

ENTREVISTA CON PEDRO SUSZ, DIRECTOR DE LA CINEMATECA BOLIVIANA

I. Luis Espinal es una figura destacada del cine boliviano y uno de sus componentes más entrañables. Jesuita de origen español, llegó a Bolivia en 1968 donde impartió clases sobre cinematografía en la universidad, escribió varios ensayos sobre el tema, colaboró permanentemente como crítico en varias publicaciones y fundó el semanario de izquierdas *Aquí*. Tras haber realizado para Televisión Española el programa *Cuestión urgente* (1966-1968), dirigió algunos programas para la Empresa Nacional de Televisión y varios cortometrajes, todos ellos con un marcado carácter social. En 1980 fue brutalmente asesinado por paramilitares cercanos al poder.

Para los historiadores y otros investigadores, las actividades de recopilación, conservación, catalogación y divulgación de las filмотecas nacionales son esenciales e invaluables para realizar su trabajo. Si estas actividades se realizan además contando con los más mínimos apoyos, el reconocimiento es inexcusable. En Bolivia la Cinemateca ha luchado contra todos los inconvenientes para rescatar del olvido a la tradición cinematográfica y preservar la memoria, una memoria básica para visualizar los cambios en la historia del país. Pedro Susz es el actual Director de la Cinemateca y ha participado en el proyecto desde el mismo momento de su fundación. Con él vamos a intentar descubrir algunas de las particularidades de su trayectoria, de su funcionamiento y de las evoluciones del cine boliviano.

¿Cuál fue el germen que dio origen a la fundación de la Cinemateca en 1976?

La idea venía sugerida ya en artículos de prensa de los años cincuenta y sesenta, pero nunca había llegado a cuajar hasta que en el año 1976 coincide la presencia en algunos puestos claves de gente vinculada al cine que entendía perfectamente la necesidad. Por una parte estaba como alcalde de la ciudad de La Paz Mario Mercado, propietario de la productora PROINCA, y como promotora municipal de espectáculos Amalia Gallardo, fundadora de varios cine-clubes en la Argentina y en Bolivia y directora del COC (Centro de Orientación Cinematográfica), así como delegada de la OCIC (Organización Católica Internacional del Cine y del Audiovisual) en el país en esos momentos. Por otra, la Obra Don Bosco de los salesianos

mostraba una fuerte inclinación a los medios audiovisuales con el padre Renzo Cotta como responsable y Luis Espinal¹ desarrollando su infatigable labor de promoción de la cultura cinematográfica. Junto a ellos nos encontramos un grupo de jóvenes intelectuales interesados por el cine (yo regresaba del exilio en Argentina tras haber estudiado cine), muy conscientes de la necesidad y relevancia de una institución de este tipo. En un principio tuvo el apoyo municipal y, aunque en toda su historia prácticamente no ha contado con financiación del gobierno, con el paso de los años fue reconocida por el Estado como archivo y repositorio nacional de imágenes en movimiento.

Tras los primeros apoyos de la municipalidad paceña ¿cómo se ha cubierto la financiación de la Cinemateca hasta el momento, con esa ambiciosa ampliación a una nueva sede en última fase de construcción?

El apoyo inicial consistió en una cuota de fundación que aportaron las instituciones citadas, cuatro mil dólares y un rollo de 16 mm que nos regalaron la noche de la inauguración. Después, como suele ocurrir, con el cambio de autoridades las tres entidades se desinteresaron por el destino de la Cinemateca y la institución se volvió una fundación autónoma que ha tenido un apoyo financiero ocasional del Estado, sobre todo en algunos momentos muy críticos de nuestra historia, y lo propio de la empresa privada y algunos organismos internacionales de cooperación que eventualmente nos han ayudado a salir de algunos trances muy difíciles. Se ha funcionado sobre la base de los propios ingresos generados por la exhibición y por la venta de imágenes a canales y productoras extranjeras.

En el gran proyecto que estamos encarando, la construcción de un edificio propio para la Cinemateca, sí que hemos contado con los más diversos apoyos, incluido el del Estado, que debería haber destinado recursos desde bastante antes, como lo hace para cualquier repositorio nacional.



Las montañas no cambian (Jorge Ruiz, 1962).

¿Qué rumbo se pretende tomar con esta ambiciosa ampliación?

El nuevo edificio podría ser comparado a un triple salto mortal sin red. Surgió de la necesidad, pero también un poco de la presión de los propietarios del local que ocupamos. Hasta ahora se han conseguido cosas sorprendentes, no con la velocidad que hubiéramos deseado —pero la paciencia es uno de los capitales esenciales—, como la de pasar a contar con varias salas de exhibición, espacios para visionados e investigación, biblioteca, aulas taller para fines pedagógicos, archivo para papel y película, y otras áreas de exposiciones, ocio y servicios. La Paz quedará como una ciudad bien surtida y está previsto darle mayor apoyo a los convenios con algunas entidades en otras ciudades y equipar una unidad móvil de exhibición que trate de llegar en principio a algunas ciudades cercanas como El Alto. Vamos a intentar cambiar esta situación, aunque se necesita el apoyo de otras instituciones.

¿Cuándo se homologa en la FIAF y en el resto de organismos regionales e internacionales, y qué actividades básicas se desarrollan en la actualidad?

En el año 1979 entramos a formar parte de la FIAF y desde entonces hemos sido observadores, primero, y luego miembros. Somos también fundadores de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM), un movimiento regional que funciona sobre todo a nivel del Cono Sur y que se crea en 1985 en Río de Janeiro. Como en toda cinemateca, los trabajos se dividen fundamentalmente en dos áreas: archivo y documentación, y difusión de películas acompañadas de algunas publicaciones críticas o de hojas de información siempre que nos es posible. Los ciclos provienen de películas que pertenecen a nuestro propio archivo, de muestras organizadas con organismos de cultura binacionales como embajadas o filmotecas, y ahí funciona muy bien la Coordinadora Latinoamericana que gestiona cada año tres o cuatro ciclos para una circulación regional que de otra manera serían imposibles por los costos; y del material que está en las distribuidoras y se reestrena contextualizándolo en una temática, una escuela, un director... Se hacen también muchas exhibiciones para escuelas y universidades en una labor educativa bastante intensa que se va a multiplicar una vez que se inaugure el nuevo edificio. Queremos centrar nuestra actividad sobre todo en lo educativo, pues el sistema desprotege a los niños y a los adolescentes frente a una cultura donde lo audiovisual tiene un peso cada vez más significativo.

De hecho ya se han realizado algunas experiencias y usted mismo editó una publicación con reflexiones sobre un taller...

Sí, un taller piloto de formación crítica en el lenguaje audiovisual para niños que —actualmente en colaboración con el CONACINE (Consejo Nacional del Cine)— se ha convertido

2. Pedro Suzz, *Cine y educación en Bolivia* (La Paz, Centro de Estudios Sociales, 1989). Un estudio integrado dentro de una colección de análisis sobre la educación y su relación con diferentes ámbitos de la sociedad boliviana, la televisión, la radio, la prensa y el teatro entre otros.

3. José María Velasco Maidana es uno de los pioneros y uno de los grandes directores del cine silente boliviano. Autor de largometrajes como *La profecía del lago* (1925), *Amanecer indio* (1928) y *Wara Wara* (1929), es uno de los primeros que introduce la temática del indio y de las relaciones interraciales e interclasistas.

en un trabajo regular con grupos de docentes. Se ha constituido un grupo de diez maestros de distintas escuelas que implementan en sus centros educativos y con otros colegas esa misma experiencia para generar un sistema de multiplicación, porque de otro modo no tiene mucha significación en el contexto de la educación global. En el caso boliviano tiene una importancia cultural crítica porque mayormente la avalancha audiovisual tiene procedencia norteamericana tanto en la pantalla chica como en la grande².

¿Cómo fue el proceso de recolección de fondos para conseguir constituir el archivo actual?

Por ley todas las películas bolivianas deben ser depositadas en la Cinemateca y esto, además, no es exclusivo del soporte celuloide, sino que abarca todo el material audiovisual. Pero el primer problema estaba en la recuperación de toda la memoria cinematográfica que andaba totalmente perdida y dispersa. Una de las primeras acciones fue intentar recuperar el acervo del ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano), que había sido a partir de 1953 el único intento de apoyo estatal a la producción cinematográfica sistemática. Al crearse a fines de los años sesenta la Empresa Nacional de Televisión todos los fondos le fueron transferidos, pero cuando quisimos dar con ellos, la búsqueda se convirtió en una aventura llena de situaciones surrealistas y vanas durante unos años. Lo siguiente que se nos ocurrió fue visitar a finales de 1977 los Laboratorios Alex en Buenos Aires, donde se procesaban todos los noticieros del ICB, para intentar recuperar los negativos. Nos recibieron de muy mala manera y nos mostraron más de trescientas cartas reclamando una vieja deuda que quedó pendiente cuando cerró el Instituto, setenta y nueve dólares exactamente. Por esa razón decidieron liberar el espacio que ocupaba el material y me

informaron que lo habían incinerado tres meses antes. Ya creíamos que estaba totalmente perdido este material, pero en 1982 la casualidad hizo que encontrásemos una parte de los fondos en unos baños del edificio donde trabajaba la televisión, inutilizados por derrumbe. Buena parte estaba perdido, bajo el agua, pero se consiguieron recuperar unos trescientos cincuenta rollos. Posteriormente conseguimos que la Empresa Nacional de Televisión, tras adoptar el vídeo como soporte casi excluyente, nos transfiriera todos los documentos que estaban en celuloide, independientemente del género; de esta manera recuperamos alrededor de siete mil rollos de película. El último hallazgo importante fue el legado que había dejado José María Velasco Maidana,³ descubierto en 1988 tras pasar cincuenta años en un baúl: setenta rollos de películas que, en virtud del clima propio de La Paz, estaban casi intactos. Ahí encontramos los negativos de películas importantes, entre ellas *Wara-Wara*, que tras un trabajo minucioso de investigación acabamos de terminar de restaurar en un laboratorio en Munich, gracias al apoyo del gobierno alemán y del Goethe Institut (que la han financiado íntegramente), y que se proyectará por primera vez después de setenta años en la inauguración de la nueva Cinemateca. Quedan todavía treinta y cinco rollos de material nitrato de Velasco Maidana con documentos importantes, que requieren ser traspasados a material de seguridad.

¿Y los materiales de productoras privadas y de instituciones extranjeras que han filmado en Bolivia?

Se ha ido recuperando poco a poco el material de productoras que han trabajado para diferentes instituciones, a medida que han ido cerrando sus puertas. De esta forma hemos recabado también casi la totalidad de las realizaciones de uno de los organismos

de ayuda al desarrollo desplegado por los Estados Unidos, USAID, un material muy interesante para los investigadores ya que además muchos de los filmes están dialogados en lenguas vernáculas para lograr una mayor penetración de su propaganda en el medio rural. Ha habido mucha gente que con el correr de los años han ido cobrando confianza en la Cinemateca y depositando películas familiares. A partir de la Ley General del Cine de 1991 se introdujo un artículo que tiene un carácter de avanzada en la legislación latinoamericana, y que ha sido tomado por la UNESCO como ejemplo y recomendación a otros países, en el que el concepto de patrimonio audiovisual no se limita solamente a la producción propia. El cine extranjero que se exhibe en un país también tiene una significación esencial para la formación del imaginario colectivo en nuestra época, de las modas, de las costumbres y de los comportamientos. Por ello se dispone que las películas que anteriormente se incineraban por las distribuidoras comerciales una vez vencido el contrato de distribución; ahora sólo lo pueden hacer previa autorización, y las otras pasan al acervo de la Cinemateca.

¿En qué situación se encuentra el panorama de estudios cinematográficos y las investigaciones sobre el cine nacional?

En algún momento se decía que el cine boliviano tenía más libros que películas. Con los rescates de todos estos años ha ido quedando claro que ha habido una gran producción, sobre todo noticieros y documentales, y que hay todavía mucho para investigar en diversas materias. Además de los estudios ya clásicos y de los folletos de notas críticas de la Cinemateca, se ha publicado una nueva historia del cine boliviano en Estados Unidos y no dejan de aparecer libros de divulgación sobre la obra de algunos de nuestros autores y catálogos de diferentes facetas de nuestro cine. También hay muchos estudiantes de las carreras de Comunicación que buscan tomar como tema el cine nacional, pero aparte de su desconocimiento y la escasa formación cinematográfica, todos quieren hacer su tesis sobre Jorge Sanjinés, cuya obra ya ha sido bastante investigada. Hay muchas lagunas en la historia del cine boliviano que merecerían atención, pero no hay un plan de investigación sistemático chequeado por la universidad.



Rodaje de *Vuelve Sebastiana*
(Jorge Ruiz, 1953).

4. Jorge Ruiz es el documentalista por excelencia del cine boliviano y su director más prolífico. Comenzó su trabajo a finales de los años cuarenta reinventando el cine en el país e introduciendo novedades como el sonido y el color. Se dio a conocer con *Vuelve Sebastiana* (1953), una película con motivación antropológica que nos acerca a la vida y costumbres de una de las etnias minoritarias del altiplano, con la que consiguió premios internacionales. El resto de su obra es básicamente trabajos de encargo de distintas instituciones continentales.

5. En 1952 tras una serie de revueltas populares se abrió en el país un proceso de democratización que se concretó en tres gobiernos distintos hasta 1964. Las intenciones progresistas y renovadoras se plasmaron en una serie de medidas míticas dentro de la historia nacional, y en el campo del cine en la creación del primer organismo de producción financiado por el Estado, el ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano), con el que se intentaban promocionar por el país los cambios y la modernización pretendidos por las nuevas autoridades.

6. Jorge Sanjinés ha conseguido los más prestigiosos premios en festivales de todo el mundo, dando a conocer la realidad de Bolivia y la situación particular de los indígenas. Además de dirigir, ha publicado distintos escritos teóricos, refiriéndose especialmente a la pertinencia de la utilización del plano secuencia para adaptarse a las características espacio-temporales del relato andino.

¿Cómo fueron los primeros tiempos del cine y las primeras producciones nacionales?

El cine llega en 1897 a una Bolivia con una población urbana muy restringida, en un momento en que el país salía del trauma de la Guerra del Pacífico, la pérdida de todo acceso al litoral marítimo, y con un aislamiento creciente respecto a lo que ocurría en el mundo. El cine se asienta en los pequeños centros urbanos con mucha reticencia por parte de los censores públicos y que se demora lo suyo en convertirse en un hábito social y en un hecho de producción cinematográfica misma. De los primeros documentales que se hicieron en Bolivia hacia principios de siglo sólo han quedado noticias dispersas en la prensa del momento, y el material filmic más antiguo que se ha podido recuperar es un documental realizado en 1902 por una expedición alemana a Tiahuanacu. En esas fechas se hicieron también algunos noticieros documentales sobre personajes del momento. Es decir, más o menos la producción común a todos los países latinoamericanos; los fastos del poder y algo de exotismo paisajista. En Bolivia los fenómenos culturales siempre se dan con un retraso de aproximadamente una década a como ocurren incluso en otros países latinoamericanos. La producción de largometrajes de ficción no empieza hasta la década de los veinte, que es un poco la época de oro del cine silente, y la figura esencial es Pedro Sambarino, un cineasta italiano que tras pasar por la Argentina llega a La Paz en 1921-1922 con un laboratorio propio. Acabamos de descubrir que después tuvo un papel relevante también en los primeros años del cine peruano y del cine ecuatoriano, y en estos momentos estamos haciendo una investigación conjunta los tres países para reconstruir su trayectoria. Un dato curioso e importante es que, según las estadísticas, en 1918 había más cines funcionando en Bolivia que ahora. Lamentablemente nos han

llegado muy pocas muestras de todas esas producciones y con la llegada del sonido se produjo un vacío que prácticamente se extiende hasta la creación del ICB.

¿Qué supone para el cine boliviano el reconocimiento en Europa de Jorge Sanjinés y su cine político y, sobre todo, qué supone para Bolivia esa nueva imagen de país con inquietudes profundas que aporta la tradición cinematográfica?

No se puede entender mucho el cine de Jorge Sanjinés sin el cine de Jorge Ruiz,⁴ sin la revolución de 1952⁵ y, sobre todo, sin *Vuelve Sebastiana* (1953), una película precursora del Nuevo Cine Latinoamericano que plantea un tema esencial: la responsabilidad ética del cineasta ante la realidad que le rodea. Jorge Sanjinés⁶ ha aportado una visión introspectiva y reflexiva que ha sido fundamental y que ha hecho que el cine boliviano sea probablemente la forma de expresión que mejor refleje el país surgido tras la revolución, con la irrupción del tema indígena que había sido observado en el teatro, en la literatura y en la música a un nivel folclórico, exótico. No había una visión seria ni crítica del lugar reservado al indígena en la realidad nacional, siempre clandestinizado, como bien indica uno de los títulos de Jorge Sanjinés, y con un fuerte componente de discriminación racial que continúa existiendo en Bolivia en las ciudades y en el campo, y en todos los niveles y estratos de la actividad. El valor de Sanjinés ha sido precisamente poner sobre la mesa ese tema que es esencial para la definición del futuro de la identidad, de la cultura y de la historia en Bolivia. Porque sin la incorporación de lo indígena como un elemento esencial de la cultura boliviana no hay destino definitivamente para este país que ha empezado a incorporarlo de una manera no orgánica. La última reforma del texto constitucional reconoce que Bolivia es un país pluricultural y multilingüe, algo inédito en ciento setenta años de vida republicana.



Jorge Sanjinés durante el rodaje de *La nación clandestina* (1989).

Todo eso yo creo que no hubiera sido posible sin el cine de Sanjinés.

La Cinemateca ha tenido siempre un papel muy valiente en la exhibición de su obra, incluso en los peores tiempos...

Sí. El primer ciclo lo programamos en 1976, cuando todavía se vivía bajo una dictadura y él estaba en el exilio, e incluía algunas de sus películas que no habían sido vistas durante muchos años junto a obras de otros cineastas; la idea era exhibirse sin crear grandes conflictos con el poder. Sin embargo, no ocurrió lo mismo cuando hicimos la primera retrospectiva integral tres años después, programando nuevas películas que nunca habían sido exhibidas en Bolivia: *El coraje del pueblo* (1971), *El enemigo principal* (1973) y *Fuera de aquí* (1977). El ciclo no fue bien aceptado por quienes detentaban el poder y la primera noche, con la sala llena, la Cinemateca sufrió un atentado. Se intentó prohibir el pase de *El coraje del pueblo* y ante nuestra negativa la Cinemateca permaneció cerrada durante veintidós días. Fueron tan grandes la presión internacional y la interna que las autoridades tuvieron que permitir no sólo la reapertura, sino la reposición del filme que se pudo ver durante tres meses.

¿Cuál ha sido la postura del estado en la promoción del cine tras el período del ICB y cómo se ha plasmado en la legislación?

En la última reunión del gabinete del gobierno del general Banzer en 1979 se aprobó un decreto de ley que se llamó Ley General del Cine, que no llegó a concretarse por la honda crisis económica y política, así como por la llegada de los canales privados y las nuevas tecnologías electromagnéticas que transformaron radicalmente el escenario audiovisual. A partir de la apertura democrática de 1983 se comenzó a gestionar una nueva ley que irá actualizando ese decreto supremo poniéndolo en sintonía con los cambios y por fin, en 1991, se aprueba una ley del cine que crea mecanismos de promoción, apoyo y financiamiento a través del Fondo de Fomento Cinematográfico. Es una legislación bastante avanzada que tiene todo un capítulo referido a la educación cinematográfica, que prevé la inclusión de la materia de «Lectura crítica de la imagen y de los medios de comunicación» en los centros de formación docente, y después en los ciclos regulares de todos los colegios de la República. En lo que se refiere al fomento, el Fondo de Fomento Cinematográfico ha permitido que en los últimos años se hagan once largometrajes, lo que supone una cifra inédita en nuestro cine con un promedio de uno por año

en las mejores épocas. En este momento se da una situación paradójica y es que este organismo tiene muchos recursos disponibles, pero con un mercado casi inexistente nadie se arriesga a pedirlos porque no son de subvención. Son préstamos a muy bajo interés y plazos de pago razonablemente largos, pero imposibles de enfrentar con las características de nuestro circuito por muy bajos que sean los costes del largometraje.

¿Por qué?

Es muy difícil tener un espacio en las salas de estreno, que están muy presionadas por las distribuidoras norteamericanas. Si una película consigue espacio, probablemente sea de tan pocas semanas que imposibilita una recuperación suficiente. Por ejemplo, el estreno de la última película de Paolo Agazzi, *El día que murió el silencio* (1999), consiguió tener un espacio en una de las salas comerciales en virtud de unos acuerdos muy especiales. Pero la película fue obligada a bajar de cartelera en su mejor momento; cuando tenía llenos absolutos en todas las sesiones, se acabó el contrato y era tal la presión de las distribuidoras que la película no pudo recuperar ni tan siquiera el diez por ciento de la inversión. Marcos Loayza ha filmado su segundo largometraje en la Argentina y parte del pago de su contrato es que le cedieran los derechos de distribución de su película en Bolivia. Tiene los rollos hace dos años y no encuentra una sala para exhibirla, por tanto la televisión boliviana no paga derechos de antena.

Con todos estos problemas pero sabiendo que hay calidad artística más que suficiente ¿cómo ves el futuro del cine boliviano?

Hay calidad, hay tradición y una historia sólida en la cual apoyarse, pero en tanto permanezca el mercado en la misma situación pienso que el futuro es muy angustioso. En el CONACINE estamos estudiando muy seriamente dar un giro en la política de fomento cinematográfico, pues parece absurdo seguir invirtiendo en la

producción de películas. Lo que se va a decidir es destinar importantes recursos a la reconstrucción del mercado cinematográfico para darle una base a las futuras realizaciones. En este sentido la inauguración de la nueva sede va a mejorar el panorama, aunque no lo resuelva.

Como historiador ¿qué piensa que pueden aportar las imágenes de archivo a la reconstrucción revisada y renovada de la historia contemporánea de Bolivia, como documentación que permita ver cómo se construye el imaginario de un país a través de sus imágenes?

Tenemos un trabajo más o menos regular con la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) que ha ido incorporando, no sin reticencias, la imagen como una fuente de consulta. Pienso que, en la medida en que se vayan ordenando y catalogando la cantidad de imágenes recuperadas, éstas se van a convertir en una fuente de consulta cada vez más recurrida por los nuevos historiadores preocupados por la formación de mentalidades. Nosotros estamos encarando un proyecto que se llama «Nuestro siglo, nuestras imágenes», que va a ser un intento de reconstruir la historia de la vida cotidiana en Bolivia a través de las imágenes. Estimamos en principio doce capítulos de una hora para la televisión, en los que vamos a incorporar, junto a lo realizado por las productoras, muchas películas familiares que reflejan el paso del tiempo de una manera muy fiel.

¿Cómo animaría a los investigadores a acercarse a un cine tan desconocido como el boliviano?

Hay materias y documentos para partir desde las fuentes primarias en la investigación, que son las películas mismas. De modo que yo creo que un trabajo en torno al cine boliviano puede aportar muchos elementos que trasciendan en su significación al propio cine boliviano y dar paso a reflexiones sobre la historia del cine, la historia de la cultura y la historia de las mentalidades de nuestro siglo. Es un campo abierto para los investigadores. **MIKEL LUIS RODRÍGUEZ***

*MIKEL LUIS RODRÍGUEZ es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, donde también cursó el doctorado en Historia del Cine. Su trabajo de investigación se centra prioritariamente en el cine latinoamericano y ha publicado diversos artículos sobre el cine en Bolivia.

El 11 de mayo de 1999, tras meses de intensos rumores, el *Boletín Oficial del Estado* sancionaba definitivamente la base organizativa de la «Comisión para la Conmemoración del Centenario del nacimiento del cineasta Luis Buñuel Portolés», que desde esa fecha pasaba a erigirse en el heterogéneo órgano encargado de impulsar las múltiples actividades proyectadas como futuro homenaje al director aragonés. Bajo este paraguas oficial urdido por el Ministerio de Educación y Cultura debían guarecerse exposiciones, congresos, cursos de verano o retrospectivas internacionales de la singular obra filmográfica buñueliana, en cuyo diseño y patrocinio iban a estar implicados numerosos organismos públicos. Por eso mismo, la propia estructura de la Comisión pretendía dejar claro el esfuerzo emprendido para rendirle honores al acoger en su seno hasta un total de veintitrés miembros de pleno derecho, entre los que se contaban representantes de diversas administraciones y entidades del Estado—caso del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, junto con ayuntamientos aragoneses, asociaciones de historiadores, e incluso un sexteto de nombres—José Luis Barros, Juan Luis Buñuel, Arturo Canalda, Pedro Christian García Buñuel, Francisco Rabal y Agustín Sánchez Vidal— integrados a título personal por su prestigio académico o vínculos sentimentales con el homenajeado. El calendario de actividades, sin embargo, no daría comienzo hasta octubre de 1999, con la presentación en Nueva York de un número

monográfico de la revista *Turia* dedicado a la figura de Luis Buñuel y la apertura de una magna exposición en el IVAM sobre *Tierra sin pan* (1933) comisariada por Mercè Ibarz.

El centenario de Luis Buñuel pretendió convertirse, pese al riguroso arranque preliminar, en una confesa síntesis de seriedad y alegría, aspectos académicos y festivos, rigor y diversión. De forma que, por ejemplo, en el magmático programa de actividades hubiera posibilidad de incluir *performances*, conciertos, especiales televisivos, grabaciones musicales—el disco-libro de Ángel Petisme *Buñuel del desierto*—, espectáculos de danza—*El ojo asombrado*, con montaje y coreografía de Danat Dansa—, obras escénicas originales—*Buñuel, Lorca, Dalí*, por la Compañía Teatro del Temple—, e incluso premiados espectáculos infantiles de títeres como *El ojo del sueño*. Y, por supuesto, un auténtico aluvión de cintas documentales—casi la docena, entre trabajos de cine y televisión— encabezadas por *A propósito de Luis Buñuel* (2000), del omnipresente tándem José Luis López Linares-Javier Rioyo, cuyo magno estreno tuvo lugar en Zaragoza el mismo día que se cumplía la conmemorada efemérides natalicia. Eso por no mencionar el largometraje de Carlos Saura *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001), presente en la última edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Como no podía ser menos, por otra parte, se habilitó también un amplio espacio para que la filmografía de Luis Buñuel pudiera dialogar por sí misma con el espectador, mediante un frenético calendario de retrospectivas iniciadas en la localidad italiana de Gemona y con estaciones de paso—entre



otros lugares— en Lisboa, Madrid, Toulouse, París, Zaragoza, A Coruña, Barcelona, Valencia, Salamanca o Valladolid. Tan apoteósico periplo llegaría a su término en las postimerías del año 2000 con la exhibición de su obra nada menos que en dieciséis ciudades mexicanas, incluyendo la capital, seguida por los sencillos homenajes al cineasta aragonés rendidos por el MOMA en Nueva York y por la American Cinematheque en Los Ángeles.

Menos claro estuvo, por otro lado, cómo abordar el necesario estudio analítico sobre esta figura clave de la cultura del siglo XX, quizás por la inacción de algunas asociaciones de historiadores que probablemente debieran haber tenido una presencia más activa. Desde Teruel hasta Santiago de Compostela, pasando por Londres, Madrid, Zaragoza y Ottawa, los congresos y cursos de verano se sucedieron en atropellada retahíla sin posibilidad apenas de otorgarle tiempo a los investigadores a que renovasen sus discursos. Así las cosas, un simple vistazo a los títulos de las conferencias ofrecidas en diversos encuentros por algunos ilustres estudiosos de la trayectoria de Luis Buñuel arrojaría como saldo una constante repetición de asuntos, en ocasiones incluso ya publicados por varias revistas. En cualquier caso, si algo dejaron también nítidamente

claro esos eventos fue el progresivo énfasis historiográfico hacia la etapa francesa de Luis Buñuel en detrimento del estudio ponderado de su trayectoria estadounidense, mexicana o española, dejando al margen *Tierra sin pan*, como reflejarían de manera palmaria los congresos celebrados en Londres y Ottawa.

Dentro de este cúmulo de actividades asociadas tradicionalmente al rigor científico, brillaron con luz propia las numerosas exposiciones organizadas tanto en España como en diversas ciudades europeas. De manera destacada sobresalieron en este aspecto las auspiciadas en Toulouse y París por el Instituto Cervantes, así como la que acogió Residencia de Estudiantes con el título de *Luis Buñuel, el ojo de la libertad*, aunque, con todo, en líneas generales se echasen a faltar mayores dosis de riesgo conceptual en los planteamientos expositivos.

Por último, y como era esperable, la efemérides acabó teniendo —y es de augurar que sigamos asistiendo en los meses venideros a los últimos coletazos— una notabilísima repercusión en el campo editorial que, más allá de lo inédito de las aportaciones o la singularidad de enfoques, ha permitido constatar las características de obra abierta que presenta el *corpus* filmográfico buñueliano. Algo perceptible con notoria claridad, por ejemplo, en la terna de libros editados con *Tierra sin pan* como fondo, y donde los diversos autores —en especial Mercè Ibarz y Javier Herrera— ofrecen una variedad de análisis poco común.

En este sentido cabría destacar igualmente otras publicaciones del año Buñuel como la muy estimable monografía sobre *Viridiana* (1961) escrita por Vicente Sánchez-Biosca; la reflexión de Xavier Bermúdez contenida en *Buñuel, espejo y sueño*; el comparativismo de Luis Carlos Portolés Rodríguez en *Narrativa literaria y narrativa fílmica: Buñuel, primeros suspiros*; o, en fin —y para no hacer la lista interminable— el cálido homenaje con formato de entrevistas *En torno a Buñuel* acometido

por Marisol Carnicero y Daniel Sánchez Salas para la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Dichos textos han permitido cimentar la imagen de Luis Buñuel como vanguardista cercano en muchos aspectos a la generación del 27, mito de la cultura en el exilio, hombre políticamente comprometido y autor con mayúsculas de la historia del cine, aún a costa de obviar en cierta medida —salvo esporádicos artículos— sus valiosas aportaciones ‘antiartísticas’ para la industria comercial del orbe hispano.

Jalones, en suma, de un vasto ramillete de actos concebidos para honrar merecidamente a quien la propia Orden ministerial definía con justeza, sin necesidad de caer en falsos elogios, de esta manera: «Su trayectoria

profesional, desarrollada entre España, México y Francia, además de una breve incursión en los Estados Unidos, ha estado siempre profundamente ligada, dentro de su marcado individualismo y de su estilo absolutamente personal, a los movimientos intelectuales y artísticos más importantes del siglo, plasmando en sus películas las preocupaciones y los temas capitales del hombre contemporáneo. Su independencia como artista y su profesionalidad, que le permitió moverse dentro de los límites de la industria cinematográfica, le convirtieron en una leyenda viva y en una referencia ejemplar para las generaciones de jóvenes cineastas tanto españoles como europeos». **LUIS FERNÁNDEZ COLORADO**

FE DE ERRATAS

En el artículo “*La ópera de los tres peniques*: la polémica adaptación de una obra revolucionaria” escrito por Marta Muñoz Aunión y aparecido en el número anterior de *Secuencias* —el 14— aparecía una errata en el pie de foto de la página 38: donde se dice que la actriz que aparece es Lotte Lenya se debería decir que se trata de Carola Neher. ■