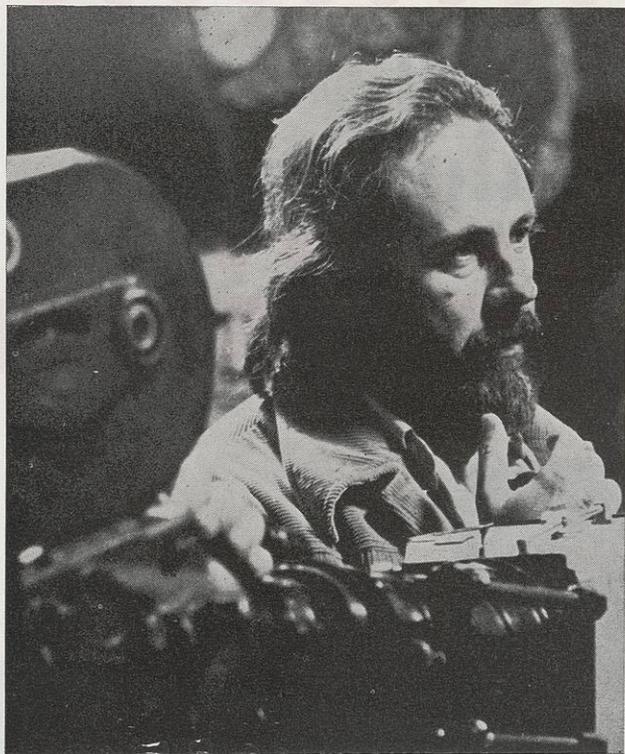
Extractos de un texto de
FRANKLIN J. MATTHEWS



Paralelamente
a este ciclo dedicado
a la obra
cinematográfica de
Alain Robbe-Grillet
se presentará una
pequeña muestra
de sus dibujos.

Personal Gonzalo Suárez





GONZALO SUAREZ nace en 1934. Cursa estudios de Filosofía y Letras en Madrid (Filología Francesa) y, sucesivamente, desempeña diversos oficios en París, practica el periodismo en Barcelona bajo el seudónimo de Martín Girard, lleva a cabo informes técnicos en el fútbol profesional italiano (Inter de Milán) e irrumpe en la literatura española con libros insólitos que son considerados por Max Aub como un precedente de lo que se ha dado en llamar el "boom" sudamericano. En 1966 deja la literatura para dedicarse al cine. Se propone realizar lo que él denomina "diez películas de hierro" del cine español. Tarda diez años en conseguirlo. En un combate incierto, de desiguales resultados, van surgiendo filmes, no siempre acordes con los derroteros suarezianos, pero nunca vulgares.

Los juegos secretos de Gonzalo Suárez

DE Gonzalo Suárez conozco dos o tres novelas, una película y su considerable sentido del humor. La suma de esos ingredientes me basta para ver en él uno de esos outsiders de las arenas intelectuales y artistas, que, por desgracia, no abundan demasiado en estos tiempos.

Para alguien que aprecia los juegos sigilosos de una inteligencia irónica y la marginalidad deliberada allí donde la gran mayoría trabaja a full time, la obra resbaladiza y casi inasible de Suárez dibuja en el panorama español contemporáneo algo análogo a lo que pudo dibujar en su día, y en Francia, la obra de Boris Vian. Cuando se los espera en un pantalla de cine o en un escenario desaparecen bruscamente para mostrarse detrás de las tapas de un libro o de un solo de trompeta, quienes les habían dado cita en una mesa redonda comprobarán, consternados, el hueco de su ausencia a la misma hora en que una dueña de casa, estupefacta, descubrirá que un huésped de amable sonrisa ocupa una silla a la que nadie lo había invitado. De alguna manera, cuyo secreto sólo él conoce, Gonzalo Suárez transita desde hace años por los registros más variados de la vida intelectual española, pero esa actitud de transfuga y casi de fantasma inquieta e incluso enoja a los críticos amantes del orden, los géneros y las etiquetas.

¿Novelista que hace cine, cineasta que regresa a la novela? De cuando en cuando hay mariposas que se niegan a dejarse clavar en el cartón de las bibliografías y los catálogos, de cuando en cuando, también, hay lectores o espectadores que siguen prefiriendo las mariposas vivas a las que duermen su triste sueño en las cajas de cristal.

JULIO CORTAZAR





Filmografía

1966. *Ditirambo vela por nosotros*. Cortometraje.
16 mm.
El horrible ser nunca visto. Cortometraje.
16 mm.
1967. *Ditirambo*.
1969. *El extraño caso del doctor Fausto*.
1970. *Aoom*.
1971. *Morbo*.
1973. *Al diablo con amor*.
1974. *La loba y la paloma*.
1975. *La Regenta*.
1976. *Beatriz*.
1977. *Parranda*.
1978. *Reina Zanahoria*.
1980. *Una leyenda asturiana*. Cortometraje.
1984. *Epílogo*.
1985. *Los Pazos de Ulloa*. Serie para TVE.

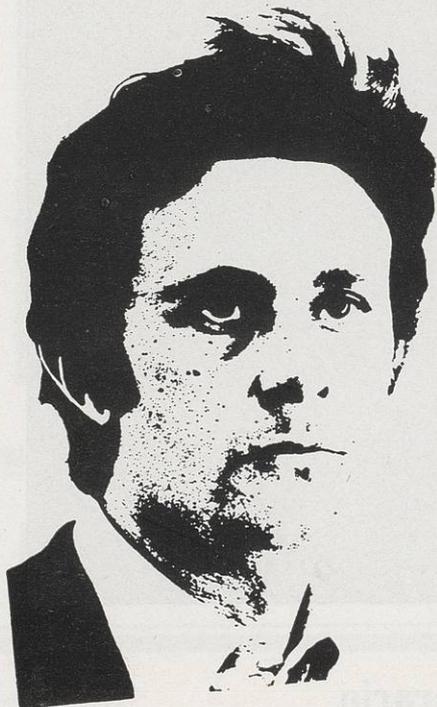
Obra literaria

- De cuerpo presente, 1963.
- Los once y uno, 1964.
- Trece veces trece, 1965.
- El roedor de Fortimbras, 1965.
- Rocabruno bate a Ditirambo, 1966.
- La zancada del cangrejo, 1969.
- Operación doble dos, 1974.
- Gorila en Hollywood, 1980.
- La reina roja, 1982.

PERSONAL GONZALO SUAREZ



Ditirambo



FICHA TECNICA

Argumento, guión y dirección:
GONZALO SUAREZ

Fotografía:
Juan Amorós

Música:
Lou Bennet y Marco Rossi, sobre un tema de los Hermanos Doggia.

Intérpretes:
Gonzalo Suárez
Yelena Samarina
Charo López
José María Prada
Angel Carmona
Bill Dyckes
Con la colaboración de Helenio Herrera y André Courreges

Producción:
Hersua Interfilms
Blanco y negro. 35 mm. 1 h., 30 min
1967.

Argumento:

Ditirambo es un héroe quijotesco que vive en un mundo de ficción. Una mujer extraña le encarga una insólita misión. Otros personajes también le dan diferentes encargos. Ditirambo se compromete a llevarlos a cabo y así lo hace.

A lo largo de la aventura, Ditirambo siempre dice la verdad, nunca sonríe, y elude en lo posible la violencia, pero al final ésta irrumpe y el mundo de sombras en el que Ditirambo estaba envuelto se desmorona.

La ficción de Ditirambo sirve así como acercamiento a la realidad y el humor es utilizado para la toma de conciencia de esa realidad. Ditirambo ve el mundo y el mundo ve a Ditirambo, y de esta interrelación Ditirambo-mundo-Ditirambo surge la eclosión del misterio. Ditirambo y el mundo son una misma cosa, un espejo ante otro espejo. Y un espejo ante otro espejo puede ser un doble vacío o un doble lleno.

Yo quisiera que **Ditirambo** fuere interpretado como un esfuerzo de síntesis de los diferentes y confusos datos del momento y el lugar en que nos ha tocado vivir. Circula por ahí una frase horrible contra la que quiero ponerme en guardia: "La imaginación al poder".

A mí me entristece bastante el que ahora, por una cuestión de modas, se preconice el potencial represivo de la imaginación.

Hemos superado tiempos mustios en que la imaginación estaba desprestigiada, pero estaba en el poder. ¡Qué tontos éramos! Mientras se llegaba al triángulo Q de la física moderna, a la bomba H, mientras se utilizaba el bigote de Hitler como trampolín para los hornos crematorios y el hombre iniciaba los viajes espaciales, nosotros pretendíamos ser sensatamente racionalistas. Y ahora, cuando la pregunta clave es: "¿Qué hay detrás de la imaginación?", nosotros reaccionamos una vez más con espíritu mezuquino y calculador, y pretendemos utilizar la imaginación como bayoneta. Formamos una retaguardia de borregos. Pues bien, la pregunta de Ditirambo es la siguiente: **Si yo me comprometo con este mundo de mentira que me ha tocado vivir y si llevo mi compromiso hasta sus últimas consecuencias, ¿dónde llegaré?** Pero no será yo quien dé la respuesta. Allá cada cual. Sí opino, en cambio, que lleguemos donde lleguemos, vayamos. Pero seamos conscientes de que vayamos donde vayamos, somos nosotros mismos los que conducimos el coche y soñamos la carretera.

GONZALO SUAREZ

PERSONAL GONZALO SUAREZ



La loba y la paloma



FICHA TECNICA

Dirección:
GONZALO SUAREZ

Guión:
Gonzalo Suárez, Juan José Cueto

Fotografía:
Santiago Crespo

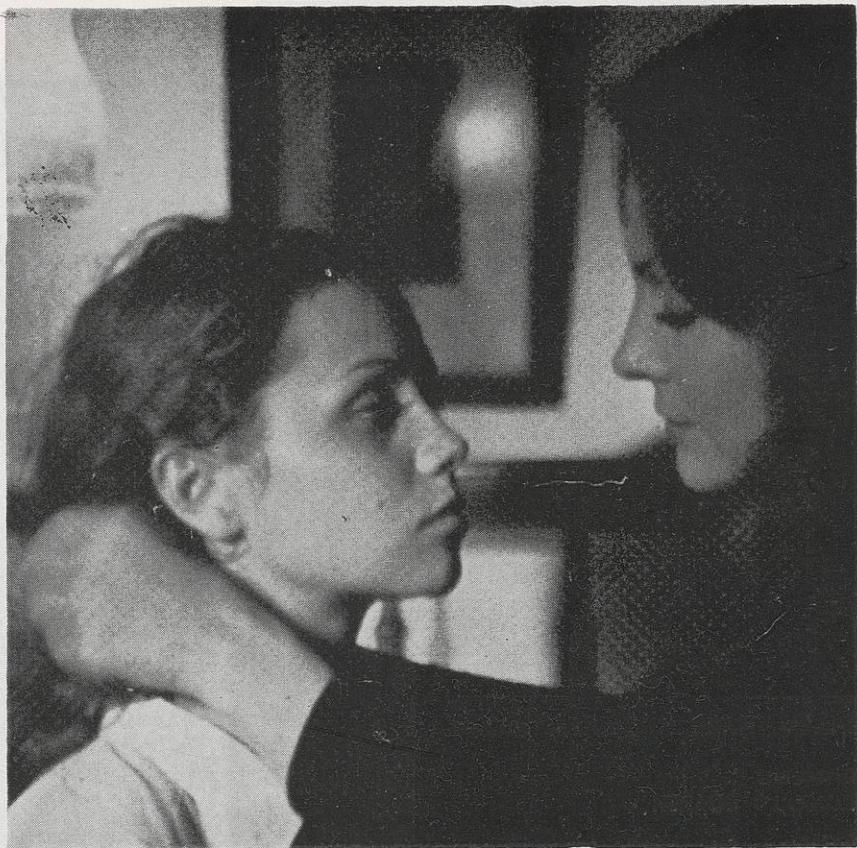
Decorados:
Angel Azuaga

Música:
Malcolm Lockyer

Montaje:
Nicolas Wentworth

Intérpretes:
Carmen Sevilla (Sandra)
Donald Pleasance (Zayas)
Michael Dunn (Bodo)
Muriel Catalá (María)
Aldo Sambrelli (Atilio)
José Jaspe (Acebo)

Producción:
Eguiluz Films - Pac Films-Etablissement
Sargon
Color. 35 mm. 87 min.



Argumento:

Zayas y Acebo buscan desde hace años un tesoro oculto en una gruta de una isla de la costa. Al fin Zayas lo encuentra y se lo pasa a Acebo a través de una grieta, rompiéndose una pierna, por lo que no puede salir. Acebo huye y oculta el tesoro en su casa.

Poco después aparece Zayas, cubierto de sangre, y Acebo busca la estatuilla de oro que han encontrado. Pero su hija María la ha tomado para jugar, y Zayas, creyendo que intenta engañarle, le mata de una puñalada.

Pasan los años, y Zayas vuelve al lugar tras haber cumplido condena por el crimen, encontrándose con que en la casa viven Sandra, prima de María, su marido Atilio y un enano llamado Bodo, que es hermano de Sandra. María ha sido internada en un manicomio, sin que nadie sepa dónde está la estatuilla.

Zayas acepta asociarse con ellos, y el matrimonio saca a María del manicomio llevándola a la casa. Cada uno

por su lado trata de conseguir que recupere el uso de la palabra, intentando que les diga dónde ocultó lo que ella creía que era una muñeca. Pero los intentos fracasan, mientras que entre los adultos crecen las tensiones. Sandra está insatisfecha sexualmente, dado que su marido es impotente, por lo que asedia continuamente a Zayas, que la rechaza para evitar problemas en su asociación. Pero la insistencia de Sandra es tanta que al fin la acepta en su cama, sin que Atilio parezca objetar nada.

Por su parte, Bodo, que tiene un carácter infantil, juega con la niña, aunque sus juegos también van encaminados a hacerla recordar el pasado y, con ellos, casi logra que ella abandone su mutismo.

Zayas se siente cada vez más atraído por María, logrando ganarse su confianza, hasta que al fin, bajo una tremenda tormenta, ella recupera el habla aunque se niega a recordar lo ocurrido, sintiéndose responsable de la muerte de su padre.

Bodo la encuentra y la lleva a casa, donde Atilio descubre que puede hablar. Creyendo que intenta engañarles, la viola.

Cuando Sandra descubre lo ocurrido, coge una pistola de su marido y sube tras él, disparando y matándolo. Luego, aterrorizada, huye a una playa fangosa y se corta las venas de las muñecas, muriendo entre el barro y el agua.

Bodo, que se considera dueño de la situación, amenaza a Zayas. Dispara sobre él y lo deja malherido. En ese momento María aparece con la estatuilla de oro, que tenía escondida en un caballito de cartón, a la vista de todos. La muchacha presencia cómo Zayas ataca ahora a Bodo, matándolo. Esconde entonces la joya y luego vuelve junto a Zayas. Este, moribundo, le da consejos para impedir que vuelvan a internarla y le pide que le diga dónde escondió la estatuilla. Pero María decide mentir y le dice que la tiró al mar. Momentos después, Zayas muere a sus pies.

PERSONAL GONZALO SUAREZ



Parranda

smolsq si y sdolal



FICHA TECNICA

Dirección:

GONZALO SUAREZ

Guión:

Eduardo Blanco Amor, Gonzalo Suárez,
sobre la novela del mismo título de
Eduardo Blanco Amor

Fotografía:

Carlos Suárez

Montaje:

Antonio Gimeno

Decorador:

Gómez

Música:

Juan García Caffi

Intérpretes:

José Luis Gómez
Antonio Ferrandis
José Sacristán
Marilina Ross
Fernando Fernán Gómez
Charo López

Producción:

Lotus Films
Color. 35 mm. 1977.



Argumento:

Tres personajes desesperados se enzarzan en una juerga salvaje que les arrastra, implacablemente, más allá de los límites en los que el retorno es todavía posible.

PERSONAL GONZALO SUAREZ



Reina Zanahoria



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
GONZALO SUAREZ

Director artístico:
Alberto Corazón

Fotografía:
Carlos Suárez

Música:
Luis de Pablo

Intérpretes:
José Sacristán (Jacinto)
Marilina Ross (Ursula)
Fernando Fernán Gómez (J.J.)
Diana Polakov (Silvia)
Fernando Hilbeck (Gustavo)
Rafael Díaz (Enrique)
José María Pou (Fernando)
Martín Adjemian (Segismundo)
Concha Gómez Conde (Hija 1.ª)
Betty (Hija 2.ª)
Elena Fernán Gómez (Mujer)

Producción:
Labarone Films
Color. 35 mm. 1978.

Argumento:

Ursula Alejandra Nicholson, "Reina de la Zanahoria", una extravagante y millonaria americana, anuncia su venida a España.

J.J., un lúbrico y ambicioso ejecutivo, pretende hacerse con la campaña de lanzamiento de las zanahorias americanas.

Con los sucesivos maridos de la "Reina Zanahoria", J.J. y sus colaboradores confeccionan un retrato-robot que resultará, pretendidamente, el hombre ideal de Ursula Alejandra.

En una sórdida oficina, un tal Jacinto presta sus servicios como vendedor de libros. Su parecido con el retrato-robot es asombroso. J.J. y sus muchachos localizan, capturan y entrenan a Jacinto para seducir a la "Reina Zanahoria". Se trata de conseguir que firme el anhelado contrato de exclusiva publicitaria.

Pero Ursula Alejandra tiene, a su vez, otro maquiavélico plan y, apenas llegada a España, se aplica, con la colaboración de su psicoanalista y actual mayordomo, a llevarlo a la práctica.

Jacinto parece la víctima propiciatoria. Es prácticamente raptado por la americana y llevado a una mansión secre-

ta preparada para sórdidos y ocultos fines. Allí, primero, es seducido. Luego... los acontecimientos se desencadenan, una vez más, de forma imprevisible, pero siempre dentro de una hilarante lógica. Y J.J. tendrá su merecido.

Cuando Gonzalo Suárez me leyó la primera versión del guión de "Reina Zanahoria", yo no sabía de cine más de lo que sabe un discreto aficionado. Creo que ahora tampoco sé mucho más, pero he aprendido algo que no siempre se hace: he aprendido a llenar de "imágenes" un espacio. Como diseñador gráfico "mi espacio es de dos dimensiones y en él nada se mueve. A medida que trabajábamos en la película, la cartulina se convertía en una caja fantástica, en la que todo se movía, en la que ocurrían cosas, cada vez más divertidas, en la que al introducir un elemento nuevo nunca se sabía qué iba a pasar. Aprendí que lo que había que diseñar era una atmósfera, un microclima gráfico. A partir de ahí la **Zanahoria** impuso su presencia de forma obsesiva, la **Zanahoria** se reveló como una forma obvia. Hicieses lo que hicieses con ella, todo tenía sentido. Y no siempre el mismo. Por eso esta película puede "verse" en formas tan diferentes. Todo lo que pensamos, todo lo que percibimos y almacenamos lo hacemos a través de "imágenes". Todas y cada una de las imágenes de esta película



están ahí por algo: y es la ausencia o la presencia de la **Zanahoria** lo que le da su sentido.

Mientras rodábamos terminé impregnándolo todo: actores, equipos, mirines, viejecitos simpáticos y clásicos de la cultura. Lo ocupaba todo: y puedo asegurar que, siguiendo una máxima griega, esto es sano para la mente y para el cuerpo.

ALBERTO CORAZON

PERSONAL GONZALO SUAREZ



Una leyenda asturiana



FICHA TÉCNICA

Dirección:
GONZALO SUAREZ

Guión:
Miguel A. Barbero y Gonzalo Suárez,
sobre textos e iconografía de Aurelio
de Llano, Pin de Pría y Juan Cueto.

Fotografía:
Carlos Suárez

Música:
Luis de Pablo

Sonido:
Pepe Roldán

Montaje:
Miguel A. Barbero

Intérpretes:
Oscar Ladoire
Rogelio
Tomás Amieva Goti
Javier Cano
Tanu...

Producción:
Gonzalo Suárez, para la Caja de
Ahorros de Asturias
Color. 35 mm. 1980.

Dice Aurelio del Llano:

"Y mucho celebraré que entre este material que recogí en las venas de la cantera popular encuentre el mitógrafo, el historiador, el jurisconsulto, el filósofo, el cuentista, etc., elementos para su estudio; el poeta, inspiración para cantar a Asturias; el escultor y el pintor, datos suficientes para esculpir y pintar las figuras de nuestra

mitología. Y que de aquí salgan el teatro asturiano y la novela."

"¿Y por qué no el cine?", me pregunté yo. Es evidente que en el año 1922 la pregunta no resultaba todavía oportuna. En 1980, la pregunta tiene una respuesta.

Una leyenda asturiana es la primera película sobre mitos de Asturias. Si algún antecedente cinematográfico tiene es **Aoom**, rodada en 1969 y en cuyas imágenes latía una emoción mitológica que el paisaje hacía suyas, más allá de lo contemplativo y lo anecdótico. Estoy, sin ambages, orgulloso de que ambas películas, en un intervalo de diez años, hayan sido realizadas. Y estoy seguro de que contribuirán, de alguna manera, al conocimiento de la identidad asturiana, desde las reminiscencias y pulsiones de sus orígenes.

GONZALO SUAREZ

PERSONAL GONZALO SUAREZ



Epílogo



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
GONZALO SUAREZ

Fotografía:
Carlos Suárez

Montaje:
Eduardo Biurrun

Decorador:
Wolfgang Burman

Música:
Juan José García Caffi

Interpretes:
José Sacristán (Ditirambo)
Francisco Rabal (Rocabruno)
Charo López (Laina)
Sandra Toral (Ana)
Manuel Zarzo (Tío)
Cyra Toledo (Madre)
José Arranz (Cara de niño)

Producción:
Ditirambo films / RTVE
Color. 35 mm. 1984.

Argumento:

La película nos cuenta la historia y enfrentamientos de dos escritores enamorados de una misma mujer. Durante años han trabajado juntos. Un buen día, los dos escritores se separan. Pasan diez años y **Ditirambo** se decide ir al encuentro de **Rocabruno** para arrancarle, al menos, una última historia. Un epílogo que cierra la obra que, entre los dos, han realizado.

La efímera eternidad

Yo no hago películas. Hago, o intento hacer, cine. Ninguna película acaba en sí misma. Ninguna película es íntegramente cine. Sin embargo, en la memoria, que no en la historia, sólo quedan retazos de cine que, a veces casualmente, nunca al menos de forma totalmente previsible, tienen lugar como eclosiones de irreversible e irreplicable evidencia. El cine se cuele en el cine sin pagar entrada. Es el niño polizonte que no ocupa butaca numerada. Es gesto, es mirada, es ventana que se abre de golpe, es destello, es presente capturado vivo. Es efímera eternidad.

Por primera vez en la historia, el hombre tiene un instrumento para cazar al pájaro que vuela sin matarlo, para atrapar una sombra de vida sin enjaularla. A pesar de lo cual, la mayoría de las propuestas cinematográficas se ponen en manos de los taxidermistas, de los simuladores de realidad. Como si todos quisiéramos vacunarnos conscientemente ante cualquier atisbo, insoportable al parecer, de vida incontrolada, de alimento no previamente digerido.

Se recurre al enunciado del tema como sacrosanta etiqueta que venda el contenido de la botella anticipándose a cualquier veleidad de catador, interfiriendo con flagrante chantaje el placer de la degustación. Y caemos en la trampa. Tardaremos mucho tiempo en recuperar una perspectiva personal, obnubilados por el envoltorio. Confundiremos frecuentemente la película buena con la falaz buena intención de una temática, la mayor parte de las veces elegida y enarbolada con obvio oportunismo. Se nos escamotea el cine, como se nos escamotea la vida.

Desde este criterio imperante, el tema deja de ser lo que realmente es: pretexto o punto de partida, para convertirse impunemente en suplantación de la vida y del cine.

Es inútil recordar que de lo que ampososamente apodamos historia del cine sólo nos quedan gestos, miradas, situaciones emancipadas de su contexto argumental y de sus ínfulas temáticas. Hemos olvidado hace tiempo el discurso, y, como en la vida, sólo prevalece un olor, un sabor, una sensación imbricada para siempre en nuestra experiencia personal y colectiva. Lo demás es silencio. O, si lo prefieren, ruido y furia que se disuelve, por superflua, en la noche de los tiempos.

Ha llegado el momento, quizá, de desmontar la historia, esa narración que cada vez nos conviene menos, y de ir a la conquista inmediata del presente, del instante, desafiando nuestro ancestral **horror vacui**.

El cine puede ser el **instrumento**, la herramienta para intentar establecer, más allá del **marketing** y la demagogia identificatoria, una relación saludable con esa sucesión de ficciones que nos empecinamos en confundir con la realidad.

Durante años soñé con ese cine que llevara la delantera sobre el opinar. Intenté zafarme del **marketing**, eludir la temática explícita que atenazaba como un corsé la narración; liberar, a su vez, las imágenes, para que fueran ellas las que se convirtieran en acontecer; desafié, en cierta manera, la gravedad fílmica que acortaba inexorablemente el vuelo de la imaginación, abatiéndola a tenor de los inevitables límites de nuestra precaria industria, y me topé con los no menos inevitables y precarios límites de la mentalidad predominante.

Estas son las lucubraciones que me llevaron a abordar una película como **Epilogo**, donde he pretendido, sin ambages, contribuir a desvelar las tormentosas relaciones, no por soterradas menos evidentes, del cine y la literatura, tomando por asalto uno de los temas más significativos de nuestro tiempo: la agonía del escritor ante el advenimiento irresistible de los llamados medios de comunicación. Ese acontecimiento atroz que Rosellini describió como "la invasión vertical de los bárbaros".

José Rocabruno, el viejo escritor de **Epilogo**, encarnado por Francisco Rabal, lo enuncia, en un momento del filme, de esta manera: "Somos los últimos dinosaurios, y nos mordemos la cola. Las últimas merluzas, diría yo. Las demás serán congeladas, y las habrá a montones en los hipermercados. De todos los colores, porque la imaginación está en el poder, eso dicen, y ya se sabe lo que el poder va a hacer con la imaginación. Imitarán al arte y el arte imitará al arte, porque el arte será el arte de imitar."

He aquí un tema que en modo alguno nos sirve de tranquilizador balcón para contemplar el panorama; por el contrario, nos sitúa, agotada la ficción, en ese lugar donde el mago Próspero rompe su vara mágica, desde donde el arquero de Lucrecio lanza su última flecha. Donde la literatura y el cine ya no son, de ser algo, más que una misma cosa: mentiras.

GONZALO SUAREZ

(Artículo publicado en "El País",
12-5-84)

PERSONAL GONZALO SUAREZ



Los Pazos de Ulloa



FICHA TECNICA

Director:
GONZALO SUAREZ

Guión:
Manuel Gutiérrez Aragón, Gonzalo Suárez, Carmen Rico Godoy, sobre la obra de Emilia Pardo Bazán.

Fotografía:
Carlos Suárez

Decoración:
Gerardo Vera

Montaje:
Eduardo Biurrun

Música:
Juan J. García Caffi

Intérpretes:
José Luis Gómez (Don Julián)
Omero Antonutti (Marqués de Ulloa)
Victoria Abril (Nucha)
Charo López (Sabel)
Fernando Rey (Sr. de Lage)

Pastora Vega (Rita)
Raúl Fraire (Primitivo)
Nacho Martínez (Gabriel)
Lucas Mastín (Perucho niño)
José Luis Manzano (Perucho joven)
Victoria Abril (Manolita joven)

Producción:
Midega Film, S. A. / Cía Iberoamericana, S. A., para Televisión Española en coproducción con Radiotelevisión Italiana (RETE 1).
Color. 35 mm. Serie en cuatro capítulos.

Argumento:

En **Los Pazos de Ulloa**, recóndito y salvaje lugar de la Galicia de 1880, religión y brujería, pasiones y política, se entretajan en plena naturaleza, dando vida a inolvidables personajes.

Julián, un curita cuya devastadora pureza tendrá imprevisibles consecuencias. El Marqués de Ulloa, impelido a casarse con Nucha, una señorita de la ciudad para quien el ambiente hostil y brutal de los pazos constituirá una infernal pesadilla. Sabel, la criada de perversa belleza, con quien el Marqués ha tenido un hijo y cuyas ocultas ambiciones son alimentadas por su padre, turbio administrador de los Pazos.

El humor y el misterio, la violencia ancestral, impregnan el relato conduciéndonos a través de ámbitos diferentes a lo largo de cuatro capítulos, en el último de los cuales nos vemos inmersos en una historia de amor incestuoso entre Manolita, hija de Nucha, y Perucho, hijo de Sabel.

La literatura y el cine son dos herramientas diferentes para agujerear la misma pared. Si en esa pared situamos un televisor, cabría utilizar el cine y la literatura como si fueran la misma herramienta.

Algo así es lo que sucede cuando a alguien como yo le ponen entre las manos ese mecanismo peculiar llamado **serie de televisión**.

Porque la escritura de hoy está en la mirada. Y el cine, en esa medida, ya no es sólo imagen. Es mirada. Y una serie de televisión como **Los Pazos de Ulloa** es además, y sobre todo, cine. De estas y otras cuestiones me gustaría hablar con la autora del libro. Por tanto, invoco y convoco al espíritu de Emilia Pardo Bazán.

No viene. Pero suena el teléfono. No es ella, sino una periodista acatarrada. "¿Señor Suárez?", indaga meliflua. Y enseguida me pregunta qué opino de la serie que acabo de realizar. Y no sólo eso, sino que también requiere mi opinión sobre el libro, y sobre la Pardo, y sobre las adaptaciones literarias en general, y sobre Televisión Española en particular, y me pide que le diga a cuánto asciende el presupuesto de que he dispuesto, y si los actores hablan con acento gallego, y si me parece bien la ley de Pilar Miró, y por qué las últimas películas españolas no han funcionado, y si estoy en contra de la OTAN, y qué diferencia hay entre una serie y una película, y si no temo que con tanta adaptación literaria los españoles dejen de leer (**sic**), lo que no le impide confesar que ella no ha leído a la Pardo Bazán, es decir, poco, hace años, y no se acuerda, y quiere que le proporcione la ficha técnica de la serie, porque la tenía pero la perdió. Y cuando empiezo a hablarle de los decorados de Gerardo Vega, de la fotografía de Carlos Suárez y de la muy excepcional interpretación de José Luis Gómez, me interrumpe para espetarme la más insidiosa de las insinuaciones: "Entonces, ¿está usted contento?"

Pues bien, estoy contento. Cuelgo el teléfono, y ésta es la primera razón por la que estoy contento.

Y entonces pasa lo que tiene que pasar: se me aparece la Pardo Bazán y viene a sentarse en mis rodillas. No es precisamente un fantasma etéreo. Pesa. Pesa endiabladamente. Y me dice al oído: "Eres un redomado hipócrita". Lo hace, eso sí, sin resentimiento. Incluso, diría yo, con procaz ternura.

¿Pretendes convencerles —dice la Pardo—, de que durante las 16 semanas de rodaje pensabas en mí cuando me transportabas con ligereza de un lado a otro, al dictado de tus más inconfesables instintos? ¿Lo hacías de verdad para contribuir a restablecer mi memoria?

Una estentórea risotada me rompe el tímpano.

¡Hipócrita! —exclama—. ¡Fui yo la que pensaba en tí! Y me dije: "Vamos a dejarle que haga lo que quiera, porque en definitiva sólo hará lo que pueda."

Y pude —replico con torpe altanería.

¡Oh, sí! —concede—. No creas que voy a salirte ahora con pruritos de autor. En estas ocasiones, querido Gonzalo, los autores estamos mejor muertos. Es la actitud más saludable.

Te lo agradezco —digo con inefable sinceridad, y las piernas se me adormecen paulatinamente bajo las nalgas invasoras de mi difunta colega.

Pero, ¿tú crees que todo eso que yo he escrito tendría en estos momentos alguna actualidad si alguien no lo reviviera en la cajita del televisor? —inquire con súbita y demoledora perspicacia. Me guardo muy bien de responder. No hace falta. Ella responde. Sin ambages. Sólo depende del grado de intensidad que se le confiera —dice—, y desaparece. Pero vuelve a aparecer.

Si algo has obtenido, no te vanaglories —me advierte—. Has contado con buenos aliados.

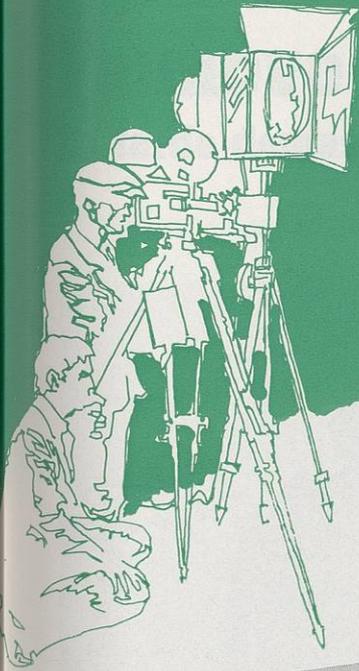
Y esta vez desaparece definitivamente. Siento alivio. Sólo se me ocurre añadir que las buenas historias son a veces cultura, y la cultura es siempre entropía. Cuando se aplica una carga adecuada a un determinado relato puede suceder que el relato en cuestión cobre una relativa apariencia de vida y suplante, por su evidencia, a esa otra ficción de cuatro paredes que apodamos realidad.

Y cuando algo así pasa en un televisor no basta con mirar. Conviene, también, ver.

GONZALO SUAREZ

("El País")

PANORAMA HOY





PANORAMA HOY

Le courage des autres

El coraje de los otros



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
CHRISTIAN RICHARD

Fotografía:
Serge Dalmas

Música:
Canciones populares del Alto Volta

Producción:
CINAFRIC

Color. 16 mm. Sin diálogo. 1.050 ms.
92 min.

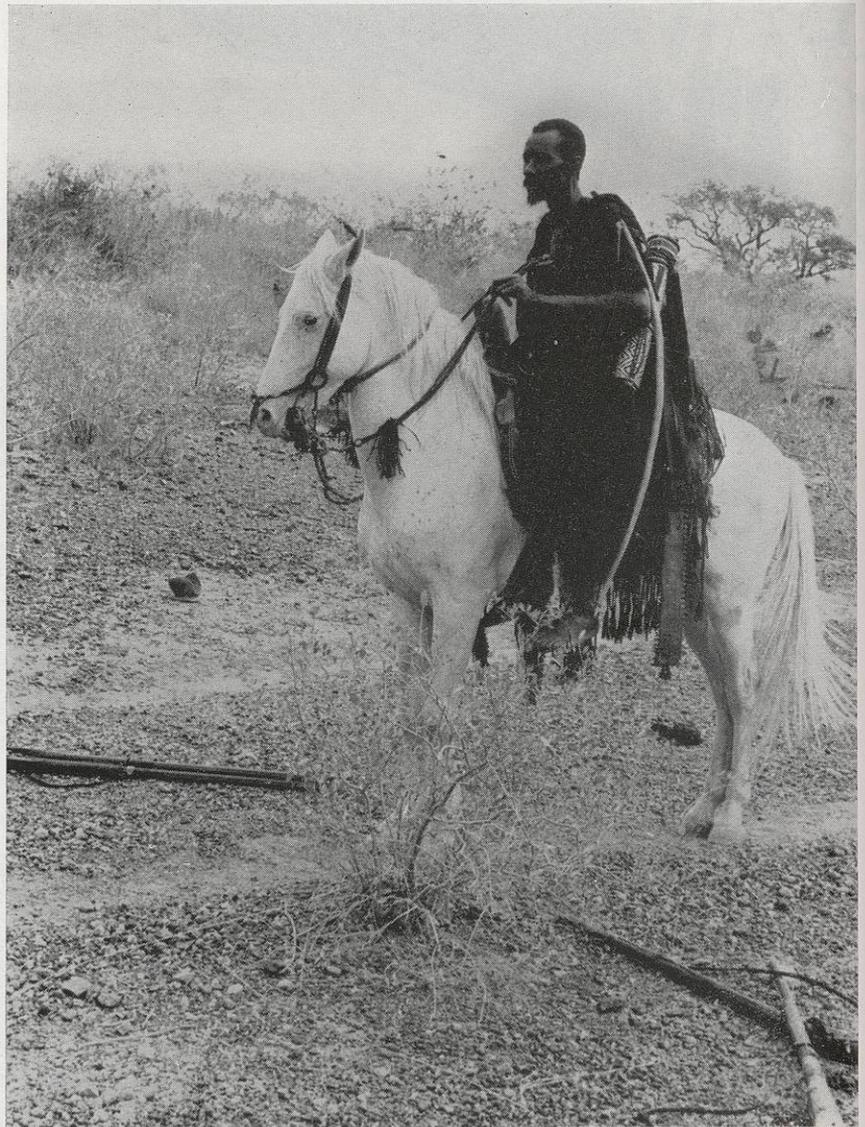
Argumento:

A finales del siglo pasado los traficantes de esclavos saquean un pueblo, encadenan a sus habitantes y los llevan a través de la selva. Quien intenta escapar o rebelarse es aniquilado por los guardianes.

Un misterioso jinete sigue a la caravana y deja que le capturen. Frente a todas las crueldades mantiene una calma estoica y responde a cuantas preguntas se le hacen con signos de conservar la tranquilidad. Ni siquiera trata de ahuyentar al escorpión cuya mordedura está a punto de matarle. La caravana le deja atrás aparentemente muerto.

Vuelve a seguirla para matar, uno a uno, a los guardianes. Las cadenas de los esclavos se tornan entonces armas.

El coraje de los otros es un filme sobre la tradición y la resistencia: la tradición oral como expresión del su-



frimiento y la capacidad de resistencia del pueblo y como preservación del conocimiento mágico. Es un filme sin diálogo, puesto que pretende transformar en imágenes la forma de los cuentos africanos. De ahí la importancia concedida a miradas, gestos, comportamientos que hacen inútil el discurso verbal.

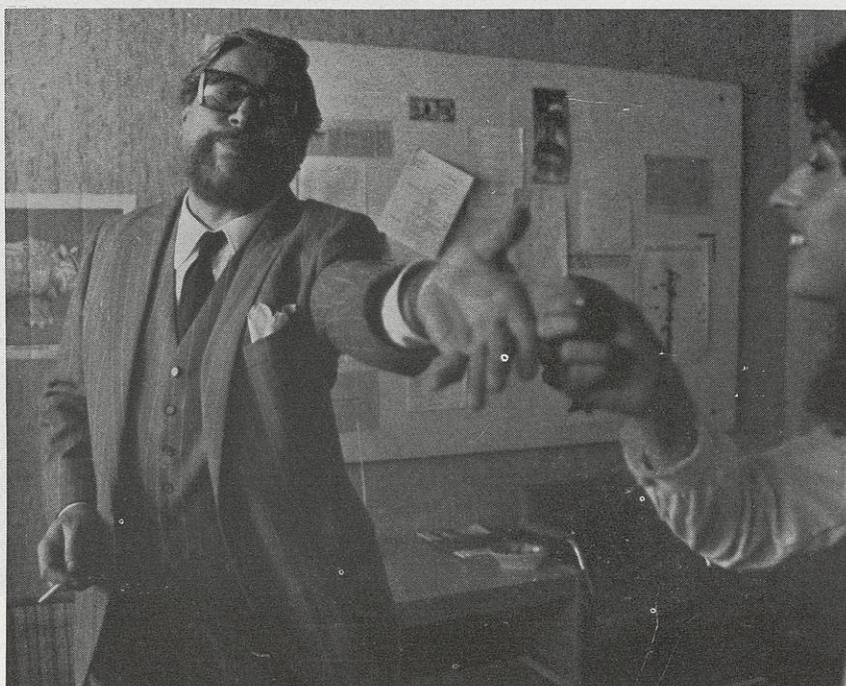
Christian Richard nace en 1950. Estudió cine en la Universidad de Montpellier (Francia). Desde 1977 es profesor en el INAFEC (Instituto Africano de Educación Cinematográfica en Ougadougou). Es autor de numerosos cortometrajes sobre las ceremonias africanas. **El coraje de los otros** (1982) es su primer largometraje.



PANORAMA HOY

Faunovo prilis pozdni odpoledne

La tarde demasiado avanzada de un Fauno



FICHA TECNICA

Dirección:

VERA CHYTILOVA

Guión:

Vera Chytilová, Ester Krumbachova, sobre el relato de Jiri Brdecka "El temprano atardecer de Fauno".

Fotografía

Jan Malír

Decorados:

Zbynek Hloch

Música:

Miroslav Korinek

Intérpretes:

Leos Sucharipa
Vlasta Spicnerova
Libuse Pospisilova
Jiri Halek
Tereza Kucerova
Frantisek Kovarik
Ivan Vyskocil

Producción:

Barrandov Film Studios
Color. 35 mm. 2.600 metros.

Argumento:

Basado libremente en el relato del escritor, dramaturgo, guionista y realizador Jiri Brdecka, recientemente fallecido, narra en clave de humor la historia de un hombre que ha malgastado su vida en fortuitas aventuras amorosas. Bien cumplidos los cincuenta años, comienza a hacer balance de su situación. Y, aunque este balance sea tan superficial como toda su vida, aunque no sea capaz de profundizar en el sentido de su existencia, sus aventuras y desventuras sirven para reflejar la vida como un espejo deformante presentando una serie de personajes a los que nos vemos obligados a despreciar, pero que nos obligan a reconsiderar nuestra existencia. Sátira, comedia amarga, cuento moral, el filme es un análisis crítico de la pequeña burguesía.

Vera Chytilová nace el 2 de febrero de 1929. Comienza a trabajar en el Estudio Cinematográfico de Barrandov. Tras haber adquirido experiencia práctica a lo largo de varios años, estudia en la Escuela Cinematográfica de la Academia de Artes, graduándose en 1962 con el filme **Strop** (Cielo raso). Su primer largometraje de ficción es **O ñecem jimém** (Dos vidas). En la comedia **Sedmikrásky** (Las margaritas) hace crítica de la vida de dos muchachas, mientras que su filme siguiente **Ovoce rajských stromů jíme** (Comemos frutas de árboles paradisíacos) es una reflexión sobre la variabilidad de la verdad y de la mentira y **Hra o jablko** (El juego de la manzana) plantea la controversia hombre-mujer. Vuelve a la comedia con **Panelstory**, donde muestra los problemas de la vida en una gran urbanización. **La tarde demasiado avanzada de un Fauno** (1983) es su último largometraje.



PANORAMA HOY

Kukacka v temnem lese

Un cuco en el bosque oscuro



FICHA TÉCNICA

Dirección:

ANTONIN MOSKALYK

Argumento:

E. Pergner, Z.K. Slaby/"Niños con rótulo"

Guión:

Vladimir Körner

Fotografía:

Jirí Sámal

Decorados:

Bohumil Pokorný

Música:

Jirí Kurz

Intérpretes:

Oleg Pavlovich Tabakov
Miroslava Soucková
Alicja Jachiewicz
Mila Myslíková
Vilém Besser

Producción:

Estudio Cinematográfico de Barrandow-
Zespoly Filmowe, Warszawa.
Color. 35 mm. 2.822 ms.

Argumento:

El filme, realizado para la conmemoración del 40 aniversario de la liberación de Checoslovaquia, es la historia de uno de los muchos niños checos que escaparon a la muerte para ser destinados a su germanización. Emilka Fejfarová es una niña de ocho años, rubia y con ojos azules. Cuando se encuentra en un campo de concentración infantil, tras haber sido fusilado su padre y detenida su madre, estos "parámetros nórdicos" le salvan la vida. El comandante de un campo de concentración Otto Kukuck compra a Emilka, obsesionado con la idea de conquistar el alma de la niña. Su esposa Frieda, inválida en una silla de ruedas, sigue con disgusto las relaciones cada vez más estrechas entre Kukuck y la niña. Ve en él un traidor de su raza. Durante un ataque aéreo, Emilka sufre un ataque de nervios. Cuando por primera vez acude la niña al campo de tiro para ver a Otto entrenarse, queda aterrada al darse cuenta de que el blanco es un prisionero vivo.

La guerra se aproxima a su fin. Otto, disfrazado de campesino, quiere huir con Emilka. Sin embargo, es descubierto y decide quitarse la vida. Fija sus ojos en un único punto luminoso, Emilka, pero ésta no le hace caso: su alma está ya en otra parte. Sólo desea volver a casa, con su madre. Llega a Praga, llena de lilas y de tanques soviéticos. Abraza a la madre, liberada de un campo de concentración. Ambas quieren vivir, pero tendrán que aprender a hacerlo con las cicatrices que la guerra ha dejado en su espíritu...

Antonín Moskalyk nace en 1930. Estudia dirección de escena en la Academia de Artes y Música de Praga. Colabora con algunos eminentes directores, por ejemplo, Alfréd Radok, en el Teatro Nacional de Praga. Comienza a trabajar para la TV checa para la que realiza, en 1965, **Oración por Catalina Horowitz**. En 1962 realiza el mediometraje cinematográfico de ficción **La luna anaranjada**. En 1965, **Largo del beso noventa**, al que siguen **Dita Saková** (1968), **El tercer príncipe** (1982) y **Un cuco en el bosque oscuro** (1984).



PANORAMA HOY

Los pájaros tirándole a la escopeta



FICHA TÉCNICA

Guión y dirección:
ROLANDO DIAZ

Fotografía:
Pablo Martínez

Intérpretes:
Reinaldo Miravalles
Consuelo Vidal
Alberto Pujol
Beatriz Valdez
Silvia Planas

Producción:
ICAIC

Color. 35 mm. 80 min.

Argumento:

El cine cubano comienza también a discutir la política sexual, y este filme de **Rolando Díaz** lo hace en clave de comedia moderna, con canciones que tratan de ser una llamada a la juventud. Los tabús hipócritas se critican divertida pero agudamente, mostrando al mismo tiempo la contradicción de que la virginidad esté fuera de moda entre los jóvenes y de que se niegue la libertad a los padres a menos que se les considere perversos.



PANORAMA HOY

Oración

FICHA TÉCNICA

Guión y dirección:
MARISOL TRUJILLO

Montaje:
Miriam Talavera

Sonido:
Raúl García
Material fotográfico de archivo
Coro Centro Coral Infantil de Matanzas,
con Marietta Veuleus y Cristina Rebul

Producción:
ICAIC
Blanco y negro. 35 mm. 9 min.

Argumento:

Basado en un poema de Ernesto Cardenal ("Oración por Marilyn Monroe"), el documental no pretende ser la transcripción exacta de imágenes del poema. En su montaje **Oración** busca decir, a través de la concatenación de metáforas cinematográficas, que sólo en nuestro continente, aproximadamente cada 52 segundos, muere un niño por síndromes de hambre o a causa de la miseria, la represión y la guerra. Esta infancia americana es, pues, la protagonista del filme. Este es también, en cierto modo, un pequeño homenaje a Marilyn Monroe, una niña huérfana, violada y devorada por un trágico final.



PANORAMA HOY

Luna de agosto

FICHA TÉCNICA

Guión y Dirección:

JUAN MIÑÓN

Fotografía:

Miguel Angel Trujillo

Montaje:

José Salcedo

Sonido directo:

José María Bloch

Música:

Juan C. Arranz

Dirección artística:

Miguel Oliver

Intérpretes:

Patricia Adriani (Ana)
 Aiman Mehbal (Gibran)
 Claudia Gravy (Yamila)
 Chema Muñoz (Miguel)
 Maati Zaari (Abselan)

Producción:

Juan Miñón, en colaboración con TVE
 1 h., 40 min. 1985.

Argumento:

Un barco surca las aguas del Estrecho de Gibraltar. En la cubierta, una chica española de aproximadamente unos 25 años viaja a Tánger con el fin de encontrarse con su novio, Miguel. En Marruecos es el mes del Ramadan y es la primera vez que Ana viaja a un país del llamado tercer mundo.

El lugar de la cita es la casa de Abselan, árabe de aspecto cosmopolita con el que Miguel trabaja. Ana es bien recibida. Sin embargo, Miguel ha tenido que irse a Marrakesch por una cuestión urgente. En la nota, Miguel propone a Ana que se reúna con él en Marrakesch y le deja un regalo que tendrá que ir a recoger a un anticuario. Ana no sabe qué hacer, si volver a España o por el contrario seguir viaje a Marrakesh.

A la mañana siguiente opta y continúa el viaje fascinada de alguna manera por un mundo distinto y exótico. Recoge el obsequio de Miguel, un pequeño colgante de plata y se interna en la Kasba sin darse cuenta. En una calle tendrá un encuentro de vital im-

portancia. Gibran, un morito de 13 años la saca de un apuro y se pega a ella como una ventosa. El viaje se inicia con Gibran acompañando a la chica para que ésta saque otro billete de autobús, y así los dos juntos comenzarán la aventura, porque alguien les observa y la chica es portadora de algo de sumo interés para muchos.

Biografía:

Juan Miñón nace en Madrid, en 1953. Estudia Ciencias Políticas y Ciencias de la Información. En los EE.UU., realización cinematográfica.

En 1977 rueda **Pieza corta para teatro de guerrilla**, cortometraje presentado en Oberhausen, y en 1978 **El azote de las carnes**, también cortometraje. Su primer largo es **Kargus**, 1980, codirigido con Miguel Angel Trujillo, presentado en la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmáneda y posteriormente en el Festival de Venecia.



PANORAMA HOY

El tratado de Odessa



FICHA TECNICA

Dirección:
VICENTE PEREZ y MANOLO BUSTO

Guión, fotografía y animación:
Pasos en la niebla.

Música:
Los Garrido

Trucaje:
Tucho Rodríguez y Manuel Primoy.
Con: Angeles Vadillo y Floro Tomas

Producción:
Metrópolis. Prod. Aud. SA
35 mm. 8 min.

Argumento:

Una plenipotenciaria de la URSS llega al Madrid de los años 50 para firmar un tratado de amistad hispano-soviético. Un filme de **Pasos en la niebla**.

Pasos en la niebla nace como grupo en 1982, con **Mujer esperando en un hotel**. Dicho grupo —al que pertenecen Vicente Pérez y Manolo Busto—, está constituido por gente interesada en la fotografía, la animación y el diseño, tratando de aportar las nuevas estéticas al cine de animación.

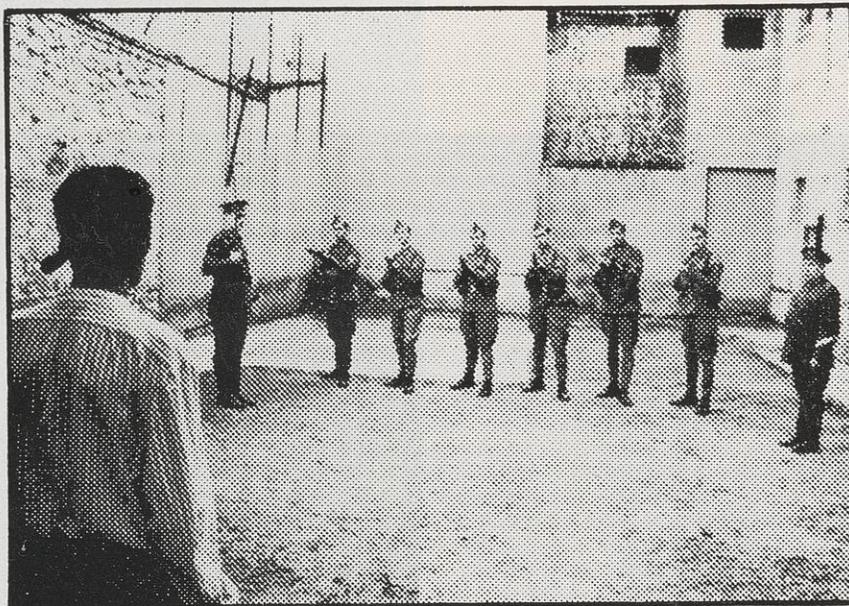
FILMOGRAFIA:

- 1982. **Mujer esperando en un hotel.**
Premio Festival de Bilbao.
- 1983. **Galería nocturna.**
- 1985. **El tratado de Odessa.**
Premio Luis Buñuel, 1986.



PANORAMA HOY

Al Alba



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
AMALIO CUEVAS

Fotografía:
Guillermo Molini

Montaje:
Luis María del Valle

Intérpretes:
Pedro Díez Corral
Gustavo Pérez de Ayala

Producción:
Producciones Dore

Color. 13 min. 1986.

Argumento:

Un oficial del ejército nacional dirige un pelotón de fusilamiento. El condenado a muerte es un antiguo amigo suyo. Esperan el indulto.



PANORAMA HOY

Destierro



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
ESTEBAN GALLEGO

Música:
Atrium Musicae

Poemas:
Juan J. Téllez

Voz en off:
Jesús Perales
Color. 16 mm. 11 min.

Argumento:

Relato poético sobre los últimos años de estancia de los árabes en Andalucía, sirviendo de soporte las imágenes rodadas en el castillo de Castellar de la Frontera.

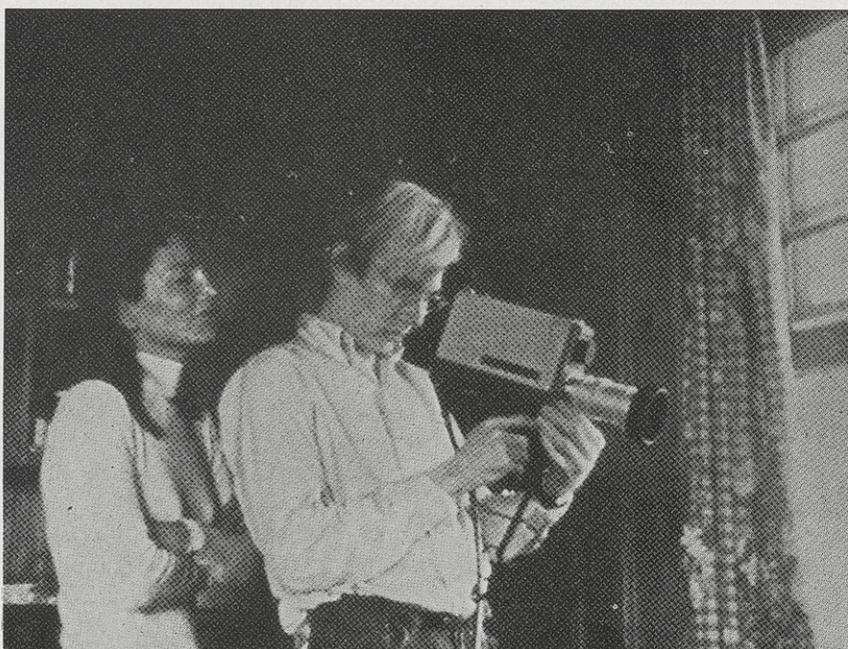
Esteban Gallego nace en San Roque (Cádiz), en 1949. Graduado Social por la Universidad de Granada. Además de algunos filmes en Super 8, ha realizado, siempre en 16 mm., los cortometrajes **Punto de partida** (1980), **Exodo** (1982, documental), **Destierro** (1985) y **The Wood** (1985-86, filme de animación). Inacabados y en fase de montaje, respectivamente, ha rodado otros dos cortos: **Quimera** y el documental **Soledad**.



PANORAMA HOY

He stands in a desert counting the seconds of his life

Está en un desierto y cuenta los segundos de su vida



He stand in a desert counting the seconds of his life es la continuación del diario que estoy haciendo en secuencias filmadas. La documentación ha sido recogida entre 1969 y 1984. Comprende 125 escenas: sketches, happenings, actividades y acontecimientos exteriores a mi vida y que observo a distancia. Introduzco también algunos hechos personales a fin de restablecer el equilibrio entre lo impersonal y la documentación personal. Es el primer episodio de una trilogía.

JONAS MEKAS

Jonas Mekas nace en 1922 en Semniskiai, Lituania. Estancia en Alemania en los campamentos de trabajo de Hitler como "persona desplazada". En 1949 se traslada a Nueva York. Filme documental sobre Brooklyn. En 1955 funda la revista "Film Culture" y en 1960 el "New American Cinema Group" junto con Shirley Clarke y John Cassavetes, grupo de oposición al cine holly-

woodense. En 1962, "New York Film-Makers Cooperative", que ha sido modelo de muchas otras asociaciones de realizadores en el mundo entero. Junto con P. Adams Sitney lleva el "Anthology Film Archive" de Nueva York. Crítico cinematográfico de la "Village Voice" (1956-1976) y de "Soho Weekly News" (1976-77).

Filmografía:

Grand Street (1952), **Silent Journey** (1953), **Guns of the trees** (1958-60), **100 Glimpses of Salvador Dalí** (1961), **Film Magazine of the Arts** (1963), **The Brig, Award Presentation to Andy Warhol** (1964), **Report from Millbroke, Hare Krishna, Circus Notebooks, Time & Fortune Vietnam Newsreel** (1966), **Diaries, Notes and Sketches Reel 9-14** (1970), **Reminiscences from a Journey to Lithuania** (1972), **Diaries, Notes and Sketches Reel 1-6** (1976), **Notes for Jerome** (1977), **Paradise not yet lost** (1980), **He stands in a desert counting the seconds of his life** (1985).

FICHA TECNICA

Dirección, fotografía, montaje:
JONAS MEKAS

Producción:
Jonas Mekas

Color. 16 mm. 150 min.



PANORAMA HOY

Bad night

Mala noche



FICHA TECNICA

Dirección:

GUS VAN SANT

Guión:

Gus Van Sant, sobre un relato de Walt Curtis

Fotografía:

John Campbell

Montaje:

Gus Van Sant

Sonido:

Pat Baum

Música:

Creighton Lindsay

Intérpretes:

Tim Streeter (Walt Curtis)

Doug Cooyate (Johnny)

Ray Monge (Pepper)

Producción:

Northern Film Company, Portland, Oregón.

Blanco y negro. 16 mm. 80 min.

Argumento:

En Old Town, en Portland (Oregón), hay un barrio que comprende seis manzanas de casas y que sirve de albergue a viajeros de todas las nacionalidades. Vagabundos, borrachos o inmigrantes en busca de trabajo, duermen todos allí en hoteles baratos, en las calles, bajo los puentes, o en las Misiones del Ejército de Salvación. Muchos proceden de Méjico, han pasado la frontera ilegalmente y tratan de ganar un poco de dinero para enviar a los suyos en simples cartas, esperando que éstas lleguen a su destino.

En invierno, cuando no hay trabajo en las granjas, muchos de estos mejicanos se quedan en la ciudad a la espera de la primavera y un nuevo empleo. Encuentran esto menos arriesgado que volver a pasar clandestinamente la frontera.

Johnny y Pepper son dos adolescentes sin trabajo, en pleno invierno y fuera de la ley en una ciudad extranjera, y que no hablan ni una palabra de inglés. Encuentran a un americano, Walt, que trabaja en un negocio de alimentación. Walt se siente atraído por Johnny. Él tiene todo lo que a los dos jóvenes mejicanos les falta: comida, un coche,



dinero. Johnny se da cuenta de su oportunidad y aprovecha los sentimientos de Walt para explotarlo...

Es una historia de las calles; Walt necesita a los muchachos y quiere tenerlos para sí, los muchachos necesitan a Walt para desplumarlo. Al mismo tiempo, los dos jóvenes son maltratados por las autoridades, que representan a la ley y a una cierta sociedad autosatisfecha; toman, pues, su revancha... Es una reacción en cadena de explotación recíproca donde víctima y verdugo cambian ocasionalmente sus papeles.

El filme no trata de glorificar a ninguno de los tres personajes, trata tan sólo de contar una historia, tal como ha

sucedido en la realidad, y tal como Walt Curtis la ha contado. Curtis es un poeta callejero en Old Town y trabaja en un almacén donde se vende, principalmente, vino y tabaco.

Gus Van Sant nació hace 32 años en Connecticut. Trasladada su familia a Portland, estudia en la Rhode Island School of Design. Diplomado en la sección de cine. Trabaja en diversos empleos en Los Angeles. Luego, durante dos años, en una agencia de publicidad en Nueva York. Ha rodado 16 cortometrajes y, entre ellos, THE DISCIPLINE OF DE. En 1983, con un modesto presupuesto, realizó ALICE IN HOLLYWOOD. MALA NOCHE (1985) es su segundo largometraje.

EE. UU.

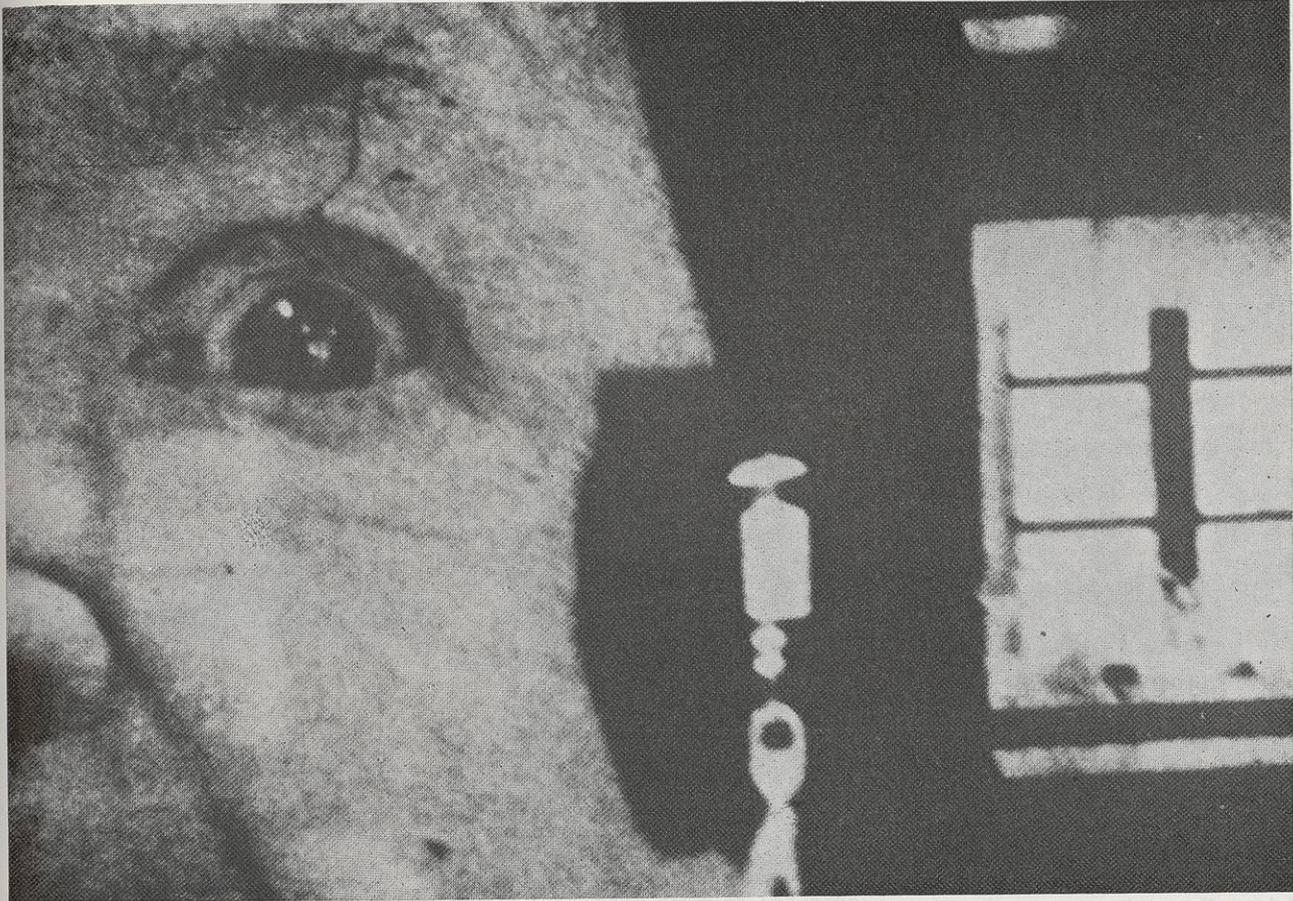


PANORAMA HOY

The optic nerve

El nervio óptico

y otros cortos



Programa constituido por ocho cortometrajes, en 16 mm. realizados por **Bárbara Hammer**

Dyketactis

Color. 4 min. 1974.

El primer filme de sexo lesbiano realizado por una cineasta lesbiana. Un montaje sensible y evocativo de 110 imágenes de su elección sobre el tema del contacto.

Women inlove

Color. 24 min. 1976.

"La cámara como prolongación de mi cuerpo, de mi personalidad. Parejas lesbianas, una nueva cámara, una fiesta, el juego, todo un material reunido por mí a lo largo de cinco años".

Double strength

Color y Blanco y negro. 16 min. 1978.

La poesía de la imagen nos muestra la duración de una relación: el inicio erótico e intenso, su sentido del goce, del juego y de lo cómico, y su final: la separación, el dolor, la cólera y la pérdida de contacto.



Our trip

Color y Blanco y negro. 4 min. 1980.
Un comentario cómico sobre las alegrías y los inconvenientes del camping y de los viajes en grupo.

Pools

(en col. con Bárbara Klutinis)
Color y Blanco y negro. 6 mm. 30 min. 1981.

IncurSIONES sobre y bajo el agua en dos de las veinte piscinas concebidas por Julia Morgan, la primera arquitecta de Estados Unidos, en el Hearst Castle de San Simeón, California.

Pond and waterfall

Color. 15 min. 1982.
La exploración de un estanque visto por una rana.

Bent time

Color. 22 min. 1984.
Los investigadores han descubierto que los rayos luminosos se curvan en los límites del universo. Han deducido que el tiempo se deforma también. Bárbara Hammer trata de llevar a imágenes esta teoría.

The optic nerve

Color y Blanco y negro. 16 min. 1985.
La utilización del cine como medio y como proceso y su objeto —en este caso, la abuela de Bárbara Hammer— constituyen el tema de la última obra de esta cineasta.

"Nací en Hollywood en 1939, cuando Shirley Temple era el ser femenino que más alto había llegado en los Estados Unidos. Esto, mis pecas y mis trenzas decidieron a mi madre a llevarme a los estudios con esperanza de hacer de mí una estrella infantil. En 1973, días antes de su muerte, terminé mi primer filme en 16 mm., no como estrella infantil sino como mujer adulta...

Bárbara Hammer, licenciada en psicología por la Universidad de California en Los Angeles, diplomada en Letras por la Universidad de California en San Francisco y diplomada en cine por esta misma universidad, realiza 37 filmes entre 1973 y 1975.

En 1979 enseña en el Instituto de Estudios feministas de la Universidad de Berkeley, California. En 1983 interviene como artista en el Instituto cinematográfico y de estudios feministas de Suny, Binghamton. Actualmente es encargada del departamento de cine y video del Columbia College de Chicago.

Filmografía:

- 1973 I WAS/ I AM
- 1974 SISTERS!, A GAY DAY, DYKE-TACTICS, "X", WOMEN'S RITES, MENSES
- 1975 JANE BRAKHAGE, SUPERDYKE, PSYCHOSYNTHESIS
- 1976 MOON GODDESS (en col. con Gloria Chuschman), EGSS, MULTIPLE ORGASM
- 1977 THE GREAT GODDESS
- 1978 DOUBLE STRENGTH, HOME, HAIRCUT, AVAILABLE SPACE, SAPPHO
- 1979 DREAM AGE
- 1980 OUR TRIP, PICTURES FOR BARBARA, MACHU PICCU
- 1981 AREQUIPA, POOLS (en col. con Bárbara Klutinis), SYNC TOUCH, THE LESBOS FILM
- 1982 POND AND WATERFALL
- 1983 AUDIENCE, STONE CIRCLES, NEW YORK LOFT
- 1984 BENT TIME, DOLL HOUSE, PEARL DIVER, PARISIAN BLINDS
- 1984/85 TOURIST
- 1985 THE OPTIC NERVE

El filme de vanguardia americano quiere descubrir estados de conciencia, no limitarse a crear copias del mundo. Así como el filme consiste en el cambio de unas imágenes a otras imágenes, el razonamiento de un cineasta determinará, de forma análoga, la evolución de sus filmes. Bárbara Hammer ha hecho 35 filmes a lo largo de doce años y a partir de los cinco últimos su creación ha sufrido un cambio radical.

En los años 70, Hammer, instalada en la costa oeste, hablaba en un tono más privado para una audiencia de mujeres receptivas ante un simbolismo nuevo y ante una imaginaria que reflejaba el sueño político generado por las reivindicaciones personales y sociales de los años 70. Como feminista a la búsqueda de mitos positivos y de una espiritualidad nueva, Hammer se ha revelado como pionera del filme no narrativo en el seno de una comunidad femenina muy diferente de las audiencias típicas de los circuitos artísticos. Una lectura cuidadosa de sus últimas obras muestra que el feminismo sigue siendo un utensilio de análisis importante, pero explotado ahora de una manera más compleja, tanto desde el punto de vista técnico como intelectual. Hammer es al mismo tiempo submarinista, socióloga, arquitecta, científica y astronauta del tiempo y del espacio. Su itinerario por los temas de sus filmes, que emplea estilos muy diversos, puede ser descrito como un recorrido trazado por sus intervenciones en el mundo del paisaje. Ese recorrido nos lleva, en sus últimos filmes, hacia un mundo de paisajes humanos.

KATHLEEN HULSER

Francia



PANORAMA HOY

La tentation d'Isabelle

La tentación de Isabel



FICHA TECNICA

Dirección:

JACQUES DOILLON

Guión, diálogos:

Jacques Doillon, Jean-François Goyet

Fotografía:

William Lubtchansky

Sonido:

Jean-Claude Laureux

Decoración:

Alexandre Ghassem

Montaje:

Noëlle Boisson

Música:

Philippe Sarde

Intérpretes:

Ann Gisel Glass (Isabelle)

Fanny Bastien (Lío)

Jacques Bonnaffé (Bruno)

Xavier Deluc (Alain)

Françoise Brion (la madre)

Henri Virlogeux (el padre)

Producción:

MK2 Productions/ Films A2 (París)/
Strada Films/ Télévision Suisse Roman-
de (Ginebra)

Color. 35 mm. 1 h., 30 min.

Argumento:

Bruno trata de hacer revivir el amor de su mujer, Isabelle, por su antiguo enamorado, Alain. Se diría que está intentando que caiga en sus brazos. ¿Qué impulso le lleva a poner así en juego sus tres vidas, cuatro con la de Lío, la nueva esposa de Alain? No es el libertinaje, por el que siente horror. ¿Una especie de sadomasoquismo suicida? Tal vez, sólo que su amor por Isabelle está intacto y, para que pueda durar, necesita mezclar el odio y salvar en él cierta pureza que no es sino otro nombre de su juventud. Porque

Bruno, Isabelle, Lío y Alain son muy jóvenes y la ambigüedad de las pasiones, la violencia ambivalente del amor son una realidad que descubren viviendo y no una receta que se encuentra en los libros.

Jacques Doillon nace el 15 de marzo de 1944. Comienza a trabajar en cine como ayudante de montaje. En 1972 realiza su primer largometraje, *L'An OI*, al que siguen *Les doigts dans la tête*, *Un sac de billes*, *La femme qui pleure*, *La Drôlesse*, *La fille prodigue*, *La Pirate*, *La vie de famille* y *La tentación de Isabel* (1985).

Francia



PANORAMA HOY

L'Homme au chapeau de soie

El hombre del sombrero de seda

Argumento:

El gran cómico francés Max Linder, a través de sus filmes.

Han pasado los años desde que, por primera vez, reencontré a mi padre en una pantalla. Hemos tenido largos diálogos, en los que yo era la única que vibraba, que comprendía, que reía a veces y otras lloraba. Más que un padre, se convirtió en un amigo.

Un amigo de talento y, a veces, de genio. Le he criticado, amado, admirado siempre.

El filme de hoy es, en alguna manera, el resultado de este curioso intercambio. A través de la imagen él me entregaba el reflejo de su vida, mientras yo le daba el calor de una amistad viva y sin límite.

He descubierto al más joven y seductor de nuestros primeros galanes, al más sutil, imaginativo e internacional de los cómicos franceses. ¿Cómo podía no amarle?

Ese flechazo he querido transmitirlo al mayor número de gente posible. Por un cruel juego del destino, sus filmes han sido destruidos o están desperdigados. Para reunir los 15.000 metros de película que hasta ahora han podido encontrarse, se han tenido que escribir miles de cartas a todos los continentes. Con esos metros, reunidos a lo largo de años, he podido realizar hoy el filme.

Él mismo había rodado muchas veces sus propias aventuras, de una manera divertida y frecuentemente cáustica. Y debo confesar que no ha sido pequeña dicha la de que nuestro compositor, Jean-Marie Senia, haya sabido, desde el primer momento, captar su espíritu. Él también ha sentido el flechazo por Max Linder: ese amor es lo que transmite su música.

Por supuesto que yo soy, con toda mi alma, parcial. No obstante, es con toda imparcialidad como admiro a mi gran y bonachón padre...

MAUD LINDER

Maud Linder acababa de nacer cuando desapareció su padre: **Max Linder**. Nunca le conoció.

Pero **Max Linder** sigue con vida, dormido en la película; renace a la luz del proyector.

Maud Linder se ha consagrado a la resurrección de la obra de su padre. A lo largo de años, en la oscura soledad de su sala de montaje o en la pantalla de los cines, ella ha reanudado con su padre la relación íntima de que había sido privada: en el trabajo de **Maud Linder** hay que saber descubrir la historia de amor entre un padre y una hija, amor que anula la muerte y el tiempo.

FICHA TÉCNICA

Guión y dirección:

MAUD LINDER

Música:

Jean-Marie Senia

Orquesta dirigida por:

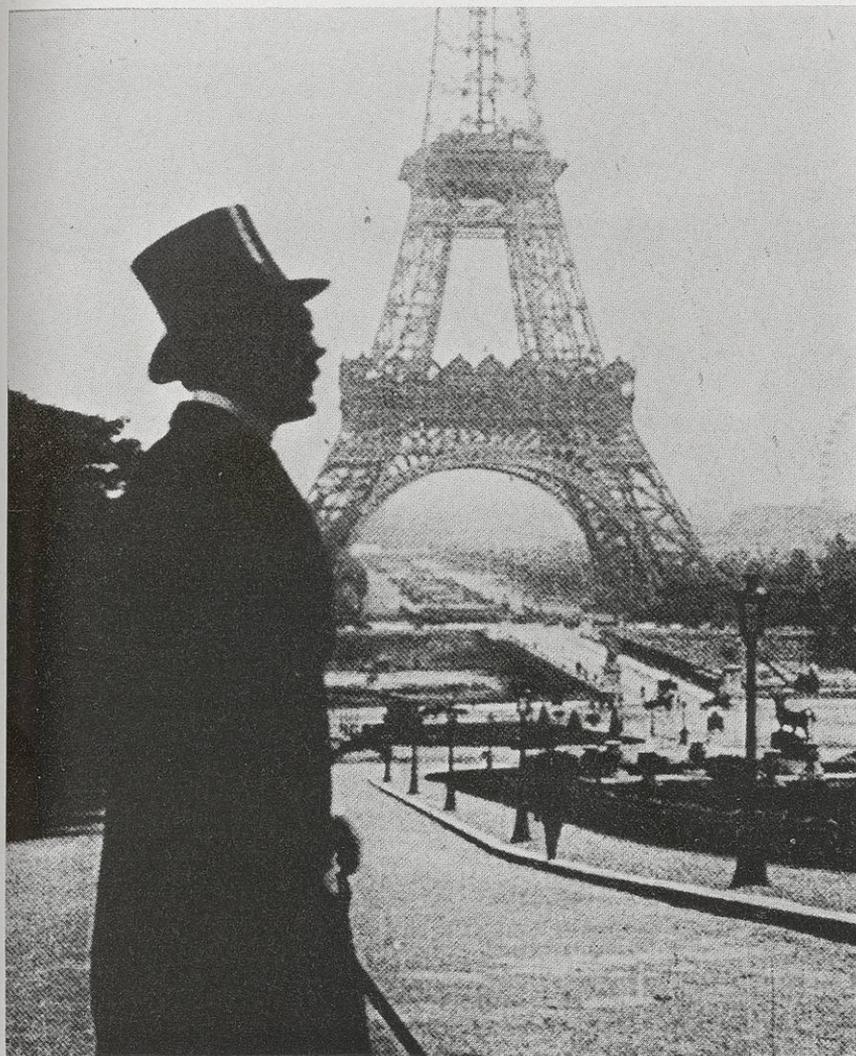
Carlo Savina

Montaje:

Suzanne Baron, Pierre Gillette

Producción:

F. M. L. 96 min.



El filme que ella nos presenta es la última etapa de esta emocionante búsqueda. No se trata ya sólo de honrar al cineasta que fue, en su tiempo, el igual de Chaplin y de Buster Keaton, sino de, a lo largo de kilómetros de película, hacer revivir al hombre al mismo tiempo que a la obra.

Max Linder interpreta aquí su más bello papel: el de **Max Linder**, en una realización de **Maud Linder**.

COSTA-GAVRAS

Max Linder, procedente del teatro y del music-hall, debuta en el cine mucho antes de que nazca la escuela del cómico americano y, a través de los

años, se convierte en el mejor actor cómico de su tiempo. Ha creado un personaje que es exclusivo suyo. Hombre galante, perseguidor de dotes, amante de la buena mesa, jinete, espadachín, que nunca pierde un ápice de su talla, pendiente de su dignidad aún en sus peores momentos, este francés elegante, anterior a 1914, pese a sus sombreros, sus corbatas y su bastón, a sus botines lustrosos, este cómico burgués, es un joven pariente de d'Artagnan, el d'Artagnan de Los Tres Mosqueteros del que Max ha hecho un retrato paródico y encantador, descubramos lo que el cine cómico debe a **Max Linder**, su gran precursor.

RENE CLAIR

La comicidad de **Linder** recurría poco a las persecuciones o a la tarta de crema. El actor, formado en el teatro de boulevard, aportaba a la pantalla, junto con su elegancia, una concepción nueva de lo cómico. Sin desdeñar siempre los grandes efectos, utilizaba ante todo lo barroco de las situaciones, la fina observación psicológica, los rasgos de costumbres...

...A diferencia de sus rivales, **Linder** no es un acróbata consumado. Pero tiene el arte del gesto seguro y posee un rostro admirablemente expresivo. Precisa de los primeros planos para alcanzar toda su gloria y desplegar todo su talento al permitirle dar muestra de cada una de las expresiones de su fisonomía. Su juego es extrañamente sincopado: sin esas rupturas de ritmo, su vivacidad se convertiría en agitación, febrilidad; siendo las pausas absolutamente necesarias tras cada efecto. **Linder** se apoya siempre en una intriga clara, casi lineal, comprensible por todo el mundo y que resume el título del filme: **Max condecorado, Max fotógrafo, Max virtuoso, Max y la inauguración de la estatua, Un idilio en la granja...** La simplicidad del guión, la austeridad en la interpretación, el carácter profundamente nacional del tipo, valieron rápidamente al actor fama universal.

GEORGES SADOUL



PANORAMA HOY

Angelic Conversation

Coloquio angelical



FICHA TECNICA

Dirección:
DEREK JARMAN
Guión:
Derek Jarman, sobre sonetos de Shakespeare
Fotografía:
Derek Jarman
Música:
Coil (John Balance, Peter Christoffersen)
Intérpretes:
Poul Reynolds
Philip Williamsen
Recitado de Shakespeare: Judi Dench
Producción:
Derek Jarman, British Film Institute
Color. 35 mm. 78 min.

Rodada en Super-8, ampliada a 35 mm. a través del video, "historia de amor que procede del cine intimista" —como el propio Jarman define a su filme—, versión del mundo shakespeariano a través de sus sonetos, ha sido presentada con gran éxito en numerosos festivales internacionales.

Angelic Conversation, caracterizada a primera vista por su sistema de repetición, nunca cae en la monotonía. Las repeticiones tienden, de hecho, a ser variaciones que sirven para concentrar la atención y potenciar el significado de cada pequeño gesto: las escenas de amor homo-eróticas consiguen un efecto poderoso sólo a través de castas y tiernas caricias y manos que se estrechan. Este filme, más aún que los anteriores, demuestra que el encuentro del cineasta y del pintor es lo que da un especial carácter a los trabajos más conseguidos de Jarman. Cada imagen destaca por su composición, por la utilización de volúmenes, de las sombras y del color, a veces tan tenue que por momentos apenas puede saberse si se ve o no. Jarman pinta con la luz.

DAVID ROBINSON

Derek Jarman nace en 1941. Estudia en el King College de Londres. De 1963 al 67, estudios de pintura en la Slade School. Trabaja como decorador en el



Royal Ballet. En 1970 colabora con Ken Russell en "The Devils". Rueda filmes en Super-8. En 1976 expone su obra pictórica en Houston, Texas. En 1975 rueda su primer largometraje. A partir de entonces alterna su trabajo de pintor y decorador con el de guionista y realizador. En 1984 escribe su autobiografía "Dancing Ledge".

Filmografía:

1975 SEBASTIANE (en col. con Paul Humfress)

- 1977 JUBILEE
- 1979 THE TEMPEST
- 1980 IN THE SHADOW OF THE SUN, PSYCHIC RALLY IN HEAVEN (corto); A ROOM OF ONE'S OWN, SLOANE SQUARE (corto)
- 1983 THE DREAM MACHINE; PIRATE TAPE (W.S. BURROUGHS) (corto); WAITING FOR WAITING FOR GODOT (video)
- 1984 IMAGINING OCTOBER (corto)
- 1985 ANGELIC CONVERSATION
- 1986 CARAVAGGIO



PANORAMA HOY

0 viasmos tis Aphroditis

El rapto de Afrodita



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
ANDREAS PANTZIS

Fotografía:
Andreas Bellis

Montaje:
Panos Papakyriakopoulos

Música:
Michalis Christodoulidis

Sonido:
Nikos Achiadis

Decoración:
Antis Partzilis

Intérpretes:
Costas Timvios (Evagoras)
Thalia Argiriou (Aphrodite)
Ilias Aletras (Taxista)

Producción:
Greek Film Centre/ Cyprus Film Council/
ERT-1 Television.

Color. 35 mm. 150 min.

Argumento:

Un greco-chipriota, antiguo combatiente de la EOKA, organización de resistencia que ha luchado contra los ingleses, regresa a Chipre en busca de su mujer y de su hijo que han desaparecido mientras estaban de vacaciones en la isla, después de la invasión turca. Un viaje en el espacio y en el tiempo, la historia y la muerte, entrelazadas con referencia a la mitología griega y al retorno de Ulises.

El filme obtuvo el Premio Especial del Jurado en Mannheim 85, así como al Mejor Nuevo Director en Tesalónica. Hay filmes como EL RAPTO DE AFRODITA que anuncian que muchas cosas comienzan a cambiar bajo el cielo ateniense.

UMBERTO ROSSI (L'Unità)

Andreas Ph. Dimitri Pantzis nace en Chipre en 1950. Vive en la actual ciudad ocupada de Famagusta. Estudia en el Instituto de Cine de Moscú. Realiza a continuación cursos prácticos de teatro y ópera. Como prácticas de estudio realiza los filmes: LAS PAREJAS (10 min., documental), TREGUA EN LA RIBERA (15 min.), DE LA MISMA MANERA, DIA Y NOCHE (12 min.), LOS DISPAROS DE LA MAÑANA NO SON LOS ULTIMOS (58 min.), filme de ficción que ganó el premio especial del jurado y el de la asociación de estudiantes extranjeros en el festival del Instituto Nacional de Cinematografía de Moscú en 1976. En 1981-82 realiza el documental TRIMITHI: RECONSTRUCCION CON PALABRAS para la televisión chipriota RIK. EL RAPTO DE AFRODITA (1985) es su primer largometraje.



PANORAMA HOY

Szirmok, viragok, koszorúk

Flores de quimera

FICHA TÉCNICA

Dirección:

LÁSZLÓ LUGOSSY

Guión:

István Kardos, László Lugossy

Fotografía:

Elemér Ragályi

Música:

György Selmeczi

Decorados:

Attila Kovács

Montaje:

Margit Galamb

Sonido:

György Pintér

Intérpretes:

György Cserhalmi (Ferenc Majláth)

Grazyna Szapolowska (Mária, su mujer)

Jiri Adamira (Tío Heinrich)

Boguslaw Linda

(Kornél, cuñado de María)

Péter Malcsiner

(Miklós, hermano de Kornél)

Lajos Oze (el coronel)

Producción:

Mafilm-Budapest Studio, Budapest

Color. 35 mm. 105 min.

Argumento:

La revolución de 1848-49 termina con la capitulación del 6 de octubre de 1849. Ferenc Majláth, primer teniente del regimiento de húsares cercado por las tropas del zar, presencia el suicidio de un camarada desesperado, luego se ve obligado a enrolarse como simple soldado en el ejército austriaco. Ferenc no aprovecha la oportunidad de huir, como lo hace su jefe el coronel.

Han pasado dos años. Ferenc ha sido puesto en libertad gracias a la intervención del tío Heinrich, un pariente fiel a la corte y que goza de una alta posición militar. Ferenc —que no había pedido esta libertad— se halla desilusionado, decepcionado, acusa a cuantos le rodean. Hace algunos meses la familia se vio afligida por otra desgracia: la muerte en parto de la hermana de María, mujer de Ferenc. El viudo,



Kornél, su hijo recién nacido y su hermano Miklós van a vivir con la familia Majláth. En el bautizo del niño Ferenc se encuentra con su "bienhechor", el tío Heinrich. De inmediato se reanima entre ellos la oposición política.

Una noche aparece el Coronel, que dice estar organizando una sublevación en Hungría como emisario de la emigración de Kossuth. Toda la noche Ferenc y María le escuchan, entusiasmados. El joven Miklós decide enrolarse en el invisible ejército.

A la madrugada el Coronel desaparece, pero llega la policía y arresta a todos los de la casa. Vuelve a intervenir tío Heinrich y sueltan a todos, excepto a Ferenc. El tío Heinrich aloja en su castillo a toda la familia.

Ferenc cae en una profunda depresión y acusa a sus guardias de haber matado a su mujer. María vuelve a recurrir a tío Heinrich. Va este a Viena, pero lo único que consigue es cambiar la cárcel de Ferenc por un manicomio. Miklós abandona a la familia y se vuelve a vivir con los Majláth. María visita a Ferenc, con la esperanza de que éste sólo esté fingiendo.

Entretanto, en el gabinete de censura encuentran en un periódico suizo una carta abierta escrita por F. Majláth. La carta pone en peligro incluso la posición de tío Heinrich en la corte, pero nadie es capaz de lograr que Ferenc firme una declaración de negación. María se dirige a Miklós. Al juzgar el destino de Ferenc riñen, pero luego se unen desesperadamente.

Ferenc se suicida. En el cementerio, ante una tumba sin nombre, la familia vuelve por unos instantes a reunirse. Miklós navega hacia América. Cree reconocer en un pasajero al Coronel pero, al hablarle, es una cara desconocida la que se vuelve hacia él.

László Lugossy nace en 1939 en Budapest. Se diploma en 1961 por la academia de cine y teatro de esta ciudad. Estudia en el instituto de cine de Moscú. Trabaja en el estudio de actualidades de Budapest y luego en el Béla-Balázs-Studio para jóvenes realizadores. Realiza en 1975 su primer largometraje, AZONOSÍTÁS, al que siguen KOSZONOM, MEGVAGYUNK (1980) y SZIRMOK, VIRAGOK, KOSZORÚK (1985). Este filme obtiene el Oso de Plata en Berlín 85.



PANORAMA HOY

Uramisten / The Philadelphia attraction

La atracción de Filadelfia



FICHA TECNICA

Dirección:

PÉTER GÁRDOS

Guión:

Péter Gárdos, András Osvát

Fotografía:

Tibor Máthé

Música:

János Novák

Decoración:

Pál Lovas

Montaje:

Mária Rigó

Sonido:

Gyula Traub

Intérpretes:

Kemill Feleki (Lipót Binder)
Károly Eperjes (Oszkár Sajek)
György Dörner (Simi)
Dezso Garas (Boldi)
László Csákányi (El camarero)
Nóra Tábori (La madre)

Producción:

Mafilm- HUNNIA Studio, Budapest

Color. 35 mm. 93 min.

Argumento:

Los protagonistas de esta historia son un hombre viejo y un hombre joven: un antiguo ilusionista y un acróbata que se ha roto un pie, Lipót Binder y Oszkár Sajek. Tras el accidente que le obliga a retirarse, Sajek decide terminar con la mediocridad de su vida y comienza a obsesionarse con la idea de un número sensacional que le haga famoso mundialmente.

Lipót Binder posee el secreto de un número que fue en tiempos sensacional, el de la liberación por sus propios medios de un bloque de hielo dentro del cual se encierra. El viejo vive, en realidad, como encerrado en ese hielo; prisionero de la soledad, de su fría habitación de hotel, de su pasado, de sí mismo.

Un día llama a la puerta de esa habitación el joven Sajek, entrando así en la vida del viejo Binder. Este hecho marca el inicio de un combate singular, de un duelo. El objetivo de Sajek es apropiarse del número sensacional a cualquier precio, mediante dinero, engaño, violencia, halago... "Un secreto de familia no se divulga", dice el viejo.



Y somete a Sajek a una serie de pruebas antes de cederle el número que no desea ceder. Binder es tenaz, maligno y astuto. Sajek lo intenta todo para lograr su ambición.

Y mientras se desarrolla esta partida de profesionales a varios asaltos, se va creando un lazo entre los dos hombres: un lazo hecho de afecto y de odio, de soledad, de mutuo descubrimiento, de pasión, de orgullo, de suficiencia, de fuerza y debilidad.

El viejo cede al fin su número sin cederlo, el joven sale vencedor sin serlo de la aventura. Ya están en manos de Sajek el número sensacional y el éxito, pero al conseguir su objetivo ha perdido algo: una relación humana completa y profunda, una relación como solo se da en los cuentos. Posee ya la mitad del reino, pero la otra mitad solo pertenece al pasado.

Péter Gárdos nace en 1948, en Budapest. En 1971 termina sus estudios de profesor de húngaro y de ruso. Comienza a trabajar como ayudante de dirección primero, luego como realizador,

en el Estudio de Films documentales y de actualidades. A partir de 1972 trabaja también para la televisión húngara.

Filmografía:

- 1975 Kártyaparti este 7-kor (Partida de Cartas). Documental TV
- 1976 Kibontakozás (Desarrollo). Documental TV
- 1977 Lidérc (Incubo). C.M. de ficción. Premio en Cracovia 78
- 1978 Halálosztók (Los distribuidores de muerte). Documental
- 1979 Cage (La Caja). C.M. ficción. Premio en Cracovia 80
- 1980 Tragoletto. C.M. documental Vészcsengő (Timbre de alarma). Documental TV
- 1982 A tanítványok (Los discípulos). C.M. documental
- 1983 Kis ember nagy élete (La gran vida de un hombre pequeño). C.M. de ficción
- 1984 La atracción de Filadelfia. Premio Especial del Jurado en el Festival de Montreal 85.



PANORAMA HOY

Ososhiki

El funeral

FICHA TECNICA

Guión y dirección:

JUZO ITAMI

Fotografía:

Yonezo Maeda

Montaje:

Akira Suzuki

Decoración:

Hiroshi Tokuda

Sonido:

Minoru Nobuoka

Música:

Joji Yuasa

Intérpretes:

Tsutomu Yamazaki

Nobuko Miyamoto

Kin Sugai

Chishu Ryu

Shuji Otaki

Producción:

Itami Production / New Century Producers

Color. 35 mm. 124 min.

Argumento:

El filme narra tres días en los que un matrimonio de actores tienen que presidir un funeral tradicional japonés por un miembro de su familia. La confusión y perplejidad que en ellos se crea ante las complejas demandas a que esta situación les enfrenta, junto con las reacciones de otros participantes, crean una historia a la vez cómica, triste y emotiva. Una historia que sigue el orden de los actuales funerales en Japón, por lo que el propio funeral se convierte en el eje del filme.

El día primero describe la muerte de la esposa del padre, seguida de los anuncios de esa muerte, visita de la



difunta en el hospital, pago de la cuenta del hospital, colocación del cuerpo en un ataúd para el retorno a casa y la improvisación de un altar budista provisional para un velatorio imprevisto.

El segundo día describe cómo se erige un altar definitivo, preparativos del velatorio oficial, llegada del monje y ritual religioso, y la continuación del velatorio de la víspera.

El tercer día muestra el funeral propiamente dicho: el discurso del jefe de la familia, el traslado de la difunta a un crematorio, la cremación y el traslado a casa de la urna con las cenizas.

"Siguiendo un funeral japonés a lo largo de tres días, Itami consigue llevar a cabo la difícil tarea de mezclar sátira y patetismo, incluso dentro de la misma secuencia, así como vapulear las convenciones sociales una maravillosa escena muestra cuán incómodo resulta

sentarse sobre las propias posaderas durante mucho tiempo, otra comenta con gracia, sobre una lección de video, cómo conducirse en un funeral.

Cuando Ozu viene a la mente, Itami da suavemente nuevo rumbo a las expectativas, aunque aprovecha para hacer un delicado homenaje al maestro. También controla con magistral ironía a un reparto amplio, orquestando algunos "conjuntos de confusión" en las pequeñas habitaciones, durante el velatorio, con los amigos y parientes de la difunta. El filme revela a un magistral artesano en su sensibilidad con la cámara, el color y la decoración y, sobre todo, es realmente divertido".

JOHN GILLET

OSOSHIKI (1985) es el primer largometraje de **Juzo Itami**, conocido actor japonés, e hijo del director Mansaku Itaki.



PANORAMA HOY

Saraba hakobune

Adiós, arca



FICHA TÉCNICA

Dirección:

SHUJI TERAYAMA

Guión:

Shuji Terayama, Rio Kishida

Fotografía:

Tatsuo Suzuki

Música:

J. A. Seazer

Decoración:

Noriyoshi Ikeya

Intérpretes:

Mayumi Ogawa
Tsutomu Yamazaki
Yoshio Harada
Keiko Niitaka
Yoko Tabashi

Producción:

Gekidan Himawari, Jinriki Hikoki-sha,
Nippon Art Theatre Guild.

Color. 35 mm. 127 min.

Argumento:

En una época imprecisa, cerca de un poblado, un hombre viejo, ayudado por un niño, tira de un carro lleno de relojes que ha robado en las casas de los moradores. Cuando encuentra un lugar apropiado, los entierra unos junto a otros. Así no queda más que un reloj: el de la rama mayor. A partir de ahora, sólo él controlará el tiempo.

Sutekichi, de la rama menor, vive con su prima Sue, pese a la prohibición del padre de ésta. En el pueblo existe una leyenda por la cual los hijos, fruto de la unión entre primos, nacerán con cabeza de perro. Debido a esto el padre de Sue ha impuesto a su hija un cinturón de castidad en forma de cangrejo, un cinturón tan sólido que ni siquiera el herrero es capaz de quitarlo. Sue intenta en vano exorcizar su maldición.

Virgen a la edad de treinta y cinco años, Sutekichi es objeto de mofa por parte de los aldeanos. Exasperado por las puyas, Sutekichi mata a Daisaku, jefe de la rama mayor.

Tras el crimen, Sue y Sutekichi huyen precipitadamente del pueblo, llevándose solo lo imprescindible. Durante días, caminan con gran dificultad entre las tinieblas. Encuentran, al fin, una casa abandonada y deciden pasar la noche en ella. A la mañana siguiente, su sorpresa es grande al descubrir que han regresado a su propia casa.

Una bella y turbadora muchacha, Chigusa, se pasea por el bosque. Es un hada que enlaza el universo de los vivos al de los muertos. Quien se atreve a tocarla, morirá en extrañas condiciones.

En pleno centro del poblado se descubre que un agujero está, día a día, ensanchándose. Es el túnel que comunica con el mundo de los muertos. Los aldeanos deciden enviar a un cartero para que lleve cartas a los difuntos. Temari, criada de la rama mayor y amante de Daisaku, quiere enviarle vestidos para que se mude...

Instalado de nuevo en su casa, Sutekichi es asediado por el fantasma de Daisaku. Comienza, además, a perder



la memoria. Anota entonces los nombres de los objetos que le rodean. Anota sobre Sue: "Mi mujer" y sobre él mismo: "Yo". Progresivamente se va sumergiendo en la locura. Los aldeanos, cuando se enteran de que posee un reloj que no es el de la rama mayor, lo matan.

Un día llega al poblado una extraña mujer, Tsubana, acompañada por su hijo, niño aún. Se instala en la casa de la rama mayor, donde quiere enterrar las cenizas de su padre. Proclama que su hijo es el nuevo jefe. El hijo se torna súbitamente adolescente y comienza a copular con todas las aldeanas. En ese momento el cinturón de Sue se deshace.

Se instala el teléfono en el pueblo. Llegan rumores de una ciudad vecina. Los aldeanos, unos junto a otros, se aprestan a descubrirla.

Terayama, que junto con Oshima constituye la expresión más vigorosa del actual cine japonés, ha muerto hace dos años, a la edad de 47. Este filme es, en cierta manera, su testamento. Cine salvaje, cine desmesurado. Un bello filme de mitos, de superstición, de pasión y muerte. Un filme que es un adiós a esta cultura y el comienzo de una era nueva. Cine fantástico, de vivos colores, cuya locura sumerge al espectador occidental en la perplejidad.

P. W. JANDERS

Terayama es uno de los escritores que más han influido en mí. A su muerte reciente, a los 47 años, ha dejado una obra tan amplia como sorprendente, más de doscientos libros publicados, en la encrucijada de todas las aventuras del arte: poesía, ensayo, teatro, novela, cine...

Su último filme, su testamento, **Adiós, arca**, se sitúa en el corazón del tumulto que siempre provocó a lo largo de su vida, agitando las perspectivas de modernidad del Japón y enriqueciendo el arte de vanguardia del mundo entero por su concepción inimitable de la renuncia exigente.

Adiós, arca nos sumerge en la agitación que suscita la maldición de los sentidos. Iluminado por su lúcida locura el héroe aprende a vivir a través de una aparente historia congelada con el poderío de su soledad, forzada pero sublimada, como si obedeciera a la terminante orden surrealista del amor convulsivo, sin olvidar no obstante sus raíces ancestrales. El primitivo caos se orienta en dos direcciones opuestas: el cielo y la tierra —el **Inn** y el **Yan**; a partir de las diversas combinaciones de estos dos principios, la representación espacial se nos aparece unida a la idea de acoplamiento de los sexos. Cuando la relación sexual no puede cumplirse, la piedra iluminada cae del cielo y la tierra se vacía, poco a poco, por un pozo sin fondo que irá agrandándose ineluctablemente.

Cuando Terayama realiza su filme, ya se sabe condenado por los médicos. Sus días, sus horas, están contados. La obsesión del tiempo, reflejada en el filme por la multiplicación de los péndulos, hace que la obra nos sea aún más querida, más patética. Terayama está, mientras rueda, viviendo su agonía, de ahí su obsesión por designar todo mediante inscripciones, como Margritte.

El héroe de Terayama hubiera podido escribir esta frase extraída del primer libro del **Kojiki**: "Tú, oh mujer, con la que hubiera deseado acostarme en esta isla poblada por enjambres de patos, por los siglos de los siglos no te olvidaré". Terayama nos ofrece en su filme el más inextricable bosque donde aventurarnos emocionados, con delicia. Este cine pertenece al más alto grado del arte..., y al más inquietante.

F. ARRABAL

Vídeo Letter

Correspondencia por vídeo de Shuji Terayama con el poeta Shuntaro Tani-guchi. 1982-83.



SHUJI TERAYAMA es autor bien conocido por el público de nuestro festival. Presentado por primera vez en España en la edición del 73, su primer largometraje **Arroja los libros y vamos a la calle** obtuvo uno de los premios concedidos por votación popular. En la edición del 76, en una inusitada sesión especial en el hall del Palacio de Congresos, con actuación del propio Terayama, se proyectaron sus cortos experimentales **La guerra de Jan-Ken-Pon**, **Guía de cine para una persona joven**, **16+1**, **Rolla**, **Hoso-tan**, **El proceso**, **Cuento del laberinto**, así como el medimetraje **El emperador Tomato-Ketchup**. En la edición siguiente se proyectó su segundo largo **Escondite pastoral**. En la del 78, el largometraje **El boxeador** y los cortos **El canto de Maldoror**, **Intento de descubrir la historia de un enano**, **Cine de la sombra**, **La mujer de dos cabezas** y **Goma de lapicero**. En la edición XIII, **Los frutos de la pasión**.

La Semana de Autor desea, con la proyección de sus dos últimas obras, completar su conocimiento y rendir a Terayama un modesto, pero sincero, homenaje póstumo.

SHUJI TERAYAMA nace el 10 de diciembre de 1935. Es originario de Aomori, región norte del Japón. A los nueve años pierde a su padre, muerto en la guerra. Su madre marcha a trabajar a una base americana. Vive solo hasta el día en que un lejano pariente, propietario de un cine, se hace cargo de él. Viendo los filmes hasta seis veces diarias, pronto se siente capaz de saber lo que se proyecta en la pantalla, tan solo con oír la música... Con frecuencia duerme en la sala de proyección.

Durante la enseñanza secundaria funda una revista literaria en la que publica **haiku** (poemas de 17 sílabas) y **tanka** (poemas de 31 sílabas). A los dieciocho años entra en la Universidad Waseda de Tokyo. Este mismo año (1954) gana el premio Poesía Nueva. No es la poesía lo que le aparta de los estudios, sino la enfermedad: una nefritis le retiene en el hospital, donde se consagra a la lectura y a la escritura, publicando sus dos primeras colecciones de poemas.

Al salir en 1959 del hospital, lleva una vida vagabunda por el barrio de Shinjuku. Cuando no guarda la caja de una casa de juego, escribe dramas radiofónicos como **La Hechicera de la Montaña** y **El Cometa Ikeya**, ganadores ambos del Gran Premio Italia en 1964 y 1965.

Polivalente, multiplica sus actividades, haciendo teatro, periodismo deportivo

o cine experimental. En 1964 publica una antología de poemas, **Den'en ni shisu**, que inspirará más tarde su filme **Sinfonía pastoral**, y en 1965 una primera novela, **Ante mis ojos el desierto**.

En 1967, Terayama funda su teatro laboratorio **Tenjosajiki** (El gallinero), que representa espectáculos tanto en Japón como en Frankfurt, Nancy, Belgrado, Amsterdam, Nueva York, Spoleto, Londres, París...

Con la **Fototeca Imaginaria** (1975) recurre a otro medio de expresión: la fotografía. En 1977, la revista **Zoom** le confía la redacción de su número especial **Imágenes del Japón**.

Su última creación teatral, **Instrucciones a los criados**, tras haber dado la vuelta al mundo es presentada en octubre de 1982 en el Teatro Nacional de Chaillot.

En la primavera de ese mismo año, comienza el rodaje de **Adiós, arca** en Okinawa, cuyo montaje termina a su regreso de Chaillot.

Enfermo de cirrosis desde hacía tres años, no puede asistir al estreno del filme. Muere el 4 de mayo de 1983 en Tokyo.

Privado de su fundador y principal animador, el laboratorio teatral Tenjosajiki se disuelve semanas más tarde.

Filmografía:

- 1960 **Neko Gaku** (Gatología) C.M.
 - 1964 **Ori** (La caja) C.M.
 - 1970 **Tomato-Ketchup Kotei** (El emperador Tomato-Ketchup) M.M.
Janken Senso (La guerra de Jan-Ken-Pon). C.M.
 - 1971 **Sho O Suteyo Machi E Deyo** (Arroja los libros, vamos a la calle)
 - 1974 **Seishonen No Tame No Eiga Nyumon** (La iniciación de los jóvenes al cine) C.M.
Chofuku-Ki (16+1) C.M.
Rolla. C.M.
Den en Ni Shisu (Escondite pastoral)
 - 1975 **Hoso-Tan**. C.M.
Meikyu-Tan (Cuento del laberinto) C.M.
Shimpan (El proceso) C.M.
 - 1977 **Kage No Eiga-Nito Onna** (Film de la sombra-Una mujer con dos cabezas) C.M.
Keshigomu (Goma de lápiz) C.M.
Maldoror No Uta (Los cantos de Maldoror) C.M.
Issunboshi O Kijutsusuru Kokoromi (Un intento de describir la medida de un hombre) C.M.
Boxer (El boxeador)
 - 1979 **Kusa Meikyu** (Laberinto de hierbas), sketch del film **Colecciones privadas**.
 - 1981 **Les fruits de la passion** (Los frutos de la pasión)
 - 1982-83 **Video Letters**
 - 1984 **Saraba Hakobune** (Adiós, arca)
- Obras teatrales (selección)**
- 1967 **Kegawa No Marie** (Marie-Vison)
 - 1968 **Sho O Suteyo Machi E Deyo** (Arroja los libros, vamos a la calle)
 - 1969 **Gali Gari Hakase No Hanzai** (El crimen del Doctor Caligari)
 - 1970 **Jinriki Hikoki Solomon** (Antropoplano Solomon)
 - 1971 **Jashumon**
 - 1972 **Hashire Melos** (Vete, Melos); **Ahen Senso** (La guerra del opio)
 - 1973 **Mojin Shokan** (Carta sobre los ciegos)
 - 1975 **Knoch; Ekibyo Ryuko-ki** (Diario del año de la peste)
 - 1976 **Aho-Bune** (La nave de los locos)
 - 1977 **Chugoku No Fushigina Yakunin** (El mandarín maravilloso)
 - 1978 **Nuhiku** (Instrucciones a los criados); **Kankyaku-Seki**
 - 1979 **Aohige-ko No Shiro** (El castillo de Barba Azul); **Lemmings-Sekai No Hate Made Tsuretete** (Lemmings, llévame al fin del mundo)



PANORAMA HOY

Le medecin de Gafiré

El médico de Gafiré

FICHA TECNICA

Guión y dirección:
MUSTAPHA DIOP

Fotografía:
Youssef Djibo

Montaje:
Hubert Martin

Sonido:
Abdoulaye Dia, Harouna Diarra

Decoración:
Isabelle Lalin

Música:
Conjunto instrumental de Mali

Intérpretes:
Sidiki Bakaba (Ouba, el curandero)
Melin N'Diagne (Karounga, el médico)
Fifi Dalla Kouyate (Aïcha, su mujer)
Hima Adamou (El director)
Djingarey Maiga (Adjunto del director)
Sotigui Kouyate (Mafé)
Djeneba Dao (Bintou)
Harouna Diarra (Viejo Inazel)
Mustapha Diop (Amza)

Producción:
Dipka Film (Niger) ORTN (Niger)
CNPC (Mali)
Color. 35 mm. 88 min.

Argumento:

Karounga, joven médico, es destinado a una región perdida donde ejerce un curandero de gran fama, Ouba. Muy escéptico al principio sobre los métodos del "charlatán", Karounga lanza un desafío a Ouba. Resulta humillado, por lo que decide seguir las enseñanzas del curandero. Quiere conciliar "el agua y el fuego", "el cielo y la tierra", es decir, la medicina tradicional y la medicina blanca. Se reanudan los conflictos cuando Karounga trata de escribir un libro sobre la medicina tradicional, conocimientos que —según

Ouba— no deben ser divulgados para que no pierdan eficacia. Pero Karounga quiere que las prácticas del curandero sean enseñadas a los médicos junto con las demás disciplinas de la carrera. Un último enfrentamiento opone a los dos hombres. Karounga resulta vencedor. La síntesis es posible...

En Africa, yo vivía en un medio muy alejado de las prácticas de los curanderos. Mis amigos creían en ellas sin reservas y, cada vez que me hablaban, yo respondía con un juicio muy crítico. Les trataba de supersticiosos, les reprochaba el que dieran su confianza, con credulidad muy ingenua, a tantas cosas que no habían sido probadas. Mi posición era esa y mis amigos quisieron demostrarme que estaba equivocado. Comenzaron a llevarme a pueblos donde ejercían curanderos.

Un día cayó en mis manos la tesis de doctorado de un bretón, Joseph Kerharo, que enseña en la universidad de Dakar. En su obra **La Pharmacopé africaine**, reseña, como científico, to-

das las prácticas de los curanderos tradicionales en el Africa negra. Dice, por ejemplo, que en Senegal se cura tal enfermedad empleando la planta. Da, de paso, el nombre científico de la planta, relata todo el proceso de los cuidados pero sin añadir: "esto es verdadero y eficaz, esto es falso". Se contenta simplemente con observar, sin tomar postura ante los métodos empleados: "En Mali es así, en Benín, etc..." El libro me interesó mucho, pero me sentí un poco frustrado. Hubiera querido que, como hombre de ciencia, me dijera: "He analizado tal planta y sé que posee ciertas propiedades capaces de curar, efectivamente, las enfermedades. En cambio, esta planta no sirve para tal enfermedad..." Tras la lectura del libro, comencé a reflexionar en todo ello y así surgió la idea de **Le médecin de Gafiré**.

Hay muchas prácticas que están descritas en el libro de Kerharo y que yo había puesto en mi guión, pero algunas no se podían mostrar. Yo había previsto una escena de aborto en la que

Über den Tod des Weissen pferdes - Tokyo

La muerte del caballo blanco



el curandero tenía que hacer el amor con la mujer que quería abortar, poniendo ciertas hierbas "cáusticas" y colocándose en una postura ritual. Son prácticas que existen, pero no he podido filmarlas a causa de la censura. En cuanto se habla del problema de los curanderos en Africa, uno se ve tratado de oscurantista, porque hay siempre un aspecto folklórico en eso. Yo no he hecho el filme para halagar nuestro orgullo y para que la gente diga: "Mira, aquí hay quien afirma que nuestra medicina es válida, o incluso superior, a la de los otros". Lo que yo pretendía era mostrar el conflicto de un africano que ha aprendido en Europa a pensar y a practicar la medicina y que, de pronto, se ve enfrentado a una realidad distinta, a una verdad que no es enseñada en los libros...

Cuando, en 1979, comencé a escribir el guión, de inmediato pensé en Sidiki Bakaba para el papel del curandero. Le conocía bien, conocía su voz y eso me ayudó mucho. Durante el rodaje, no quise que hablase normalmente

porque, entre los curanderos, hay mucho de cine en todo lo que hacen. No pueden hablar o caminar como el resto de los mortales, no pueden dormir ni comer delante de cualquiera. Los curanderos no tienen reloj para medir el tiempo entre dos actos, son las letanías que recitan las que sirven para marcar el tiempo.

El ideal para un cineasta africano es rodar en francés. No hay problemas de subtítulo y la difusión en Africa es más fácil. **Le médecin de Gafiré** es el único filme en que Sidiki Bakaba habla el Bambara y, si he rodado en esta lengua, es a causa de la propia historia que cuento. Trátese de curanderos o, como en mi próximo filme, de sirenas, necesito expresarme en lengua africana. No me imagino a un campesino o a un jefe de poblado hablando en francés. No es lógico. Es un contrasentido que haría imposible creer en el personaje, en sus poderes. Si tal personaje africano es ministro, puede hablar francés, nadie se sorprende. En

Le médecin de Gafiré sólo los dos oficiales hablan francés. Deseo respetar la realidad de la lengua.

MUSTAPHA DIOP

(Declaraciones recogidas por Charles Tesson)

Mustapha Diop nace en 1945 en Cotonou, en el Benín. De 1960 a 1963 estudia en el liceo de Tournon, en Ardèche. Con sus ahorros, compra una cámara de 9,5 mm. Regresa a Mali donde continúa sus estudios. En 1968 termina su bachillerato en París. En 1968-69 realiza un mediometrage, **Synapse**, gracias al apoyo de Jean Rouch. De 1969 a 1974, estudios de literatura moderna en Abidjan, en la Costa de Marfil, luego en Uagadugu, en Burkina-Faso. De 1975 a 1979 estudia en el Conservatorio Libre de cine francés de París, finalizando los cursos con el filme **Bouba**. Trabaja como realizador en la televisión nigeriana. En 1982 realiza otro cortometraje, **La Tomate**. **Le médecin de Gafiré**, su primer film largo, ha sido premiado en el Festival de Cartago 1984.



PANORAMA HOY

Der tod des weissen pferdes

La muerte del caballo blanco

FICHA TÉCNICA

Guión y dirección:
CHRISTIAN ZIEWER

Fotografía:
Gerard Vandenberg

Montaje:
Stefanie Wilke

Sonido:
Nana Gravesen

Música:
Erhard Grosskopf

Intérpretes:
Thomas Anzenhofer (Veit)
Angela Schanelec (Anna, su mujer)
Udo Samel (Padre Andreas)
Peter Franke (Kilian Feuerbacher)
Dietmar Chönherr
(Caspar von Schenkenstein)

Producción:
Basis-Film Verleih GmbH, Berlín/WDR
Color. 35 mm. 111 min.

Argumento:

Alemania en el siglo XVI. Un pueblo acaba de ser vendido y los campesinos se dan cuenta muy pronto de que no se trata sólo de un cambio de nombre y de título de su señor: el Reverendo Geor, abad del monasterio, reivindica pastos que pertenecen a los campesinos. Cuando éstos protestan, el abad cierra la capilla del poblado; las mujeres no pueden ni siquiera depositar ante el altar las ofrendas rituales de la cosecha. Por su parte, los campesinos deben suministrar comida a los monjes, pero la sopa que les ofrecen está muy salada.

Y como para reafirmar a los campesinos en su rebelión, el pastor del pueblo les habla del predicador herético de Niklashausen y del emperador legendario que cabalga un caballo blanco y que vendrá un día para juzgar a los señores y a los monjes.

El abad Georg se sirve de un documento falso para obligar a los campesinos a entregar al monasterio todas sus reservas de lana. Cuando el abad se extralimita una vez más en sus derechos, el monje Andreas revela a los campesinos que el documento estaba falsificado y éstos acuden al convento. Pero el abad Georg ha hecho desaparecer dicho documento y los campesi-



nos, encolerizados, destruyen todas las actas que caen en sus manos y saquean el convento. Cuando llegan a la iglesia, los monjes huyen. El caballero Schenkenstein, que quiere defender el monasterio, es hecho prisionero y debe prestar juramento a los campesinos. Estos envían un mensaje al príncipe: sienten una alegría de vivir y una fraternidad que nunca habían conocido. Pero al día siguiente caballeros extranjeros matan a un campesino, roban un rebaño de carneros y sacan los ojos al pastor. Schenkenstein acusa al monje Andreas de ser el causante de todos esos males; el joven Armenhans le acusa también y se arroja contra él, loco de ira.

Los campesinos se arman como pueden y van a la capilla para solicitar la gracia de Dios. De pronto, ven llegar a las tropas del príncipe; Schenkenstein traiciona su juramento y huye. Los caballeros, en armadura, pasan al ataque.

Los campesinos han sido derrotados. Andreas, el monje renegado, ejecutado. Ana está inmersa en su pena y su arrepentimiento. Pero para Armenhans lo

vivido es un nuevo sueño: "suenan las trompetas y llegan las legiones celestiales".

CHRISTIAN ZIEWER

Christian Ziewer, conocido en Benalmádena por sus anteriores filmes, nace en 1941. Estudios de electrotecnia y luego de filosofía y psicología. Ayudante de dirección teatral. Estudia en la academia de cine y de televisión de Berlín. Miembro fundador de Basis-Film-Verleih GmbH. En 1966 realiza el cortometraje *KARL MOLL, JAHRGANG 30*, al que siguen los documentales *EINSAMKEIT IN DER GROSSTADT* (1968), *NUN KANN ICH ENDLICH GLÜCKLICH UND ZUFRIEDEN WOHNEN* (1970) y el semanario televisivo, de actualidades "KINOGRAM" y *KINOGRAM II*", en colaboración con Coi-clutzki. En 1971 realiza su primer largometraje de ficción: *LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT*. En 1973, *SCHNEEGLOCKCHEN BLUHN IM SEPTEMBER*. En 1976, *DER AUFRECHTE GANG*. En 1978, *AUS DER FERNE SEHE ICH DIESES LAND. DER TOD DES WEISSEN* (1985) es su último filme.



PANORAMA HOY

Tokyo - Ga

FICHA TECNICA

Guión y dirección:

WIM WENDERS

Fotografía:

Ed Lachman

Música:

"DIC TRACY": Lorie Petitgand, Mèche Mamecier, Chico Rojo Ortega

Montaje:

Jon Neuburger, Wim Wenders, Solveig Dommartin

Intérpretes:

Chishu Ryu
Yuharu Atsuta
Werner Herzog

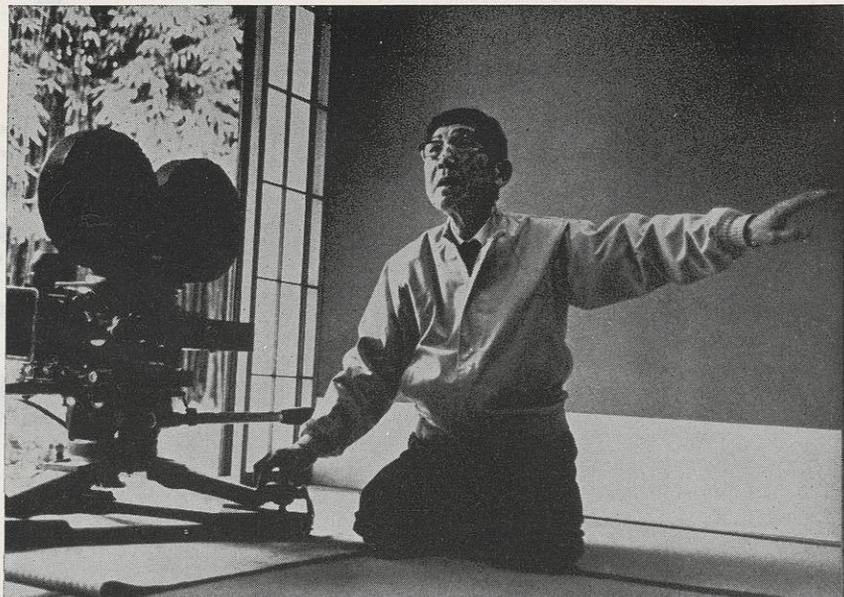
Producción:

Wim Wenders Prod (Berlín)/ Gray City (Nueva York)/ Chris Sievernich Filmprod (Berlín) para WDR

Color. 35 mm. 80 min.

TOKYO-GA es uno de los diarios filmados que Wim Wenders ha estado realizando en los pasados años. En este filme, Wenders registra sus impresiones sobre la capital japonesa y sobre el director Yasujiro Ozu, sobre cuya tumba sólo aparece la palabra **Mu**: nada.

Al tiempo que dirige su mirada a los salones de pachinko, a los falsos platos de comida destinados a los escaparates, a las terrazas donde se practica un golf sin agujeros, a los cementerios donde los niños juegan a balón volea y a las calles donde los adolescentes bailan el Rock, Wenders describe sus sentimientos hacia Ozu: "Con extrema economía de medios y reducido a lo puramente esencial, los filmes de Ozu nos cuentan una vez y



otra la misma sencilla historia, siempre sobre el mismo pueblo y sobre la misma ciudad: Tokyo. Esta crónica, que se ha extendido a lo largo de casi cuarenta años, expresa la transformación de la vida en el Japón.

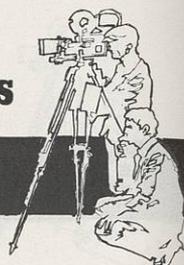
Los filmes de Ozu muestran el lento deterioro de la familia japonesa y el consiguiente deterioro de una identidad nacional; pero no miran con consternación a lo nuevo, a Occidente o a América, se limitan a lamentar, con cierto sentimiento de nostalgia, que al mismo tiempo se están produciendo pérdidas.

La película incluye entrevistas con Chishu Ryu, el actor de más de cincuenta filmes de Ozu; con Yuharu Atsuta, el cámara de Ozu; y con Werner Herzog, que estaba en Tokyo en la misma época que Wenders.

Wim Wenders nace en 1945 en Düsseldorf. Abandona los estudios de medicina y filosofía para asistir a la Escuela de Cine y Televisión de Munich de 1967 a 1970. Crítico cinematográfico de 1968 a 1972 para las revistas "Filmkritik" y "Die Süddeutsche Zeitung". En 1971 es co-fundador del Filmverlag der Autoren, organización que reúne a jóvenes realizadores alemanes para producir y dirigir sus películas. En 1975 funda su propia compañía de producción.

Filmografía:

- 1967 SCHAUPLATZE (10')
- 1968 SAME PLAYER SHOOTS AGAI (12')
- 1969 SILVER CITY (25'): ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS (22'); 3 AMERICANISCHE LP'S (15')
- 1970 POLIZEIFILM (12'); SUMMER IN THE CITY (125')
- 1971 DIE ANGST DER TORMANN'S BEIM ELMETER (101')
- 1972 DER SCHARLACHROTE BUGHTABE (90')
- 1973 ALICE IN DEN STADTEN (110')
- 1974 AUS DER FAMILIE DER PANZERECHSEN (en la serie TV "A House for US") (50')
- 1975 FALSO MOVIMIENTO (103') Proyectada en Benalmádena 76
- 1976 EN EL CURSO DEL TIEMPO (176') Proyectada en Benalmádena 76
- 1977 EL AMIGO AMERICANO
- 1980 LIGHTNING OVER WATER (91')
- 1982 HAMMET (95'); DER STAND DER DINGE (127'); REVERSE ANGLE: NYC March 82 (diario filmado, 16'); CHAMBRE 666 (diario filmado, 21' y 45')
- 1984 PARIS-TEXAS
- 1985 TOKYO-GA.



PANORAMA HOY

Der lachende stern

La estrella que ríe

FICHA TECNICA

Guión y dirección:
WERNER SCHROETER

Fotografía:
Werner Schroeter

Montaje:
Christel Orthmann, Werner Schroeter

Colaboradores:
Peter Kern, Christel Orthmann, Franz
Christoph Giercke, Bibiena Houwer

Producción:
Luxor-Film Peter Kern Production/
Zweites Deutsches Fernsehen
Color. 16 mm. 110 min.

DER LACHENDE STERN, documental rodado en Filipinas en 1983, tiene su punto de partida en el Festival de Cine de Manila de ese mismo año, acontecimiento que tuvo un valor simbólico para su organizadora, Imelda Marcos, y para la política del régimen en la que ella jugaba un papel fundamental. El Festival dio oportunidad al gobierno de Marcos de presentar una imagen de sofisticación, de cosmopolitismo estable.

El filme comienza con la imagen de un joven filipino fabricando una estrella con palillos de dientes y tratando de hacerla perfectamente simétrica con una gota de agua aplicada a las grietas de la madera (una y otra vez a lo largo del filme la estrella se forma de manera imperfecta; sólo al final consigue una proporción armoniosa). Vemos entonces al cardenal de Manila Jaime Sin comentando la debilitación temporal de las leyes de censura a fin de conseguir fondos para el festival. A continuación, la esposa de Marcos hace una apología a la prensa: "La pornografía no está en la vista ni en mirar..., la pornografía está en la mente y en los corazones de la gente".

A partir de este cómico inicio, Schroeter procede a construir un filme inspiradamente irónico, con el oscuro humor habitual entre los filipinos: tras las absurdas palabras de Marcos y su esposa y las felicitaciones de Ronald Reagan, Schroeter muestra a los campesinos muertos en El Salvador y el derrocamiento de Allende en Chile. Cuando Marcos declara que "toda la sociedad

vive de símbolos", Schroeter propone algunos para el pueblo al que Marcos gobierna: el funeral de Neruda, las clases altas chilenas extasiadas con el asesinato de Allende, un filme americano de propaganda de los años 40 en el que Ronald Reagan interpreta a un piloto de bombardero matando a su primer japonés.

A través de entrevistas, DER LACHENDE STERN busca también la realidad cultural de Filipinas. Utiliza asimismo filmes etnológicos, material de noticieros y "dramatizaciones". Entre éstas hay un hermoso diálogo entre un muchacho y su padre, en el que se condensa el cisma entre modos tradicionales de vida y una demanda de "modernización". Una de las pocas posibilidades económicas de la gente joven de este país que "pone su énfasis en los recursos humanos" (Imelda Marcos) es la prostitución.

La técnica de DER LACHENDE STERN es la de un "collage" estructurado musicalmente, volviendo siempre a motivos claves: la estrella de madera, Imelda Marcos en muchas de sus históricas manifestaciones, la parafernalia del Festival de Cine y la presencia constante de América en Filipinas. Vemos a Marcos dando su apoyo a la política americana en Vietnam, sobre la imagen del asesinato Aquino oímos la cínica y calculada respuesta de la Casa Blanca, a la que sigue un anuncio de co-

mida para perros... Algunos jóvenes reclutados como extras para la película de Coppola Apocalypse Now agradecen la invasión de Filipinas por Hollywood: "Estuve muy contento de unirme a la fuerza militar de Apocalypse..., porque me enseñaron cómo disparar y manejar un M-16 y un M-14".

Werner Schroeter nace en 1945 en Georgenthal, Turingia. En 1968 comienza a rodar filmes en 8 mm. que presenta con gran éxito en el Festival de Cine Experimental de Knokke (Bélgica). La ópera y Magdalena Montezuma son factores constantes en sus primeros filmes, como *Katappa*, *Willow Springs* y *La muerte de María Malibrán* (Benalmádena 74). Logra un reconocimiento más amplio con *Regon di Napoli* (1978), seguido de *Palermo oder Wolfsburg*, vencedor en el Festival de Berlín. También ha dirigido teatro.

Filmografía:

- 1969 Eika Katappa
- 1970 Der Bomberpilot
- 1971 Der Tod der Maria Malibrán
- 1973 Willow Springs
- 1974 Der Schwarze Engel
- 1978 Regno di Napoli
- 1980 Palermo oder Wolfsburg
Die Generalprobe
- 1981 Liebeskonzil
Tag der Idioten
- 1983 Der Lachende Stern.





PANORAMA HOY

Dreptate in lanturi

Justicia encadenada



FICHA TECNICA

Dirección:

DAN PITA

Guión:

Dan Pita, Mihai Stoian

Fotografía:

Vlad Paunescu

Decorados:

Calin Papurá

Montaje:

Cristina Enescu

Música:

Adrian Enescu

Intérpretes:

Ovidiu Juliu Moldovan
Victor Rebengiuc
Claudiu Bleont
Nicolae Petrica
Sebastian Cománici
Ana-María Calinescu
Maia Istodor
Patricia Grigoriu

Producción:

Bucarest Filmstudios "Grupo I"
Blanco y negro. 35 mm. 116 min.

Argumento:

Un campesino devorado por la idea de justicia deja su hogar, su mujer y su hijo y transforma su vida en una lucha peligrosa contra la injusticia social. Tras haberle capturado, las autoridades no se atreven a condenar abiertamente a Tudor Pantelimon, a ese "buen la-



drón" que se está convirtiendo en un personaje mítico para el pueblo. Preferirían aplicarle la ley de fugas. Pero el plan fracasa, Pantelimon consigue escapar y se convierte en el terror de los ricos y poderosos. Sólo mediante la traición de uno de sus hombres consiguen localizar su guarida... Tudor Pantelimon es un personaje real de principios de siglo.

Dan Pita nace en 1938. De 1965 a 1970 estudia en el Instituto teatral y cinematográfico I-L-Caragiale de Bucarest, graduándose con el filme LA VIE EN ROSE. En 1970, junto con algunos compañeros de su generación, dirige el documental APA CA UN BIVOL NEGRU. En 1972 dirige la segunda parte de NUNTA DE PIATRA (la primera,

dirigida por Mircea Veroiu), presentada en la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena. En 1973, una serie de TV, en 6 episodios: UN AUGUST IN FLACARI. En 1974, FILIP CEL BUN y, también junto con Mircea Veroiu, DUHUL AURULUI, filme que gana el Premio Especial del Jurado en el Festival de Bérghamo. En 1976, TANASE SCATIU. En 1977, PROFETUL, AURUL, SI ARDELENII. En 1978, junto con Nicolae Margineau, MAI PRESUS DE ORICE.

A continuación, MEMORIES FROM AN OLD CHEST OF DRAWERS (1979), PETROLUL, PRUNCUL SI ARDELENII (1980), CONCURS y FALEZE DE NISIP (1982), DREPTATE IN LANTURI (1983) y PAS IN DOI (1985).

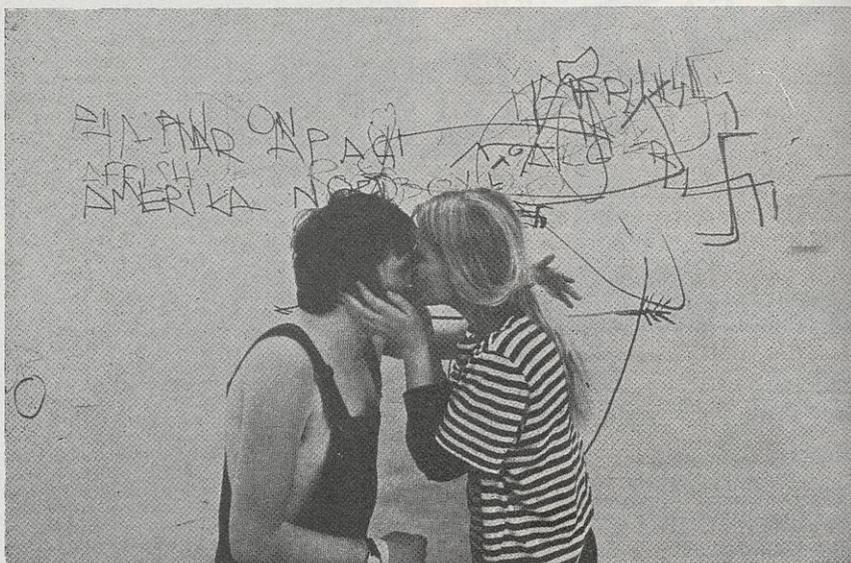


PANORAMA HOY

Smartgransen

Beyond sorrow, beyond pain

Más allá de la tristeza, más allá del dolor



FICHA TECNICA

Guión y dirección:
AGNETA ELSERS-JARLEMAN

Fotografía:
Peter Oslund, Sten Holmberg,
Jonas Hallqvist

Montaje:
Dubravka Carnerud, Agneta Elers-
Jarleman

Sonido:
Peter Ekvall, Mats Klyvare

Música:
Gunnar Edander

Intérpretes:
Jean Montgrenier
Ann-Christine Eek
Britt Elers
Neil Goldstein
Lotta Silverhjelrn

Producción:
JOA-Film para SVT1/The Swedish Film
Institute, Estocolmo

Color. 16 mm. 80 min.

Argumento:

El filme narra cinco años de la vida de Jean y Agneta, tras el accidente que cambió la existencia de él.

Se habían encontrado en la Escuela de Cine de Estocolmo en 1972. Jean, joven francés, había llegado a Suecia como consecuencia de los sucesos de 1968. Había pintado y hecho fotografía en Francia y ahora deseaba hacer cine. Agneta, directora de escena, deseaba enriquecer en la Escuela su vocabulario y ampliar sus medios de expresión. Comienzan ambos a vivir y a trabajar juntos.

En 1977 Jean sufre un grave accidente de coche. Sufre graves daños en el cerebro y su rostro queda destrozado. Todo esto le lleva a la ceguera y a tales lesiones en los centros del lenguaje cerebrales que le hacen incapaz de comprender las palabras. Sufre también de parálisis del lado derecho. Por todo ello es trasladado a un hospital para inválidos crónicos. Pero Agneta escribe: "Supe que Jean deseaba vivir. Tiene un enorme deseo de vida y creo que quiere luchar".

Beyond sorrow, beyond pain no es un filme sobre los disminuidos físicos, sino un filme sobre el amor, sobre nuestra actitud hacia los otros y sobre la manera en que la sociedad enfoca las relaciones humanas. Sigue diciendo Agneta: "Para amar debes ser débil y esto es un rasgo amenazador en nuestra sociedad".

Agneta Elers-Jarleman nace en 1948. Al acabar los estudios secundarios obtiene una beca y se traslada a París donde estudia teatro hasta poco antes de mayo del 68. De regreso a Estocolmo asiste a la universidad, toma parte activa en movimientos políticos y trabaja en teatro infantil. En 1972 ingresa en la Escuela de Dirección Cinematográfica del Instituto Dramático, donde encuentra a Jean Montgrenier. Viven juntos y a veces trabajan juntos. Entre estos trabajos están los documentales "A Day at the Theatre Festival" y "When I think about my Country". Al mismo tiempo Agneta continúa trabajando para la escena. También ha producido dos obras teatrales para TV1. **Beyond sorrow, beyond pain** ha sido elaborado de 1978 a 1983.



PANORAMA HOY

Tong nien wang shi / The time to live and the time to die

Tiempo de vivir y tiempo de morir

FICHA TÉCNICA

Dirección:

HOU XIAOXIAN

Guión:

Chu Tien-wen, Hou Xiaoxian

Fotografía:

Li Ping-pin

Música:

Wu Ch'u-ch'u

Montaje:

Wang Ch'i-yang

Intérpretes:

T'ien Feng

Mei Fang

T'ang Yu-yün

Hsiao Ai

Yu An-shun

Producción:

Central Motion Picture Company

Color. 35 mm. 118 min.



TIEMPO DE VIVIR Y TIEMPO DE MORIR es la crónica actual de un joven. Es también la crónica de toda una época. El crecimiento de un individuo, o el de una nación, ocurre a veces sin darse cuenta: todo lo que sentimos es el paso del tiempo. Esperamos preservar algo de ese tiempo que se ha ido, dado que algunas gentes permanecen, que otras ya no están.

HOU XIAOXIAN

Argumento:

La abuela le llamaba Ah-ha-gu. Ella creía que estaba destinado a ser un gran oficial por lo que era especialmente buena con él.

Catorce días después del nacimiento de Ah-ha su padre llevó a un equipo de atletas a Canton para tomar parte en un Concurso. Allí se encontró con un antiguo compañero de la universidad, Li Kuei, que era alcalde de Tai-chung, Taiwan. Li le dijo que Taiwan era un sitio estupendo y que echara un vistazo por allí. Así lo hizo y escribió a la familia que Taiwan tenía agua corriente. Un año después, en 1948, toda la familia paseaba por las calles de Taiwan.

Ah-ha tenía un hermano mayor que pesaba 39 kilos y no tenía que hacer el servicio militar. También tenía un hermano menor que sostenía un huevo en la mano mientras hacía caligrafía, otro hermano pequeño y una preciosa hermana mayor. El padre planeaba trabajar en Taiwan sólo tres o cuatro años, pero se puso enfermo y murió Allí. Eso fue el año en que Ah-ha terminaba la escuela primaria.

No obstante él parecía no entender nada sobre la vida y la muerte. Para él las consecuencias de la guerra contra la China comunista eran que ya no había manzanas. Pasaba sus días ayudando a las diminutas hormigas rojas a defenderse de las amenazadoras hormigas negras.

Cuando estaba en la escuela superior su hermana se casó. Él se lió con pandillas y siempre estaba peleando. Se fijó en una muchacha vecina y por primera vez comenzó a mirarse en el espejo. Una noche, justo cuando estaba afilando su cuchillo, preparándose para una gran pelea, su madre murió. Un año más tarde también murió la abuela. Suspendió el ingreso en la universidad y entró en el ejército.

En el floreciente verano, Ah-ha recuerda su juventud.

Hou Xiaoxian (en otra transcripción: Hou Hsiao-hsien) nace en 1947 en Kuangtung, China. Un año después su familia se traslada a Taiwan. De 1969 a 1972 estudia en la Academia de Artes de Taiwan, Departamento de Cinematografía. En 1973 comienza a trabajar como script del realizador Li Heing. Desde 1974 es ayudante de dirección y guionista en numerosas películas. En 1982 vende su casa para financiar el filme **Growing up** de Chen Kwen-Hou, con guión de Hou Xiaoxian. Este mismo año dirige **Green, Green Grass of Home**. En 1983 escribe el guión de **Ah Fei**, filme de Wan Jean, y dirige uno de los episodios de **The Sandwich Man** así como **The Boys from Fengkuei**, filme que es seleccionado para numerosos festivales internacionales y recibe el Gran Premio de Nantes 1984. En 1984 escribe, produce e interpreta la película de Edward Yang **Taipei Story** y realiza **A summer at grandpa's**, que obtiene también gran resonancia en los festivales internacionales. Tiempo de morir y tiempo de vivir (1985) ha obtenido el Premio del Jurado en Berlín 86.



PANORAMA HOY

Dongdong de jaiqi / a summer at grandpa's

Un verano en casa del abuelo

FICHA TECNICA

Dirección:
HOU XIAOXIAN

Guión:
Zhu Tiawen

Fotografía:
Chen Kunhou

Montaje:
Liao Quingsong

Sonido:
Xin Quiansheng

Música:
Edward Yang

Intérpretes:
Wang Qiguang
Gu Jun
Mei Fanf
Lin Xiuling

Producción:
Marble Film Productions
Color. 35 mm. 100 min. 1984.

Argumento:

Al caer gravemente enferma su madre, dos niños van a pasar unas semanas en casa de su abuelo, en el interior del país. Un verano luminoso, lleno de sol y de risas. Pero esos juegos y esas bromas disimulan dramas insospechados. Por todas partes aparece la muerte, obsesiva, escondida en la penumbra de una infancia aparentemente feliz.

"Crónica de vacaciones, el filme teje una densa trama de mini-historias sutilmente ligadas, cuyos hilos se pierden circunstancialmente para aparecer más tarde. Extraña estructura narrativa que rompe toda posibilidad de identificación con un personaje y termina trazando un cuadro de la vida de una familia de Taiwan, cuna de la tradición y caja de resonancia de los cambios sociales. El estilo es sobrio, casi sin

primeros planos. Hou Xiaoxian prefiere los planos lejanos y fijos, sabiamente compuestos, que permiten situar a los personajes en su ambiente. Filma a través de ventanas, de puertas entreabiertas. Pero aunque la cámara sea discreta, objetiva, alguna vez suspendida en el vacío, el espectador siempre es consciente de su presencia. Lo asombroso es que esta escritura a distancia no mata la emoción. Para el cineasta es una manera de permanecer fuera de la acción, de no tomar postura ante los hechos o ante los personajes. A fuerza de precisión, de lucidez y de rigor, el milagro se produce. A través de la intensidad de su mirada, Hou Xiaoxian consigue superar el realismo y que brote la indecible e insólita poesía de lo cotidiano hasta en los más mínimos, tiernos o crueles detalles".

MICHEL EGGER



PANORAMA HOY

Qingmei zhuma / Taipei story

Una historia de Taipei

FICHA TÉCNICA

Dirección:

ERWARD YANG

Guión:

Edward Yang, Hou Xiaoxian,
Zhu Tianwen

Fotografía:

Yang Weihan

Montaje:

Wang Jiyang, Song Fanzhen

Sonido:

Du Duzhi

Intérpretes:

Cai Qin
Xou Niaoxian
Wu Nianzhen
Lin Xiuling

Producción:

Tang I-Hwa, Gin Hwa Production

Color. 35 mm. 105 min. 1985

Argumento:

Ella es ayudante de una mujer de negocios y trata al mismo tiempo de iniciar su propia carrera. Él trabaja como secretario de un abogado y sueña con un futuro en California. Se conocen desde niños, pero nunca se han decidido a casarse. Viven en Taipei, una ciudad en plena evolución social y económica. Este bello film de Edward Yang cuenta algunas semanas en la vida de esta pareja, sus amigos y sus familias. El filme tiene raíces muy profundas en el paisaje, sin que ello refleje la verdad emocional y el carácter local. Es un retrato de la juventud de los años 80, una historia que podría suceder en Londres o en París y no en Taipei. No hay ninguna nota en falso, tanto las imágenes como la interpretación son plenamente convincentes. TAIPEI

STORY es tan cálido, tan bello, incisivo e impresionante como los más logrados filmes de Wim Wenders.

TONY RAINS

Edward Yang nace en Meixian (Guangdon), en 1947. En 1969 finaliza estudios de ingeniería en Taiwan. En 1972 se traslada a Florida, donde asiste a cursos sobre computadoras. Cada vez más interesado por el cine, asiste durante un año a los cursos de la Universidad del Sur de California. Al regresar a Taiwan realiza en 1981 un filme para TV, FLOATING LEAF, luego uno de los episodios del filme IN OUR TIME. En 1983 realiza su primer largometraje HAITAN DE YITIAN (THAT DAY, ON THE BEACH). TAIPEI STORY, su segundo filme largo, se rueda en 1985. Junto con Hou Xiaoxian, es considerado uno de los más relevantes directores de la "Nueva ola" taiwanesa.

U.R.S.S.



PANORAMA HOY

Idi y smotri

Venga y vea;



FICHA TÉCNICA

Dirección:

ELÉM KLIMOV

Guión:

Alexander Adamovich, Elém Klimov

Fotografía:

Alexéy Rodionov

Música:

Oleg Yánchenko

Intérpretes:

Alexéy Krávchenko

Olga Mirónova

Lubomiras Lautsiávichus

Vladas Bagdonas

Víktor Lorents

Producción:

Estudios Bielarusfilm/Mosfilm

Color. 35 mm. 142 min.

Argumento:

Segunda Guerra Mundial. Bielorrusia está ocupada por las tropas alemanas. Más de cien mil bielorrusos son quemados vivos por los nazis, más de 620 pueblos son arrasados... Flera, un joven aldeano, busca desesperadamente un fusil en los campos de batalla para aportarlo a la guerrilla resistente y que ésta lo acepte en sus filas. Para ello debe atravesar todos los círculos del infierno de la guerra y de la atrocidad represalia. Logra sobrevivir y al mismo tiempo, a pesar de su odio mortal hacia el invasor, hacerse un hombre.

Un filme sobrecogedor, de excepcional dureza y no menos excepcional calidad, hasta el punto de que en algunas escenas la insólita manera de hacer cine de Klimov toca las fronteras del genio.

A. FERNANDEZ SANTOS

Elém Klimov nace en 1933. Estudia en el Instituto de Aviación de Moscú y trabaja en la construcción de helicópteros. Más tarde se interesa por el cine y estudia en el Instituto Estatal de Cinematografía, en la rama Dirección.

Su práctica de fin de carrera "**Bienvenidos**" (1964) es un éxito de crítica. Su siguiente filme **Las aventuras de un dentista** (1966) es una comedia. En 1970 dirige **Deporte, Deporte**, largometraje documental. En 1975 **Agonía**, película histórica sobre la caída del zarismo, que ha tardado 10 años en estrenarse en Rusia y donde mezcla con extraordinario talento el drama, lo grotesco, la farsa y la tragedia. En 1982 rueda **Despedida**, sobre la novela "Adiós a Matiora". **IDI I SMOTRI** (1985) es, por ahora, su último trabajo cinematográfico con el que ha obtenido el Gran Premio de Moscú 1985.

U.R.S.S.



PANORAMA HOY

Achalgazrda kompozitoris mogzauroba

El viaje de un joven compositor

FICHA TECNICA

Dirección:

GEORGI SCHENGELAJA

Guión:

Erlom Achwlediani, Georgi Schengelaja, sobre la novela "El viento sin nombre" de Otar Tschcheidze

Fotografía:

Lewan Paataschwili

Música:

Gustav Mahler

Sonido:

Wilhelm Gogitschajschwili

Montaje:

S. Matschaidze

Intérpretes:

Gija Peradze (Leko)
Lewan Abaschidze (Nikuscha)
Zurab Kipischidze (Elisbar)
Rusudan Kwilwidze (Thekla)
Rustan Mikaberidze (Schalwa)
Lili Ioseliani (Efimija Katareli)

Producción:

Gruzija-Film (Colectivo 2), Tblissi, Georgia

Color. 35 mm. 105 min.

Argumento:

Georgia, 1908. Tras el fracaso de la revolución de 1905-1907, reina aquí la violencia, como en todas partes del imperio ruso. El joven compositor Nikuscha viaja a la provincia de Kareli, al este de Georgia, con una carta de recomendación de su profesor, un mapa que él mismo ha dibujado y un fonógrafo. Quiere grabar las canciones populares de la región. Cuando llega a la casa del médico rural Elisbar



Chetereli, percibe el clima de terror frente a la represión de los soldados del zar, pero también la esperanza de una nueva rebelión.

Schalwa, hermano del médico, interpreta una frase banal como un mensaje en clave que le ordena ir a la capital, Tiflis. Al día siguiente unos soldados traen su cadáver.

El día de los funerales el doctor Chetereli ruega a Leko Tatascheli, un hombre enérgico y fogoso, que lleve a su joven huésped hasta Tiflis por caminos secretos y seguros. Leko y Nikuscha se ponen en camino. El viaje está lleno de peligros y de malentendidos.

Para Leko, Nikuscha es un hombre que va a preparar la próxima revuelta. Por eso le pone en contacto con gentes que tienen esa misma esperanza. Durante una ceremonia religiosa se produce un incendio y Nikuscha y Leko son detenidos por gendarmes que hace tiempo los seguían. Para salvar a su protegido, Leko declara que el mapa de Nikuscha y el plan de revuelta son

de él. Los soldados del zar desencadenan una nueva ola de terror en la provincia de Kareli, de la que son víctimas todos aquellos que han estado en contacto con Nikuscha y Leko.

Georgi Schengelaja nace en 1937 en Moscú, hijo del realizador georgiano Nikolai Schengelaia (1901-1941) y de la actriz georgiana Nato Vachnadze (1904-1953). Estudia dirección en el instituto de cine de Moscú, donde tiene como profesores a Alexander Dovjenko y a Michail Romm. Su práctica de fin de carrera, ALAWERDOBA (1962), es un éxito.

En 1965 realiza NAGRADA, episodio del filme STRANICY PROSCHOLOGO. Rueda a continuación: MARI CHVITIA (1966), PIROSMANI (1969, proyectado en la VI edición de Benalmádena), VERIS UBNIS MELODIEBI (1974), PRIDI V DALINU VINOCRADA (1976), DEVUSCHKA SO SCHVENOJ MASCHINKOJ (1979). EL VIAJE DE UN JOVEN COMPOSITOR (1984) es, por ahora, su última obra.



PANORAMA HOY

Orinoko

Orinoco



FICHA TECNICA

Dirección:

DIEGO RISQUEZ

Guión:

Luis Angel Duque, Diego Rísquez

Fotografía:

Marieta Pérez, Andrés Augusti

Montaje:

Leonardo Henríquez

Música:

Alejandro Blanco Uribe

Decoración:

Marcos Salazar Delfino

Intérpretes:

Kosíregue (Shamán Yanomani)
Rolando Pena (Cristóbal Colón)
Hugo Márquez (El misionero)
Carlos Castillo (Antonio Berrio)
Diego Rísquez (Walter Raleigh)
Alejandro Alcega
(Alexander von Humboldt)
Nelson Varela (Aimé Bonpland)
Blanca Baldo (Amerika)
Angel Bartoli (Cacique de El Dorado)

Producción:

Producciones Guakamaya, Caracas

Color. 35 mm. (Super 8, hinchado)
1 h., 43 min.

Argumento:

Una inmersión al corazón del Orinoco, una invitación a remontar el curso de ese río mítico hasta sus fuentes.

Ahogado en la jungla tropical, ORINOKO hace reverberar su historia, sus leyendas. Personaje principal del filme, el río es testigo de los distintos acontecimientos que han sucedido sobre sus aguas.

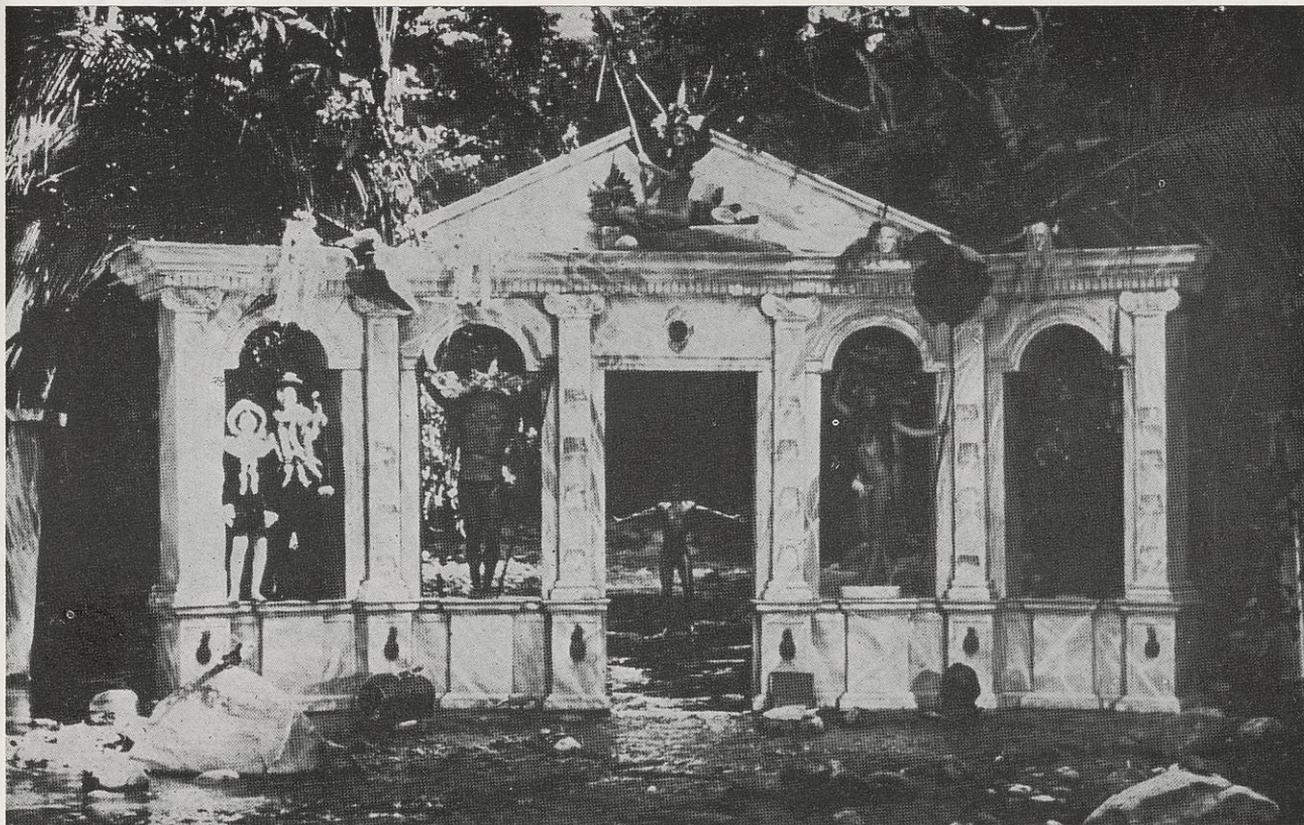
La primera parte del filme se sitúa en el período de la pre-conquista de América, presentada aquí como un paraíso terrestre.

En las fuentes del Orinoco, el espectador descubre un poblado indio de la era precolombina. Sus habitantes viven en una cotidianidad resguardada y perfecta. Los niños juegan, las mujeres tejen y guardan el "conuco", los hombres preparan las armas y cazan. Adornados con plumas y maquillados, celebran una fiesta.

Un "Shamán Yanomani" absorbe una droga, el "yopo", y cae presa de visiones premonitorias.

El juguete rabioso

NOUVO CINÉ ARGENTIN



Ve a Cristóbal Colón en 1498, llegando al delta del Orinoco junto con un misionero católico. Se establece un duelo entre los padres espirituales de las diferentes culturas.

Se ven desfilar los momentos importantes que han constituido esta historia. El caballo de fuego del tirano Aguirre atraviesa el río.

Conducidos por Sir Walter Raleigh, los piratas ingleses asaltan la fortaleza española donde reina Antonio Berrio, el viejo gobernador imaginario de la región de Manoa y del legendario El Dorado. Prisionero de los ingleses, Berrio les desvela todos los secretos de su fantasía Eldoradista. Les muestra el camino de ese paraíso.

Ya en la zona de los grandes torrentes, Sir Walter Raleigh se aparta del grupo y, acompañado únicamente por su hijo, comienza una ascensión iniciática. Se aproxima al reino de Manoa. Al final, una alegoría (el templo en la jungla) nos muestra a Raleigh incorporándose al mito de El Dorado.

Quando el viaje termina, personajes de la mitología latino-americana, al mismo tiempo dioses, hombres y animales (el Dios Tucán, el Dios Guacamayo, el Dios Tortuga, el Dios Hombre del Maíz, el Dios Jaguar) nos anuncian que hemos llegado a los orígenes del río.

Vemos a una mujer, Amerika, darle nacimiento.

Rísquez es el cineasta latinoamericano más importante desde Glauber Rocha. De un esplendor visual desconcertante, ORINOKO descompone los iconos exóticos que han dominado la representación de América Latina.

JERRY LIU

Diego Rísquez ama sobre todo a Eisenstein, a Pasolini y a Glauber Rocha; eso se ve en su cine, que se inscribe con talento en esta difícil línea, poco frecuentada actualmente.

ALAIN BERGAIS

(*Cahiers du cinéma*, n.º 338)

Diego Rísquez nace en Caracas, en 1949. De 1970 a 1973, interpreta numerosas obras teatrales y filmes en Venezuela. En 1974 marcha a Roma antes de instalarse en París, donde trabaja en el teatro N de Emilio Galli. Un año más tarde, colabora con la galería Atica como fotógrafo.

En 1975 regresa a Venezuela, donde estudia pintura y escultura antes de comenzar a realizar filmes en Super 8.

1976 **A propósito de Simón Bolívar.** Representación audio-visual.

1977 **Poema para ser leído bajo el agua.** Super 8. 27 min.

1978 **A propósito de la luz tropical.** Super 8. 17 min.

1979 **A propósito del hombre de maíz.** Espectáculo audio-visual.

En 1980, se propone realizar un tríplico consagrado a Venezuela, a su historia real e imaginaria:

1981 **Bolívar, sinfonía tropical.** Super 8. 75 min.

1984 **Orinoko Nuevo Mundo.**

En preparación: **Amerika Terra Incognita.**



NUEVO CINE ARGENTINO

Los insomnes



FICHA TECNICA

Dirección:

CARLOS ORGAMBIDE

Guión:

Bernardo Roitman, Beatriz Guido, Carlos Orgambide, sobre un relato de Beatriz Guido

Fotografía:

Eduardo Legaria

Montaje:

Eduardo López

Música:

Luis María Serra

Decorados:

Leandro Ragucci

Sonido:

Sergio Stavropulos

Intérpretes:

Elsa Berenguer (Mayorquina)
Selva Alemán (Mujer compra bebé)
Bettiana Blum (Lota)
Mirta Busnelli (Isabel)
Roberto Carnaghi (Carlitos)
Alberto Fernández de Tosa (Garro)
Marta Gam (Vieja Peletera)
Marcos Zucker (Viejo Peletero)
Antonio Grimau
(Hombre compra bebé)
Hugo Midón (Hilarión)

Producción:

Ferlain, S. A. Buenos Aires

Color. 35 mm. 90 min.

Argumento:

La familia de Carlitos no duerme. Los niños (Mario, Júpiter, Othus, Pandora), testigos y protagonistas de la acción, recorren todas las noches los rincones de "El Palomar", el edificio medio en ruinas donde viven. Conocen todos sus habitantes y sus secretos. Pertenecen a esta vida nocturna dentro del edificio y fuera de él, en "Corrientes". Acompañan a su padre y reparten prospectos o venden flores junto con su hermana Constelación. Fantasía y realidad están dominadas, para esos niños, por los habitantes de la casa.

Allí está el boxeador, que ahoga su fracaso con el alcohol, que le permite sentirse una vez más victorioso. Es inquilino de una pareja europea que sólo ha conseguido labrarse la pobreza pero que, con todo, son algo más ricos que él. Allí está la portera, que tal vez fuera esa cantante y mujer fatal de que alardea, y que ahora se refugia en el alcohol y en las profecías del Tarot. Y también está allí la pareja desesperada que visita a Jacinta, la comadrona, mientras una chica encinta da a luz en una sucia camilla a un niño no deseado.

Y al otro lado están los marginados, aquellos a quienes ya nada les importa y que viven entre el odio y el crimen. Lota, la estudiante sexualmente frustrada, el sádico Garro, el travestí Pepe, Chipo con sus piernas torcidas... Y

allí está Isabel, la madre de los niños. Entre rezos y canciones, intenta adaptarse a su familia. Tanto se identificó con Carlitos que renunció a sí misma. Y está Hilarión, el tío grandote que predica una vida utópica.

Un día, Constelación descubre a un secuestrado. Para ella como para sus hermanos, comienza una nueva realidad: El descubrimiento del amor, del sol y de la luz..., "a pesar de todo", como dice el tango.

Todo esto son partes de una realidad que llega casi a ser una pesadilla. Surrealismo y realidad simultáneamente. La vida como cambalache, como treque, donde los seres humanos se convierten en mercancías. O mejor dicho, la vida como carnaval permanente, donde la princesa baila abrazada a la muerte: un baile que jamás termina.

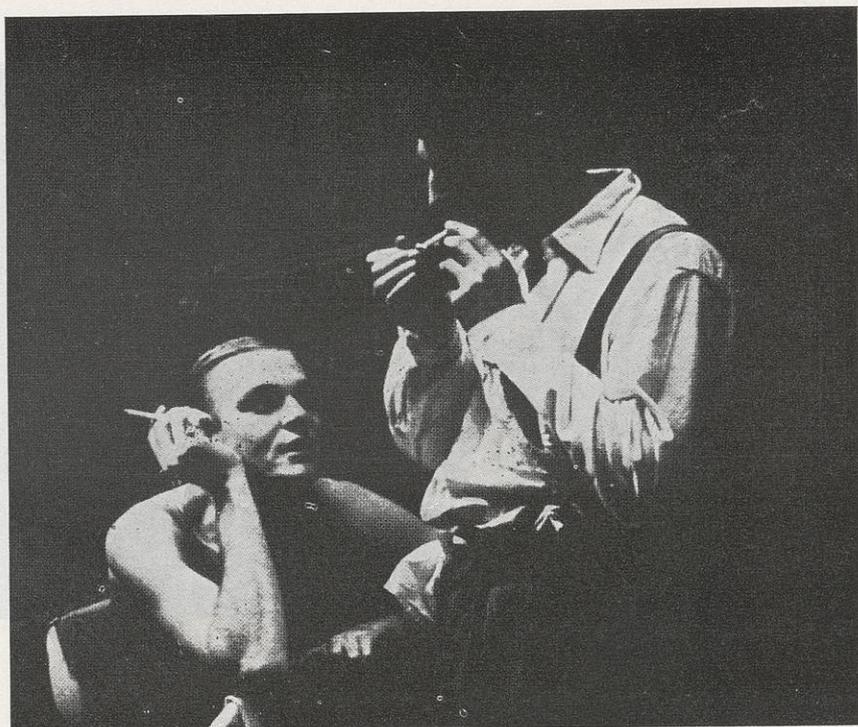
Carlos Orgambide nace en Buenos Aires en 1930. Estudios de pintura. Crítico de cine. Ha realizado los siguientes filmes:

- 1956 **Escenas del Nuevo Testamento.** C.M.
- 1958 **El hombre y su noche,** filme en 16 mm. sin finalizar.
- 1959 **El parque.** C.M.
- 1963 **El señor Müller.** C.M.
- 1964 **Carlitos.** C.M.
- 1968 **¡Chumbale!** sin finalizar.
- 1979 **Queridas amigas**
- 1984-86 **Los insomnes**



PANORAMA HOY

El juguete rabioso



FICHA TECNICA

Guión y dirección:

JOSE MARIA PAOLANTONIO

Fotografía:

Esteban Pablo Courtalón

Sonido:

Miguel Babuini

Montaje:

Oscar Souto

Música:

Luis María Serra

Intérpretes:

Julio De Grazia
Cipe Lincovsky
Osvaldo Terranova
Pablo Cedrón
Lucrecia Capello
Salo Vasocchi
Nicolás Frei
Aldo Braga

Producción:

M.R.P. Producciones, S. A.

Argumento:

Es la historia de la frustración y el dolor de un joven que no puede realizar sus anhelos. Primero la vida lo marginará a través del rechazo de su novia, por su condición humilde. La historia va mostrando distintas etapas de su vida: la castración en la niñez, el club de los caballeros de la medianoche, fundado con dos amigos para delinquir... Posteriormente, la necesidad de dinero le obliga a realizar tareas que le humillan y angustian. Su conducta será en adelante la materialización de esa angustia.

Tras una dilatada carrera como director teatral y televisivo, José María Paolantonio se inicia en el cine, como director de actores, en **Quebracho**, de Ricardo Wulicher.

En 1975 realiza su primer largometraje: **La película**. Su siguiente filme es **El Juguete rabioso** (1984).



PANORAMA HOY

Los días de junio



FICHA TECNICA

Dirección:

ALBERTO FISCHERMAN

Guión:

Alberto Fischerman, Marina Gaillard, Gustavo Wagner

Fotografía:

Marcelo Camorino

Sonido:

Norberto Castronuovo

Decorados:

Jorge Sarudiansky

Música:

Luis María Serra

Montaje:

Juan C. Macías, Carlos Márquez

Intérpretes:

Norman Brinski
 Víctor Laplace
 Arturo Maly
 Lorenzo Quinteros
 Ana María Picchio
 Julia Von Grolman
 Inda Ledesma
 Guillermo Battaglia
 Aldo Braga
 Mónica Galán
 Gustavo Garzón

Producción:

Producciones Fischermann-Santos
 Color. 35 mm. 95 min.

Argumento:

El país está en guerra y el Papa visita la Argentina.

Un día antes llega "otro visitante", Emilio, actor exiliado que vuelve para protagonizar una obra teatral.

También él se encuentra con sus "feligreses", aquellos viejos amigos que tuvo que dejar ocho años atrás y que ahora convoca: Jorge, biólogo que investiga problemas de fertilidad y sufre el terror inquisitorial reinante en la Universidad; José, abogado que dejó la profesión después de la desaparición de su socio y se encubre como profesor en un ignoto colegio nocturno; Alberto, un librero que estuvo preso y que sobrevive fabricando banderas.

Algo queda pendiente entre los cuatro amigos, un juramento de infancia que pone a prueba la persistencia de las lealtades y los afectos.

Más allá de las pillerías y los juegos regresivos, la violencia del reencuentro revela heridas aún abiertas, traiciones ocultas, ideales postergados y ausencias.

La dictadura los ha marcado y ahora están enfrentados. Del desafío surge una bandera. Una bandera propia, de afirmación individual, transgresiva y libertaria, que en el gesto mismo de su creación es negada.

La purificación por el fuego puede ser una fiesta.

No he querido criticar directamente a la dictadura. La prensa y la televisión están llenas de informaciones al respecto. He querido describir a mi generación, a los que emigraron o a los que se quedaron y fueron víctimas de la violencia. Quiero mostrar cómo sobrevivieron, cómo piensan y sienten y cómo va a jugar en la democracia. Quiero reflexionar sobre su comportamiento ya que, al fin y al cabo, ellos son la generación que gobierna nuestro país.

ALBERTO FISCHERMANN

Alberto Fischermann nace en Buenos Aires en 1937. Estudios de arquitectura, antropología, música y teatro.

Filmografía:

- 1960 **Curso preliminar.** C.M. Documental didáctico.
- 1962 **Quema.** Documental.
- 1964 **Una despedida.** Documental.
- 1966 **El techo de Soldi.** Documental sobre el pintor Soldi.
- 1968 **The Players vs. Angeles caídos.**
- 1973 **La pieza de Franz.**
- 1975 **Los pocillos.** Episodio del filme **Las sorpresas.**
- 1981 **El hambre.** Episodio del filme **De la misteriosa Buenos Aires.**
- 1985 **Los días de junio.**



PANORAMA HOY

Asesinato en el Senado de la Nación



FICHA TECNICA

Dirección:
JUAN JOSE JUSID

Guión:
Carlos Somigliana, Juan José Jusid,
sobre texto original de Carlos Somigliana

Fotografía:
José María Hermo

Música:
Baby López Furst

Decorados:
Luis Diego Pedreira

Montaje:
Luis César D'Angiolillo

Sonido:
Anibal Libenson

Intérpretes:
Miguel Angel Solá
Pepe Soriano
Arturo Bonín
Marta Bianchi
Ana María Picchio
Villanueva Cosse
Alberto Segado
Oscar Martínez
Selva Alemán
Diego Varzi

Producción:
Horacio Casares Producciones, S. A.
Color. 35 mm. 102 min.

Argumento:

Juan José Jusid reconstruye un caso de corrupción política ocurrido en 1935. Las denuncias del senador Lisandro de la Torre sobre los negocios que empresas británicas realizaban con carne vacuna dieron entonces lugar a violentos enfrentamientos políticos y explosivas revelaciones. La película narra el silencio que en el gobierno encuentran esas denuncias, describe la corrupción que en esa época asolaba al país y sigue los pasos de un matón profesional al servicio de caudillos conservadores. La acción culmina con el asesinato en el recinto del Senado del senador santafesino electo Enzo Bordabehere, que conmocionó a la opinión pública.

Juan José Jusid nace en Buenos Aires, en 1941. Se inicia en la publicidad, actividad que continúa ejerciendo. Ha realizado los siguientes filmes:
1968 **Tute cabrero.**
1970 **La felicidad.**
1973 **Los gauchos judíos.**
1976 **No toquen a la nena.**
1983 **Espérame mucho.**
1984 **Asesinato en el Senado de la Nación.**



PANORAMA HOY

Darse cuenta



FICHA TECNICA

Dirección:
ALEJANDRO DORIA

Guión:
Jacobo Langsner, Alejandro Doria

Fotografía:
Miguel Rodríguez

Montaje:
Silvia Ripoll

Música:
Silvio Rodríguez

Sonido:
Jorge Ventura

Intérpretes:
Luis Brandoni (Dr. Ventura)
China Zorrilla (Agueda)
Dora Baret (Delia)
Darío Grandinetti (Juan)
Luisina Brando (Susana)
María Vaner (Nora)
Oscar Ferrigno (Profesor)
Lito Cruz (Marcelo)
Gabriela Flores (Andrea)
Juan Carlos Corazza (Roberto)
Fernando Alvarez (Luis)
Jorge Marrale (Dr. Ferrero)

Producción:
Diana Frey

Color. 35 mm. 104 min.

Argumento:

Buenos Aires, 1981. Carlos Ventura tiene 45 años y es un hombre gris. Médico, marido y padre fracasado, forma parte de un mundo represivo y desesperanzado.

Un día llega al Hospital, a terapia intensiva, un muchacho de poco más de veinte años destrozado en un accidente callejero. Los médicos le han desahuciado. Contra la opinión de todos, Ventura intentará el rescate de esa vida. Tiene que luchar contra el descreimiento, contra la insensibilidad, contra la corrupción. Pero lo más importante no es el resultado de esa lucha pues de su toma de conciencia saldrá fortalecido para siempre, como se puede vivir cuando se ha encontrado el verdadero sentido de la vida.

El filme, basado en un hecho real, recibió el Segundo Premio en el VI Festival de La Habana.

Alejandro Doria nace en 1936, en Buenos Aires. Se inició como director de televisión, tarea que continúa en la

actualidad. También fue director teatral. Su debut en el cine se produjo en 1974 con **Los años infames**, que no fue estrenada hasta 1978 con el título de **Proceso a la infamia** y un nuevo montaje. Este mismo año realiza los filmes **Contragolpe** y **La isla**. En 1980, **Los miedos**. En 1982, **Los pasajeros del jardín**. En 1984, **Darse cuenta**.

Alejandro Doria demuestra una vez más su capacidad de despertar sentimientos con los hechos simples de la vida cotidiana. Como en sus películas **La Isla** y, en parte, **Los pasajeros del jardín**, describe lo cotidiano y causa un efecto que emociona por su validez real. Pues **Darse cuenta** da una imagen real de la Argentina de esos años (1981 el retrato del General Galtieri aparece durante unos segundos): una sociedad que se deja arrastrar al nihilismo, a la incompetencia y a un pesimismo sin esperanza...

CLAUDIO ESPAÑA
(La Nación, 31-8-84)



PANORAMA HOY

Pasajeros de una pesadilla



FICHA TECNICA

Dirección:

FERNANDO AYALA

Guión:

Jorge Goldenberg, sobre la obra de Pablo Schoklender

Fotografía:

Víctor Hugo Caula

Música:

Oscar Cardozo Ocampo

Decorados:

Emilio Basaldúa

Sonido:

Norberto Castronuevo

Montaje:

Eduardo y Miguel López

Intérpretes:

Federico Luppi
Alicia Bruzzo
Gabriel Lenn
Gilda Lousek
Lydia Lamaison
Nelly Prono
Dalva Milevos
Esteban Massari
Golde Flami
Héctor Maselli

Producción:

Aries Cinematográfica Argentina, S. A.
Color. 35 mm. 95 min.

Argumento:

Un automóvil aparece cerca del cementerio de la Recoleta, en una madrugada de otoño de 1981. De su baúl caen una gotas de sangre que van a dar al pavimento. La policía abre el baúl y dentro aparecen los cadáveres del ingeniero Bernardo Foguelman y de su esposa Susana.

La historia narra la destrucción moral de una familia hasta llegar a un trágico final. Diego, el hijo menor, es el personaje que va uniendo las distintas situaciones. Fue tomada de un hecho real que tuvo gran repercusión en la opinión pública argentina.

Fernando Ayala nace en 1920 en la provincia de Entre Ríos. Su carrera cinematográfica se inicia en 1942, como ayudante de realización de Francisco Mújica en **El viaje**. En 1956, asociado a Héctor Olivera, funda Aries Cinematográfica Argentina.

Ha realizado los siguientes filmes:

- 1954 **Ayer fue primavera.**
- 1955 **Los tallos amargos**
- 1956 **Una viuda difícil.**
- 1958 **El jefe.**
- 1959 **El candidato.**
- 1960 **Sábado a la noche, cine.**
- 1963 **Paula cautiva.**
- 1964 **Con gusto a rabia.**
- 1965 **Romántico**, episodio de **La industria del matrimonio.**
- 1966 **Las locas del conventillo; Hotel alojamiento.**
- 1967 **Cuando los hombres hablan de mujeres.**
- 1968 **La fiaca.**
- 1969 **El profesor Hippie; La guita.**
- 1970 **El profesor patagónico.**
- 1971 **Argentino hasta la muerte; La gran ruta; Argentinísima.**
- 1984 **Pasajeros de una pesadilla.**

Nuestro agradecimiento a:

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES
ARGOS FILMS
BASIS FILM VERLEIH GMBH
BRITISH FILM INSTITUTE
CESKOSLOVENSKY FILM
CINEMATHEQUE FRANCAISE
CINE-TERZ, Bonn
CENTRAL MOTION PICTURE CORPORATION,
Taiwan

DITIRAMBO FILM
EMBAJADA DE FRANCIA
FILM FORUM, Berlín
F. M. L.
FORUM DISTRIBUTION
GOSKINO, URSS
GREEK FILM CENTRE
HUNGAROFILM
ICAIC, Cuba
INSTITUTO NACIONAL
DE CINEMATOGRAFIA ARGENTINA

JANE BALFOUR FILMS
LASA FILM
LES FILMS DU MARAIS
LOTUS FILM
MINISTRE DES AFFAIRES ETRANGERES,
Francia

MK2 DIFUSSION
MUNDIAL FILM
PASOS EN LA NIEBLA
PARI FILM
RTVE
SOVEXPORT FILM
SVENSKA FILMINSTITUTET

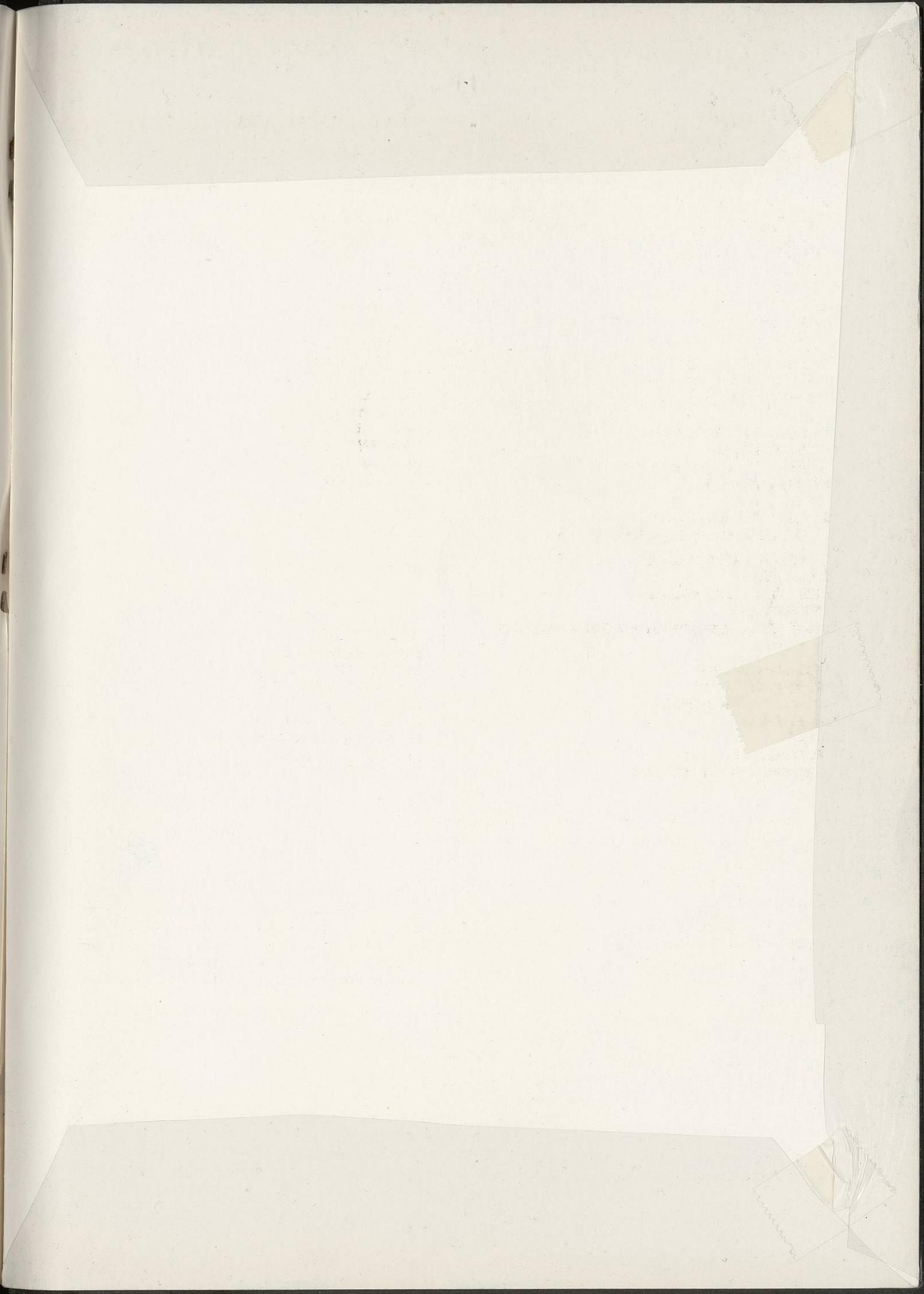
Así como a:

SILVIA ANDRESEN
MARIO AVERHOFF
SUZANNE BAGE
CLARA BURCKNER
JEAN CHIOCCHETTI
ANATOLE DAUMAN
MARY DAVIES
MARIE EPSTEIN
ESTEBAN GALLEGO
PEDRO GARCIA BRUJAS
JAVIER DE GARCILLAN
MURIEL GENDRON
ANDRES VICENTE GOMEZ
CARLOS GORTARI
HIROKO GOVAERS
ULRICH GREGOR
BARBARA HAMMER
LORENZO HERAS
ANNAMARIA HUSZARIK
JUZO ITAMI
MARIN KARMITZ
DOLORES LECHNER
MAUD LINDER
JACK H. C. LIU
HANNA MARKOVA
JONAS MEKAS
LUIS MENDEZ
ZYGMUNT RIBARSKI
ANDRE RIEUPEYROUT
JACQUES ROBERT
ALAIN ROBBE-GRILLET
GUS VAN SANT
RALPH SIKAU
GONZALO SUAREZ
IRENA TRESTIKOVA
CHARLES TESSON
JAN VANICEK

Y a todas cuantas personas o entidades han contribuido a la celebración de esta "XIV 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.

Acabóse de imprimir el programa de la
XIV Semana Internacional de Cine de Autor
el día 27 de mayo de 1986,
en los Talleres de Gráficas Urania.
Avda. Juan XXIII, 35 y Mosquera, 9. Málaga.



Arroyo de la Miel

Sig.: BEN 791 SEM cat

Tít.: XIV Semana Internacional de

Aut.: Semana Internacional de Cine

Cód.: 1008037967 R.67524 FL





BE
791
SE
cat