

Notas

SOLA DE KOZINTSEV Y TRAUBERG: EL NACIMIENTO DEL CINE DE PROPAGANDA COMO EDUCACIÓN DE MASAS

La trama principal de *Sola* (1), la primera película después de la etapa FEKS (2) de Grygoriy Kozintsev y Leonid Trauberg, es bastante sencilla y fácilmente recordada por aquellos que la han visto. La joven profesora Elena Kuzmina, después de acabar de estudiar en el instituto de pedagogía, sueña con unirse a su novio (Piotr Sobolevskiy). La envían a trabajar a Altay y se desespera con la idea de que su felicidad personal va a ser destruida. Ella intenta quedarse a trabajar en la ciudad, pero en el último minuto reflexiona y acepta marcharse. Al llegar al pueblo, la profesora se da cuenta de que un kulak (Van Liuy Cian) y el director del koljoz (C. Gerasimov) saquean el ganado y explotan a los niños haciéndoles trabajar en los pastos e impidiéndoles, por tanto, ir al colegio. En estas circunstancias, a la profesora le es prácticamente imposible realizar su tarea, por la que había sacrificado su destino, así que intenta luchar en solitario contra la situación. Ella esconde a los niños en la estepa y allí les da clases mientras intenta comunicar a las autoridades lo que está sucediendo. Pero un día es atacada por el camino y arrojada desde su trineo a la nieve. Los campesinos, que sentían gran afecto por ella, la buscan y la acaban encontrando cuando ella ya está padeciendo gravemente síntomas de congelación. Los campesinos avisan de lo ocurrido a las autoridades centrales y poco después el director del koljoz es despedido y un avión viene a recoger a la profesora, que promete volver.

El argumento esquemático y la simpleza del montaje de la película contrastan con la refinada fábula y la estructura del montaje del anterior film de Kozintsev y Trauberg, *La Nueva Babilonia* (*Novyi Babilon*, 1929), que representa un puente entre la experimentación estilística de la FEKS de la década de los veinte y el lenguaje de las películas que integran la llamada «Trilogía de Máximo».

Muchos años después de la realización de *Sola*, sus dos autores recordaban la historia de la creación de la película y valoraban de forma muy diferente la idea que diera origen a la misma. Kozintsev escribió: «Unas líneas en la crónica del periódico (...) llamaron la atención

(1) Título original: *Odna*
Producción: «Soyuzkino» («Lenfilm») (Leningrado), 1931.
Guión y dirección: G. Kozintsev y L. Trauberg.
Sonido: Leo Arnshtan y I. Volk.
Cámara: Andrei. Moskvín
Escenografía: Evjeni Eney
Compositor: Dimitri Shostakovich

Actores: E. Kuzmina, P. Sobolevskiy, S. Gerasimov, M. Babanova, Van-Liuy Cian, B. Chirkov.

(2) FEKS: «Fábrica del actor excéntrico», era un taller de creación fundado en 1921 por Kozintsev y Trauberg en Petrogrado y que dejó de existir como taller en 1926. Primero funcionó como un grupo teatral, después como taller para la formación de actores. En 1924 rodaron su primera película, *Las aventuras de Octóbrina* (*Pochozdenija Oktjabriny*, Kozintsev y Trauberg).

de L. Trauberg. Una profesora campesina se perdió en la nieve, se congeló y enfermó gravemente. No había ningún médico cerca y por decisión del gobierno mandaron un avión a recogerla. (...) El destino de una persona se convertía en la preocupación de todo el mundo, se le daba un significado grandioso a una vida humana desde el propio Estado (...) la sociedad se regía bajo el lema «todos para uno y uno para todos».(...) En aquellos tiempos el nombre de la película era polémico y nosotros discutíamos sobre ello.(...) El inmenso éxito de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosez Potemkin*, Sergei, M. Eisenstein, 1925) abrió un ancho camino para el cine, pero al mismo tiempo (...) el camino se convertiría rápidamente en un callejón sin salida. Las representaciones de masas en las plazas no se terminaron por casualidad. Tampoco duró el siglo del héroe de masas en la literatura.(...) El «Cine-ojo» no pudo ver el mundo.(...) Las ideas y los sentimientos de las personas quedaban fuera de la pantalla.(...) El tiempo de la divinización de las tijeras en el cine terminó» (3).

En diciembre de 1989, en una conferencia sobre la FEKS y el «Excentricismo», L. Trauberg contaba lo siguiente: «La idea de hacer el film con Kozintsev surgió en el año 1926.(...) teníamos unas ganas locas de hacer una película contemporánea sobre la técnica al servicio del hombre, sobre la influencia americana en el buen sentido de la palabra.(...) Fuimos a ver a Maiakovsky para que nos escribiera el guión de la película y él aceptó. Pero el guión que nos escribió hablaba de otra cosa, de un hombre vulgar que quería imitar a Occidente. (...) Así que Kozintsev y yo nos quedamos sin guión. Pero acabamos rodando *Sola*, que trata sobre cómo todo el país quiere ayudar a una profesora que está pasando por circunstancias desgraciadas. En un momento dado, ella se congela y mandan un avión a recogerla. Esta historia es muy bonita, pero fue una película a la que arrinconó la burocracia. La verdad es que si lo pensamos detenidamente, la película cuenta la historia de una joven que sueña con una buena vida, la envían a Altay y sobre ella informan por la radio del país que es una desertora y la obligan a luchar contra unos hombres. En fin, ¿qué podíamos hacer? Nosotros queríamos escribir, queríamos filmar, queríamos trabajar y acabamos rodando esa película, que no es verdadera en su esencia» (4).

Como puede verse, uno de los creadores valora la película como un ejemplo del renacimiento de la personalidad en la pantalla, después de un cine de los años veinte basado especialmente en el montaje, carente de psicología, un cine de masas. El otro la valora como la decadencia del ser humano en los años treinta, cuando la vida de una persona se percibe como algo insignificante, comparándola con las necesidades de un país. Kozintsev considera la película innovadora. Trauberg, una obligada concesión. Las diferentes opiniones de los creadores se deben a que, por lo visto, entre un testimonio y otro pasaron veinte años. Pero, aunque parezca paradójico, los dos, al parecer, corresponden a la realidad. En cualquier caso, en el momento del estreno, la película se interpretaba de forma muy diferente a como se puede interpretar hoy en día. Tampoco les trajo ningún dividendo político. «Después de *Sola* nos quedó una tremenda reputación de artistas fríos, atascados en la estilización y la estética. Una comisión de «Lenfilm» nos amonestó por «el formalismo expresado en los rodajes» (5).

Desde el punto de vista actual, *Sola* no parece una película donde destaca sobremedida el lado estético y formal. El único experimento fue el sonido, al que no estaban acostumbrados los directores y que no estaba previsto. La actriz protagonista, Elena Kuzmina, lo recordaba así: «Casi estábamos terminando la película cuando llegó el «terremoto».(...) se recibió una orden del ministerio diciendo que *Sola* tenía que ser sonora. ¡Pero cómo, de qué forma, si se trataba de una típica película muda! En el film, los actores no teníamos texto, hablábamos de cualquier cosa. Lo importante era la actuación y encajar un texto en nuestro balbuceo era muy difícil.(...). De la noche a la mañana, mis directores y profesores, que eran los principales enemigos de la palabra y consideraban que ésta le robaba toda la fuerza expresiva a los movimientos, me obligaban a pronunciar algo en voz alta. Eso era equivalente a un acto vergonzoso. Para colmo yo tenía la voz muy fina.» (6).

(3) Kozintsev, G., *La pantalla profunda*, Iskustvo, Moscú, 1971, pp. 147-149.

(4) Trauberg, L., «Sesenta y ocho años atrás...» *Notas de críticos*, Moscú, BNIK, 1991, nº 7.

(5) Kozintsev, G., *La pantalla profunda*, Iskustvo, Moscú, 1971, pp. 147-149.

(6) Kuzmina, E., *Sobre lo que recuerdo*, Moscú, Cultura, 1989, pp. 251-252.



Vera Trauberg y su hija Natalie.

Realmente, la película tiene pocos diálogos entre actores y los que tiene no son funcionales, sino completamente remplazables por los rótulos típicos de la época muda. La riqueza del sonido está en gran medida en la música de Shostakovich (que ya había compuesto la música para *La nueva Babilonia*, aunque no estuviera grabada; la partitura estaba escrita para que una orquesta tocara acompañando a la proyección) y en los sonidos de fondo: ruidos de coches, tranvías, ruidos de una máquina de escribir, etc. El «leit motiv» de la película es la canción *Qué buena va a ser la vida* —la cual, dependiendo de las ocasiones, ilustra o contrasta con lo ocurrido— y la historia termina entre acordes triunfales. El hallazgo más inesperado era la voz desde un megáfono que comentaba y guiaba la acción. Esa voz sin rostro era omnipresente y todopoderosa, conocía el curso de todos los acontecimientos mundiales e individuales y volaba sobre todo el país y cada uno de sus habitantes. La voz cambia dos veces el destino de la heroína. La primera vez le avergüenza: «¡Miedosos, amantes del confort, no necesitamos enemigos del poder de los soviets. Por lo tanto, dejad aquí a la profesora Kuzmina, que no quiere ir a Siberia.». La segunda vez reúne una asamblea nacional y manda desde Novorosiyk un avión a buscarla: «¡Escuchen, escuchen! En Altay muere la profesora Kuzmina. Sólo una operación inmediata puede salvarla». El timbre de voz nos recuerda la voz de un trabajador, pero pertenece a una máquina. Resulta ser una divinidad todopoderosa que, al mismo tiempo, nos muestra la idea totalitaria de la sociedad sobre el poder, que está por encima del pueblo, que se preocupa por el bienestar de todos y cada uno, que sabe cómo ayudar o cómo obligar a hacer algo. Esa voz no pertenece a nadie y tiene un ascendente especial sobre lo que ocurre.

El crítico francés Michel Chion demostró en su convincente investigación (7) que la voz en el cine, si desconocemos la fuente de la que procede, domina sobre la imagen. Chion utiliza el término de una secta pitagórica cuyos adeptos oían la voz de su maestro, que se encontra-

(7) Chion, Michel, *La voix au cinéma*, París, Editions de l'Etoile, 1982, pp. 25-35.

ba detrás de un telón y al que ellos no veían. A ese efecto lo llamó el efecto «acousmetre». El principio de ese efecto era sacralizar una voz sin cuerpo, que también se utiliza en los ritos religiosos del Oeste. En *Sola*, la voz misteriosa y poderosa que sale del megáfono se puede comparar a la de los conjuros de los chamanes, que han hechizado a los ciudadanos de Altay, del mismo modo que el altavoz hechiza a los leningradenses. «Si los Oirotes (8) tenían que pedirle algo al «dueño de las montañas», aunque fuera salud —recordaba Kuzmina—, llamaban al chamán (9). Su danza acompañada de aullidos se llamaba «Kamlanie». Creían que a través de la danza el chamán se comunicaba con Dios, que éste le hablaba y el chamán podía pedirle cuanto quisiera. El chamán era el hombre elegido por Dios en la tierra.» (10). La secuencia con el chamán trajo a los directores problemas adicionales. Pero, a pesar de eso, la reprodujeron con toda veracidad. Cuando el rodaje estaba en su fase final, llegó a Leningrado una queja del Consejo Regional de Oriot donde comunicaban lo siguiente: «... nosotros advertimos a los compañeros que vamos a estar categóricamente en contra de que utilicen para hacer el «Kamlanie» a los «kama» (11), sobre todo si al «kama» lo van a llevar a Leningrado. Nosotros les recomendamos utilizar para ese objetivo a un estudiante de Altay y ellos nos prometieron que así lo harían. Pero nos enteramos de que llamaron a un «kama» del aiman de Iust-Kamskov y ahora trabaja para ellos. El Consejo Regional considera que es una grosería política el modo de actuar de la productora de Lenigrado, sobre todo si tienen en cuenta que el «kama» escogido tiene autoridad sobre el pueblo.» (12).

El «Kamlanie» de los chamanes se sustituye por la magia del siglo XX: los conjuros en la radio, la mitología de la aviación, «la técnica al servicio del pueblo» o la «americanización» a la que, como recordaba Trauberg, los directores rendían culto en sus trabajos. En este sentido, *Sola* es la continuación de los primeros temas de la FEKS (13), ya utilizados en sus obras teatrales y que se percibía ya en el primer guión, *La mujer de Edison*, y en la primera película, *Las aventuras de Octobrina* (*Pochozdenija Oktjabriny*, Kozintsev y Trauberg, 1924). Pero si en esta película la heroína hechicera utiliza toda su fuerza, carente de erotismo, propia del cine mudo y del modo de vida americano (aviación, coches, electricidad, «temas del siglo XX») para acabar venciendo en solitario al enemigo de su país y liberando a su ciudad, en el caso de *Sola* la nueva Octobrina-Kuzmina queda incapacitada y es salvada por todo el país con la ayuda de la técnica, que se encontraba antes a su servicio, y de la voz, que mata la fuerza del cine mudo que la alimentaba.

Natalia Nussinova

Traducido del ruso por Patricia De la Uz

UN ÁMBITO PARA LA DIFERENCIA: EL CENTRO PARA EL DESARROLLO INTELECTUAL DE NIÑOS Y ADOLESCENTES (IRÁN)

Muchas memorables películas iraníes han sido producidas por el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes, el cual ha tenido una fuerte influencia artística e

(8) Nación que vive en el norte de Rusia, en Altay, donde rodaron la película *Sola*.

(9) Hechicero.

(10) Kuzmina, E., *Sobre lo que recuerdo*, Moscú, Cultura, 1989, p. 230.

(11) Personas que realizaban el rito de «Kamlanie», conjuro.

(12) TSGALI de Leningrado.

(13) Noussinova, N., «*La mujer de Edison*, el primer guión de la FEKS», *Notas de críticos*, nº 7, 1991.

intelectual en la industria cinematográfica durante toda su andadura. En 1969, dos años después de que el Centro fuera fundado, se puso en marcha su Departamento Cinematográfico: anteriormente, el Centro concentraba su actividad principalmente en la publicación de libros para niños y adolescentes, llevando asimismo a cabo otras actividades artísticas y culturales acerca de y destinadas a este grupo de edad.

En 1969 el cine iraní se encontraba afectado por un espíritu prosaico generalizado y avanzaba por unos derroteros que lo distanciaban de sus principios genuinos. Pero ese mismo año el cine iraní produjo dos importantes y memorables películas: *La vaca* (de Dariush Mehrjui) y *El emperador* (de Masoud Kimiaee). La primera representaba el cine intelectual que se oponía a las tendencias dominantes del periodo y que no había gozado durante años de una presencia importante. La segunda era una atractiva película de entretenimiento realizada de manera muy profesional, que establecía un vínculo entre el cine popular y el cine intelectual y serio con preocupaciones sociales. Al mismo tiempo, 1969 conoció un nuevo record de venta anual de películas erigiéndose en un año decisivo y determinante en la historia del cine iraní. Bajo tales condiciones inició el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes sus actividades cinematográficas y consiguió crear las bases de un cine tradicional (contrario a las tendencias a la sazón existentes en el cine iraní), distanciado de lo escandaloso, y lo encauzó hacia un cine saludable, intelectual, realista y sincero. Por esta razón algunas películas sencillas, compactas, baratas y amables que tratan habitualmente de cuestiones y problemas relacionados con la infancia llevan todavía el nombre del Centro, aunque de hecho hayan sido producidas al margen del mismo. En otras palabras, el sello del Centro representa una señal de identidad para este clase de films.

Debe tenerse presente que además de las producciones cinematográficas, el Centro desarrolla una fructífera actividad en áreas como la literatura, el teatro o la música. El Departamento de Cinematografía del Centro comenzó sus actividades en un pequeño local y fue creciendo poco a poco. En realidad este movimiento fue iniciado gracias a animadores como Farshid Mesqali y Arapik Baghdasarian, que eran también pintores e ilustradores de libros infantiles, y que sentaron así las bases del cine de animación iraní. El Departamento de Cinematografía del Centro cultivó desde el principio el talento cinematográfico de jóvenes que se convertirían después en los principales cineastas del país. Entre ellos pueden señalarse los nombres de Bahram Bayzai y Abbas Kiarostami, cuyas primeras películas —*El tío del bigote* y *Pan y callejuela*, respectivamente— fueron producidas en el Centro.

Otros cineastas como Mohammad-Reza Aslani, Naser Taqvaee, Amir Naderi, Masoud Kimiaee, Shahpour Qarib, Arsalan Sassani, etc., iniciaron su carrera en el Centro o bien cooperaron con él en algún período de sus carreras profesionales. Además animadores de éxito, como Farshid Mesqali, Arapik Baghdasarian, Noudeddin Zarrinkelk, Ali-Akbar Sadeqi o Nafiseh Riyahi comenzaron su obra en el centro y alcanzaron gran reconocimiento. En una palabra, el Centro reclutó artistas de talento y cineastas activos en áreas tales como la producción, el guión, el montaje, etc., convirtiéndose gradualmente en un pilar potente y fructífero para el cine de ficción y de animación. Fue entonces cuando comenzó a realizar films educativos, entre los cuales se cuentan numerosos cortometrajes de Abbas Kiarostami.

Sin embargo, algunos comenzaron a considerar al Centro como un producto de las políticas culturales del régimen del Shah y como un medio para mantener a los intelectuales de la oposición ocupados en actividades artísticas apolíticas de manera tal que consagraran su tiempo y sus energías a empresas que no supusieran un peligro para el régimen y se abstuvieran de ocuparse de cuestiones políticas. Estarían además al servicio de un estado —cuerpo reconocido que estaba afiliado al régimen. No podemos aceptar ingenuamente esta visión pesimista, pues es verdad que esa gente estaba implicada en actividades artísticas y culturales en unas condiciones muy favorables, pero no lo es menos que el régimen del Shah nunca intervino directamente dictando las políticas del Centro y de sus artistas, ni trató de imponerles una determinada línea ideológica o estética. Además, la mayoría de las obras producidas en el Centro tenían implicaciones políticas y una cierta dosis de crítica social, por más que frecuentemente hubieran de utilizar parábolas y metáforas para abordar los temas y las cuestiones políticas y sociales más importantes. Ejemplo de ello son películas como *Liberación* (Taqvaee), *La armónica* (Naderi), *Así es narrado* (Aslani), etc. En cualquier caso, las

extensas y proyectadas actividades artísticas del Centro obtuvieron resultados tan considerables que nadie puede estigmatizarlos con términos negativos, ignorarlos o cuestionarlos. Algunas de estas obras se siguen considerando entre los más importantes y perdurables hitos de la historia del cine iraní.

En 1970 el Departamento de Cinematografía del Centro se instaló en cuatro pequeños locales: uno era un estudio de sonido dotado con un proyector iraní artesanal; otro, un centro de producción para animación y diseño gráfico; el tercero era la sede administrativa; y el cuarto, una especie de lugar de encuentro donde los recién llegados adquirían experiencia práctica en la producción cinematográfica. Durante ese mismo año se produjeron cuatro películas de animación —incluyendo *El señor monstruo* y *Equívoco* (Farshid Mesqali), *Capturado* y *El levantador de pesas* (Arapik Baghdasarian)—, así como algunas películas de ficción —*Badbadeh* (Mohammad-Reza Aslani), *Pan y callejuela* y *El tío del bigote*.

Resultó de gran utilidad para el Centro la decisión de crear un archivo cinematográfico en la segunda mitad de 1970. A través de contactos con centros cinematográficos y culturales, así como agencias de producción de todo el mundo, el Centro importó algunas de las mejores películas para niños y adolescentes producidas en el mundo. En 1971, el Centro alquiló un cine de primera categoría en Teherán (Plaza Cinema) para proyectar esas películas con unos precios tales que permitieran fácilmente la asistencia de niños y adolescentes. A través de la UNESCO y otros centros culturales de prestigio de todo el mundo, el Centro obtuvo diferentes films artísticos e históricos que se convirtieron en fuentes preciosas para el estudio y la investigación.

Otro gran paso positivo dado por el Centro fue la oferta de recursos a niños y a adolescentes interesados en obtener experiencia en la realización en Super 8. De esta forma, el Centro se convirtió rápidamente en un cuerpo cinematográfico importante. Hasta entonces estas increíbles posibilidades no se habían abierto a los jóvenes entusiastas por ningún otro medio, lo que evidencia el gran papel desarrollado por el Centro en la promoción del cine experimental y amateur en estos años. Algunos de estos ávidos jóvenes se convertirían luego en afamados cineastas, como es el caso de Mohammed-Ali Talebi. Durante los años que nos ocupan, todas las bibliotecas auspiciadas por el Centro en Teherán ofrecían cursos de realización de cuatro horas semanales. Estos centros poseían inicialmente cinco cámaras Cannon de 8 mm, cinco proyectores Bower, equipos de edición, cinco proyectores ópticos de 100 w., así como pantallas y algún otro equipamiento complementario necesario. Cinco instructores ofrecían formación en realización en las 15 bibliotecas del Centro. El programa de formación incluía los principios básicos de la realización, familiaridad con cámara y proyectores, iluminación y manejo de cámaras. Los jóvenes llevaban a cabo un amplio abanico de actividades relacionadas con la realización, incluyendo la elección de la historia, escritura del guión, rodaje, edición y sonorización. En 1973 las actividades de este Departamento se incrementaron y en el plazo de un año se produjeron 38 películas (sobrepasando las cuatro horas y media). Tres de ellas (*Qalamdoosh*, *Cerámica* y *El ave*) fueron presentadas en el Festival Internacional de Cine en 8 mm de Helsinki y obtuvieron premios.

Noureddin Zarrinkelk, que había estado relacionado con el Centro desde su creación, fue enviado a Bélgica para completar su formación en el ámbito del cine de animación. Regresó a Irán en 1972, cuando el Centro se había consolidado, y comenzó a trabajar en él. En 1975 se estableció el Centro Experimental de Animación con el fin de formar a 13 estudiantes seleccionados entre 2.000 candidatos. Estas clases se desarrollaron a lo largo de 18 meses. Dos de los estudiantes fueron enviados con Zarrinkelk a Checoslovaquia para asistir a un programa de animación de muñecos. A su regreso, comenzaron a impartir clases en el Centro. En 1974 Teherán contaba con un total de 300 estudiantes de cinematografía y un número similar formándose en provincias. Este número fue aumentando hasta alcanzar los 460 en 1975, año en que el Centro desplegó una gran actividad y produjo 83 películas. Algunas de ellas compitieron en festivales internacionales, como los cortometrajes de Kiarostami *Dos soluciones para un problema*, *Colores* y *Yo también puedo hacerlo*. También se produjeron en ese año buenos films de animación, como *El rey Jamshid* (Ali-Akbar Sadeqi), *El lápiz púrpura* (Nafiseh Riyahi) o *El loco, loco, loco mundo* (Nouriddin Zarrinkelk), si bien el más celebrado de todos los films producidos ese año fue una película de ficción de 48 minutos titulada *Pistolas de madera* (Shahpour Qarib), que acertaba a reflejar en tono satírico el impacto de las películas en los niños.

En 1976, el Centro produjo alrededor de 60 películas, compitiendo algunas de ellas en festivales internacionales. Entre éstas cabe destacar *El agente*, de Mehdi Hakkak, un cineasta de 16 años alumno de la Biblioteca número 1 de Ahwaz, que obtuvo con esta película un diploma en el Festival Internacional de Chicago. En ese mismo festival resultó también premiada la película *Primavera en el espejo*, del cineasta de 18 años Reza Khazaeli-Parsa. Durante ese mismo año, Mohammad-Reza Aliqoli, también de 18 años, ganó la Placa de Oro del X Festival de Tel Aviv por su film *De un vistazo*.

En 1977, el Centro y la recién fundada Universidad Farabi mantuvieron negociaciones para la creación de un programa de animación conducente a la obtención de un título de la citada universidad, que estaría financiado por el Centro y administrado por ésta. Este programa se puso en marcha en 1977, pero no llegó a buen término debido al cierre de las universidades iraníes. Durante esos años, el Centro mantuvo sus actividades sin aspavientos y estuvo preparando el Festival para Niños y Adolescentes, que mostraría sus producciones junto a los mejores films infantiles y para adolescentes del mundo. El Centro prestó gran atención a la educación pública y a la formación de niños y adolescentes no sólo en el área cinematográfica, sino también en otras áreas artísticas. Este era un hecho sin precedentes no sólo en aquel momento, sino que sigue siendo insólito aún en la actualidad.

El primer Festival para Niños y Adolescentes tuvo lugar en noviembre de 1966 con la proyección de 111 películas procedentes de 25 países, además de Irán. Khrosrov Sinaee obtendría en 1968 el primer galardón para el cine iraní, en tanto que en la edición de 1970 se concedería la Estatua de Oro al Departamento de Cinematografía del Centro por la producción de *Pan y callejuela*, *Capturado*, *Equívoco* y *El señor monstruo*. Afortunadamente las producciones y los programas del Centro fueron calurosamente aplaudidos en aquel momento, posiblemente debido al vacío existente. El Centro era una fuente inagotable que saciaba las ansias de niños y adolescentes, satisfacía por completo sus ambiciones artísticas y les dotaba de abundantes medios para cultivar sus talentos y hacer realidad sus sueños.

El reconocimiento público a los trabajos y actividades cinematográficas del Centro convirtió al Departamento de Cinematografía en uno de los principales pilares de la institución, incrementándose anualmente el número de películas y el abanico de actividades. El Centro se implicó deliberadamente en la producción de films de animación con historias autóctonas y genuinas. Sus magníficas obras no eran copias ni ciegas imitaciones de la animación occidental; tenían, en cambio, un carácter marcadamente iraní, repletas de historias y temas locales y nacionales (aunque la técnica se hubiera aprendido de Occidente). De este modo el Centro acabó convirtiéndose en un productor importante de películas de animación a nivel mundial. Una de sus principales ventajas residía en el hecho de liberar a los creadores de cualesquiera preocupaciones financieras. Los cineastas que trabajaban en el Centro no sufrían restricciones o problemas financieros y así podían entregarse con audacia, vigor e innovación intelectual a la experimentación. Por supuesto esta ventaja —y la consiguiente autoría— llevaba algunas veces a la producción de obras "intelectuales" incomprensibles no sólo para los niños y los adultos, sino para el propio cineasta. En otras ocasiones derivaba en trabajos demasiado pretenciosos. Pero incluso estas obras eran útiles, y posiblemente incluso necesarias, para alcanzar una madurez y un lenguaje favorable y elocuente.

Por desgracia hoy en día el Centro ya no funciona como principal guardián del cine para niños y adolescentes. No está cosechando los merecidos beneficios de su rico bagaje y su credibilidad internacional. Aunque el Centro ha conseguido producir numerosos films de éxito, celebrados incluso a nivel internacional, lamentablemente carece de la planificación precisa y atinada que le caracterizara y ya no juega aquel importante y decisivo papel en el cine iraní. Antes de la Revolución, el Centro no producía cine de ficción infantil, pero formaba a gente que actualmente trabaja activamente en este campo y que tiene una especial credibilidad y estatus en esta área. Aunque cuenta entre sus filas con cineastas capaces y acreditados, el Centro sigue apoyándose en el trabajo de los cineastas famosos, sin dar oportunidades a la nueva generación. Actualmente cabe decir que el Centro ha olvidado incluso a los viejos directores. Antes de la Revolución, cuando todavía no producía películas de ficción, el Centro había alcanzado reconocimiento internacional por sus películas de animación: hoy en día ha abandonado totalmente este sector de la producción a pesar de contar con creadores altamente capacitados y competen-

tes en este área. Quizás ello se deba sencillamente al hecho de que la producción de cine de animación requiere tiempo, energía y dinero.

Lili Amir-Arjomand fue la última directora del Centro antes de la Revolución. El director anterior del centro, Ali-Reza Zarrin, rindió preciosos servicios al mismo inyectando nueva vida a las actividades cinematográficas de la institución. Después de su cese, esos proyectos quedaron inconclusos. Bajo su dirección el Centro revivió los recuerdos de sus días de prosperidad: con su política de apertura y sin dejarse afectar por la publicidad adversa y el revuelo marginal, Zarrin invitó a colaborar con el Centro a artistas cualificados y experimentados que hasta entonces habían estado en la sombra. Bajo su dirección estos artistas aportaron una magnífica experiencia para el Centro y ofrecieron obras tan espléndidas como *¿Dónde está la casa de mi amigo?* y *Primer plano* de Kiarostami, *El corredor* de Naredi, *Bashu*, *el pequeño extranjero* de Bahram Bayzai, *La llave* de Ebrahim Foruzesh, etc. Producidas bajo duras y adversas condiciones —una espectacular campaña que intentaba aislar y reducir al ostracismo a estos grandes cineastas y que buscaba deslucir el valor de sus obras—, estas películas proporcionarían sin embargo los primeros brotes de reconocimiento internacional del cine iraní. *El corredor* fue, por ejemplo, la obra que inauguró una nueva ola en el cine iraní, siendo aclamada en distintos escenarios internacionales. Estas películas no habrían sido nunca producidas de no haber sido por el apoyo y la cooperación del Centro.

En 1992 se produjeron cambios en el Ministerio de Cultura y en la dirección de los centros culturales. Zarrin fue entonces reemplazado y se estableció una nueva dirección. La mayoría de los veteranos del Centro, que eran quienes habían contribuido al prestigio y el crédito del mismo, fueron directamente despedidos o se vieron forzados a abandonarlo ante la creación de condiciones adversas para su trabajo. Así, por ejemplo, Abbas Kiarostami, que había propuesto numerosos proyectos, fue respetuosamente apartado de los mismos, prefigurando la suerte que iban a correr otros cineastas menos reconocidos.

La nueva dirección creó el Consejo de Revisión de Guiones Cinematográficos y entre sus miembros se veían nuevas caras. Su mayor preocupación era que se trataran sobre todo temas relativos a la revolución y a la guerra. Simultáneamente se doblaba el presupuesto del Centro, destinándose una parte del mismo a la construcción y a proyectos de desarrollo —incluyendo el establecimiento de nuevas bibliotecas. Entre las medidas positivas tomadas por la nueva dirección del centro puede citarse el establecimiento en las bibliotecas de centros de formación para la producción en 8 mm con el fin de detectar a jóvenes competentes en el área. Largometrajes como *La cumbre del mundo* (Azizollah Hamidnezhad), *La última aldea* (Majid Majidi), numerosos cortos de animación y films en 16 mm son los nuevos productos de esta fase de actividades. La última película producida por el Centro es *Los niños del cielo*, de Majid Majidi, que ha alcanzado recientemente éxito internacional y obtenido diferentes galardones en festivales internacionales. Durante ese mismo año se produjeron además otro film de ficción y seis cortometrajes.

En el otoño de 1993 se construyó la primera fase del Complejo Cultural del Centro para Creaciones Culturales y Artísticas en un área de alrededor de 2.100 metros cuadrados. Por esas fechas más de 420.000 niños y adolescentes integraban 336 centros artísticos y culturales, permanentes e itinerantes, en los que adquirieron conocimientos relacionados con actividades artísticas y culturales. Aparentemente el Centro ha prestado, durante los últimos años, más atención a otros programas culturales que a aquéllos relacionados con el cine. Posiblemente el Centro sea la única institución especializada en el acercamiento del arte y la literatura para niños y adolescentes; publica alrededor del 40% de los libros destinados a estas edades en el país. En 1993, el Centro poseía cerca de 300 organizaciones culturales y artísticas repartidas por el país. Desde el inicio del presente año del calendario iraní, el Centro ha concentrado sus esfuerzos en la promoción de bibliotecas y programas educativos por todo el país.

Todo parece apuntar a que se producirán importantes cambios en la dirección del Centro en el futuro inmediato. Con los nuevos aires que desde hace algún tiempo soplan en los centros culturales del país, estos cambios serán seguramente positivos para el Centro y para la industria cinematográfica iraní en su conjunto, dado que los movimientos de reforma y transformación en curso son altamente prometedores.

Shahzad Rahmati
Majid Sedqi

V SEMINARIO/TALLER DE FILMOTECA ESPAÑOLA

Durante los días 25, 26, 27 y 28 de noviembre de 1997 se celebró en el cine Doré de Madrid el Quinto Seminario/Taller de Archivos de Filmoteca Española. La presente edición contó con la participación de personal técnico y directivos de las filmotecas existentes en España, de los archivos de algunas cadenas de televisión, de otros archivos audiovisuales y de empresas relacionadas con el ámbito audiovisual. Asimismo, el Taller contó en esta ocasión con la participación de un grupo de técnicos de filmotecas y archivos audiovisuales de países iberoamericanos.

El objetivo general del Taller que anualmente convoca la Filmoteca es el de coordinar y actualizar los criterios que se utilizan en la conservación y restauración cinematográfica. Consideramos que conocer los diferentes tipos de materiales que surgen durante la producción de una película y que son susceptibles de llegar a los archivos cinematográficos, así como los sistemas y procedimientos técnicos empleados en la creación de dichos materiales, es imprescindible para conservar la cinematografía. Por ello, este año las intervenciones se han articulado en torno al análisis de los cambios en la realización de los materiales que se han venido produciendo a lo largo de la historia del cine y que continúan produciéndose en la actualidad.

Complementariamente, se han presentado trabajos sobre conservación y degradación de los materiales fotoquímicos de la cinematografía clásica, sobre las perspectivas y posibilidades de conservación de los soportes electrónicos y sobre su uso en los archivos cinematográficos. Del mismo modo, se ha dado un nuevo paso en el plan de coordinar la actividad de los archivos para la recuperación y restauración de la cinematografía producida en España entre 1939 y los años finales de utilización de los soportes inflamables de nitrocelulosa (1952-1954).

Las sesiones comenzaron el martes 25 de noviembre en la que se celebraron tres mesas redondas. Por la mañana, Josefina Martínez, Daniel Pérez y Ramón Rubio, de Filmoteca Española, plantearon la visión actual sobre la importancia de las copias como materiales para la conservación y restauración, y las consecuencias que tienen para los archivos los cambios acaecidos en los últimos años en el sistema de exhibición. A continuación, el director de cine e historiador Luciano Berriatúa, los montadores José María Biurrún y Polo Aledo y los técnicos de los laboratorios «Madrid Film» Felisa Hernández y José Cruz, junto con Ramón Rubio, de Filmoteca Española, trazaron una perspectiva de los materiales creados y utilizados para montaje y sincronización, desde el periodo mudo hasta los procesos actualmente en pleno desarrollo basados en el Avid y la preparación sobre vídeo.

La sesión de la tarde se dedicó al inventario de materiales de largometrajes españoles producidos entre 1939 y 1954. Los datos sobre los materiales recuperados de las películas de este periodo ya están prácticamente recopilados y se planteó la necesidad de celebrar inmediatamente una reunión para planificar la fase operativa del proyecto.

La mañana del miércoles 26 de noviembre se inició con un estudio estadístico a cargo de Mariano Gómez, del departamento de Investigaciones de Filmoteca Española, sobre la conservación del color en películas de distintos tipos y fabricantes. El muestreo realizado abarca sistemáticamente materiales desde 1955 hasta la actualidad. A continuación, el doctor Fernando Catalina, investigador científico del C.S.I.C., presentó el último estudio sobre degradación y conservación de los soportes basados en triacetato de celulosa realizado mediante técnicas de envejecimiento artificial de dicho triacetato en el Instituto de Polímeros para Filmoteca Española. En este estudio, nueve grupos de muestras de película negativa impresionada y

revelada controladamente fueron situados al sesenta, setenta y cinco y cien por cien de humedad relativa, prolongándose el envejecimiento durante más de mil quinientas horas, en tres series sucesivas a treinta, sesenta y noventa grados de temperatura (naturalmente, las muestras situadas en las condiciones extremas se destruyeron por completo mucho antes de este plazo). Los resultados ofrecen importantes informaciones sobre el comportamiento de los materiales y serán publicados próximamente por Filmoteca Española. Una nueva mesa redonda integrada por María García, Josefina López y Daniel Pérez (como miembros de un archivo), Julio Pérez Perucha, presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine y Eugenio López de Quintana, jefe de documentación de Antena 3 TV (como representación de los usuarios) debatieron en torno a los problemas legales y funcionales derivados del uso público de los fondos de un archivo cinematográfico.

Tras el almuerzo, la jornada se reanudó con las intervenciones de José Antonio Rodríguez, jefe del servicio de equipos de grabación y posproducción de RTVE, Enrique González, jefe del departamento de archivo y videoteca de RTVE, Pedro Hidalgo Brinquis, jefe del departamento de mantenimiento y equipos de RTVE y Joaquín Hernández, responsable del área técnica del C.D. de RTVE. Debatieron en torno a la relación entre las características físicas y técnicas de los soportes electrónicos y sus posibilidades de conservación.

La jornada del jueves se inició con la presentación de los trabajos realizados por Cecilio Vega en Filmoteca Española (para la imagen) y por Steinberg y Goldstein (para el sonido) sobre la película de Ladislao Vajda *Sin uniforme* (1948), conservada sobre copias en 16 mm. Esta experiencia es de gran importancia dada la cantidad de películas españolas de los años 40 y 50 que sólo se conservan sobre este tipo de soportes. Más tarde, Felipe Boavida, director del Archivo Nacional das Imagens em Movimento, de la Cinemateca Portuguesa, presentó los criterios que han seguido para la creación de este archivo. Boavida participó a continuación junto a Luis Domínguez, técnico informático de Filmoteca Española, en un debate sobre las posibilidades de los medios informáticos para el control de archivos.

La sesión de la tarde estuvo dedicada a la relación entre el conocimiento de la historia técnica e industrial y la restauración cinematográfica. Alfonso del Amo, coordinador de Investigaciones de Filmoteca Española, analizó la importancia de determinar el nivel generacional en que debe situarse cada material conservado y las posibilidades de establecer este dato a partir de las características de las reproducciones. A continuación, se presentaron los estudios de tres jóvenes investigadores que se encuentran en estos momentos en la fase inicial de su trabajo: Jenny Gallego habló de los procedimientos de estarcido, teñido y virado en el cine mudo; Rosa Cardona habló de los laboratorios cinematográficos en España antes de 1936, con especial atención en sus fases de implantación y equipamiento; y Montse Guiu se ocupó del sistema de Cinefotocolor y otros sistemas primitivos de color utilizados en la cinematografía española. Por último, el historiador del cine Luis Fernández Colorado desarrolló un nuevo aspecto del tema que inspiró la sesión con su conferencia «Importancia de la documentación industrial para el conocimiento de la cinematografía: el caso de Phonofilm en España».

La última jornada se inició con una breve presentación del taller técnico («workshop») del Congreso de la F.I.A.F de 1999, que se celebrará en Madrid y estará dedicado a la historia de la fabricación de película virgen para el cine. A continuación, tuvieron lugar las intervenciones de tres miembros del Grupo Gamma. Richard Billeaud, consejero técnico y miembro de la Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son, hizo una demostración del Web del proyecto Film Archives On Line del Grupo Gamma de archivos y laboratorios (<http://w.w.w.faol.org/faol>). Después, Noel Desmet, de la Cinémathèque Royale y asesor de la F.I.A.F. y Paul Read, director de Soho Images, presentaron respectivamente sus investigaciones sobre el procedimiento «Desmetcolor» para la recreación de los colores del cine mudo por medios fotográficos y sobre reintroducción de los sistemas para teñidos y virados utilizados en el cine mudo. El último acto de la mañana consistió en una mesa redonda donde los tres técnicos discutieron sobre el estado actual de las técnicas para la restauración cinematográfica.

Por la tarde, la sesión estuvo centrada en diferentes problemas de archivo. En primer lugar se atendió al uso de los soportes electrónicos de imagen como medios auxiliares de preserva-

ción, debate dirigido por Luis Galende. La última actividad de la tarde y del Taller de este año fue la intervención de Lourdes Odriozola y Beatriz Cervantes, que plantearon criterios para definir y clasificar los sistemas de sonido y formatos de proyección en uso en la cinematografía de los últimos años y las lesiones más características que se producen en los actuales sistemas de proyección.

Alfonso del Amo

**CARTA A LA REDACCIÓN:
APUNTES AL ARTÍCULO DE
PEDRO LORO «ZAVATTINI EN
CUBA» (Secuencias 4)**

La redacción de *Secuencias* ha considerado de interés para nuestros lectores incluir en esta sección las apreciaciones y puntualizaciones que Reynaldo González, Director de la Cinemateca de Cuba, nos hacía llegar a propósito de uno de los trabajos publicados por nuestra revista. He aquí, pues, la reproducción íntegra de la carta dirigida al autor del mencionado artículo.

La Habana, 14 octubre 1997

Estimado colega,

Con gran interés he leído su texto «Zavattini en Cuba» aparecido en el número 4 de *Secuencias* (abril 1996). Me ha parecido muy serio y documentado, salvo en algunos aspectos que a continuación detallo:

1. El guión de *Historias de la Revolución*, del cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, aparece en pantalla atribuido al propio cineasta en colaboración con Humberto Arenal y José Hernández, y no a Eduardo Heras León, como usted afirma. Es cierto que la inspiración y asesoría zavattiniana impregnó su idea y su estilo, como correspondió al trabajo previo de mesa y que esto no quedó consignado por razones que desconozco. Eduardo Heras León es un narrador cubano cuyo primer libro fue publicado en 1968. Quizás su confusión se origina en que muchos años después (1975) escribió un artículo sobre el filme que usted mismo cita.

2. Tiene usted un enfoque erróneo sobre los derroteros del cine cubano cuando afirma que a partir de 1964 el ICAIC inició «una política cinematográfica más estricta y dogmática». Quizás sus referencias correspondan a una parte de la década de los '70, cuando la cultura cubana atravesó lo que comentaristas benévolos califican de «quinquenio gris» y que en verdad sería una década negra. Comenzó a partir del titulado Congreso de Educación y Cultura (1971) y se extendió hasta pasado 1980. Pero en verdad, esos ramalazos de dogmatismo no hicieron mayores estragos en el ICAIC, sin que se lo exonere de ellos, precisamente por comprensiones teóricas —y prácticas— que ya enuncia usted en su estudio, desde los tiempos en que los realizadores de cine cubanos buscaban diversos caminos y se acercaban a diferentes tendencias.

Estos matices suelen escapársele a críticos que desde la distancia se acercan a uno de los fenómenos menos debatidos pero más significativos de nuestra experiencia cultural después de 1959. En cuanto a la diferenciación del ICAIC en el *corpus* cultural cubano de la época, me permito precisiones que usted soslaya en la premura de su artículo: fue en la década de los '60, precisamente a partir de su mitad, que el cine de Cuba dio algunas de sus más creadoras y permanentes obras, —también cuestionadoras y menos comprometidas con cualquier enfoque o dictamen «estricto o dogmático»— como son *Lucía*, *Manuela*, *Memorias del subdesarrollo*, *La muerte de un burócrata* y otras que historian una trayectoria insoslayable en el contexto latinoamericano.

Lo saludo con afecto,

Reynaldo González
Cinemateca de Cuba
Director