

MAYO 2012

Tim Burton (I)
Olivier Assayas (I)






Recuerdo de Jorge Semprún

Documenta Madrid 2013:

El documental durante la Transición en España

DOCUMENTA MADRID 13
X FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTALES DE MADRID

ImagineIndia XII: Competición Oficial


ImagineIndia XII: Heynowski y Scheumann

en Vietnam

Tony Leblanc (y II)



Cine para todos









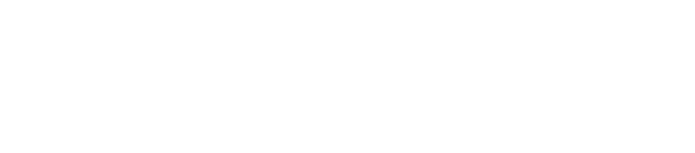


Pee-wee's Big Adventure (La gran aventura de Pee-wee, Tim Burton, 1985).



Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilm&area=Fil.MO



Ciclos en preparación:

Junio:

Olivier Assayas (y II)

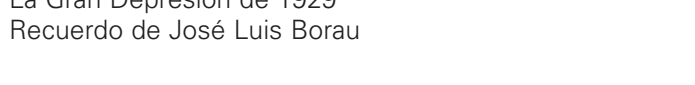
Tim Burton (y II)

La subversión del deseo en la Transición

Recuerdo de ...Erland Josephson, Tonino Guerra, Theo

Angelopoulos, Patricia Medina

Si aún no la ha visto...
Centenario de Rafael Gil
Nagisha Oshima
Recuerdo de Leonardo Favio
La Gran Depresión de 1929
Recuerdo de José Luis Borao



Introducción

Este mes iniciamos la retrospectiva, que continuará en junio, de **Tim Burton**, a quien se le dedica por primera vez un ciclo en la Filmoteca Española, tras la exitosa exposición y retrospectiva que le dedicaron el año pasado el MOMA y la Cinémathèque Française. Burton es un cineasta libre e inclassificable, uno de los directores de referencia del cine contemporáneo, autor de obras cruciales de la década de los noventa como *Mars Attacks!* o *Ed Wood*. Además, el ciclo continuo Cine para todos estará compuesto este mes por películas de este ciclo.

Ampliando la reciente iniciativa del Institut Français, también dedicamos por primera vez un ciclo a **Olivier Assayas**, uno de los más importantes herederos de la Nouvelle Vague y uno de los cineastas más prestigiosos del cine francés contemporáneo. El ciclo, que continuará en junio, mostrará 13 de sus 17 largometrajes a la espera de que se confirme la fecha definitiva de estreno de *Après mai*, su última película. Además, en el mes de junio esperamos contar con su presencia.

También rendimos homenaje a **Jorge Semprún**, fallecido en 2011. Se proyectarán 7 títulos, 5 de ellos como guionista para directores como Alain Resnais (*La guerra ha terminado*) o Costas-Gavras (*Z, La confesión*). En el marco de este recuerdo, también estrenamos la copia restaurada de *Les Deux Mémoires* (1974), la única película que Semprún dirigió, un documental sobre la guerra civil española y que sólo se proyectó dos veces en el año 1981 en la Filmoteca Española. La copia ha sido restaurada por la Filmoteca Española y la Cinémathèque Française, con la colaboración de la Filmoteca de Catalunya.

De los días 5 al 12, la Filmoteca albergará el festival **Documenta Madrid**, con un exhaustivo ciclo sobre cine documental de la Transición. Este ciclo consta de 16 documentales, de los cuales 13 serán presentados por sus autores: Ventura Pons (*Ocaña, retrat intermitent*), Gonzalo Herralde (*El asesino de Pedralbes*), Imanol Uribe (*El proceso de Burgos*), Basilio Martín Patino (*Queridísimos verdugos*), Cecilia Bartolomé (*Después de...*), Fernando Trueba (*Mientras el cuerpo aguante*), Francesc Bellmunt (*La nova cançó y Canet Rock*), Josefina Molina (*Función de noche*), Miguel Trujillo (*Animación en la sala de espera*) y Álvaro Forqué (*La tercera puerta*).

Como en años anteriores, colaboramos con el festival **ImagineIndia** en su 12ª edición, lo que nos permitirá conocer la producción india reciente con la sección oficial, compuesta por 7 largometrajes, todos ellos de 2012. Además, se proyectará el interesante documental *Celluloid Man*, sobre el fundador de la Cinemateca de la India, y *Eldra*, un clásico hindú contemporáneo sobre una niña de etnia gitana. Muchas de las sesiones de ImagineIndia estarán presentadas por distintas personalidaeds.

También dentro de **ImagineIndia** se le dedica un ciclo a los documentalistas alemanes **Walter Heynowski** y **Gerard Scheumann**, muy valorados en los setenta por su profundo compromiso político. En esta ocasión (en 1979 les dedicamos un exhaustivo ciclo y una publicación) se proyectarán todas sus películas sobre la guerra de Vietnam, incluyendo la película de 5 horas, *Pilotos en pijama* (1968).

Además, se darán segundos pases de 4 de las películas de Tony Leblanc proyectadas en abril, y se presentará la novela de Alfonso Domingo, *El enigma de Tina*, biografía novelada de Tina Jarque, con la proyección de *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), la única película existente de todas aquellas en las que participó. Asimismo, en colaboración con Off Limits, se estrenará *Hola, estás haciendo una peli*, una película colectiva, compuesta por 18 cortos, que se estrenará simultáneamente en Madrid y en Tánger.

Tim Burton

Excentricidad y ensueños visuales

Nacido en 1958, Tim Burton forma parte de estos cineastas que siempre guardaron un lazo con su infancia y supieron hacer de este lazo la palanca mágica para crear un mundo con el cual el público se siente inmediatamente identificado. Un universo cinematográfico excéntrico, que pone en peligro los principios de una puesta en escena conceptual, para ir al contrario, hacia un trabajo de la imagen donde prime la emoción. Una manera de hacer un cine disidente, sin compromisos, en el interior mismo de una economía que es la de las superproducciones hollywoodienses.

Tim Burton es el último gran artesano de Hollywood. No es casualidad que él mismo realizara en 1994 una película sobre Ed Wood, rey del cine B americano, que fue en los años 50 una especie de alter-ego premonitorio. Ambos hombres tienen en común haber hecho de la libertad la piedra angular de su ética. Esto no impide que, a diferencia de un Ed Wood siempre segado, Burton represente la vertiente majestuosa y poderosa de este cine libre, fascinado por la ciencia ficción, el melodrama y el grotesque. En este biopic, Burton hace de Ed Wood, un ser menos desesperado de lo que fue, y, sobre todo, un espejo de su personalidad, desgranando sutilmente en el seno del cuento una profesión de fe. Wood había realizado *Bride of the Monster* en 1955. Burton realizará *La novia cadáver* en 2005, yendo más lejos todavía en la exploración de Ultratumba, sin interpretaciones kitschs. Burton tiene hacia los freaks de todo tipo una ternura sincera, dirigiéndose a ellos desde su propia infancia. Por ello elabora alrededor de sus "monstruos", como para

protegerlos, un argumento poético y un trabajo plástico particularmente sofisticado: la reactivación de un antiguo método de animación, stop-motion, que da a la película un virtuosismo y una sencillez inigualable.

El cine como escapatoria

Burton es un cineasta cuya cinefilia precoz alimenta las vidas de sus propios personajes. Los pequeños extraterrestres de *Mars Attacks!*, no son sino la prueba de la relación con *Planet 9 from Outer Space* (1959) de Ed Wood, que el joven Burton había descubierto mientras vivía en Burbank, urbanización a las afueras de Los Angeles, "un universo sin historia, sin cultura, sin pasión", pero muy cerca de los estudios Walt Disney y Warner Bros. Para Tim, el cine nunca estuvo lejos, y se convirtió, desde su infancia, en su escapatoria principal: "siempre me gustaron las películas de monstruos. Ellos nunca me dieron miedo. Todos soltaban algo que me gustaba enormemente.". Gracias a su imaginación desbordante, el adolescente introvertido consigue sobrepasar el sentimiento de opresión que siente en este medio ambiente puritano, lanzándose a dibujar y a realizar cortometrajes desconocidos hasta hoy. Es en las formas de espectáculos de más fácil acceso, como las atracciones de feria y las fiestas rituales, donde Burton encuentra los temas que explora en sus primeros trabajos. Aunque no muestra ningún corto, su talento hace que se lleve varios premios en los concursos municipales . A la edad de dieciocho años, entra en la prestigiosa California Institute of the Arts, fundada por Walt Disney con vistas a formar a sus futuros artistas.

Después de haber pasado allí dos años, Tim Burton presenta en 1979 su proyecto de fin de estudios, que le valdrá una plaza en el Departamento de Animación de los Estudios Disney. Trabaja allí durante cuatro años como animador, y después como artista-diseñador en *Taron y el Caldero mágico*. Al no ser utilizadas sus propuestas en la versión final de estos dibujos animados, el futuro cineasta se concentra en proyectos más personales y en encuentros con las personas que lo acompañarán durante su carrera: "El director artístico Rick Heinrichs se asocia hasta tal punto con mi universo que formamos una pareja de cine comparable a la de Dean Martin y Jerry Lewis. Fue capaz de materializar en 3D todos los dibujos raros que yo hacía". Gracias al apoyo de dos compañeros del estudio, verán la luz *Vincent y Frankweenie* (1982), pero el estudio no los distribuyó por considerarlos demasiado morbidos.

La filiación en cuestión

Vincent Price, ídolo de Burton hasta el punto de haberle realizado un retrato a los veinte años, acepta ser el narrador del cortometraje de animación *Vincent*. El interpretará más tarde, en 1990, en dos escenas en flash-back (que son su último trabajo en cine) al inventor paternal del joven Eduardo Manostijeras. La cuestión de las relaciones padres/hijos se encuentra en el corazón del reino burtoniano. Para poner en escena esta juventud que le fascina, el cineasta elige coreografías donde se expresan conjuntamente la gracia y la torpeza de sus personajes. Por ejemplo, el baile de Kim (Winona Ryder) bajo la nieve, en symbiosis con el arte de Edward que talla esculturas de hielo (energía sexual de adolescente que arrastra la cámara cinematográfica y que la hace girar sobre sí misma); la levitación ondulante de Lydia (otra vez Winona Ryder) con un pequeño vestido escocés en *Bitelchús*; el torbellino melódico que arrastra a Victor, el joven prometido de *La novia cadáver*, en una jam-sesión en el momento de su encuentro en el más allá con la novia difunta; o el colorido ballet de los Oompa Loompa que propulsa la infancia del pobre Charlie (y la fábrica de chocolate) al descubrimiento del mundo.

Para los héroes adultos de Burton, la cuestión de su genealogía no está en absoluto clara. Se encuentra en el corazón de un nudo de sufrimiento, como lo materializan los recuerdos traumáticos de Wonka, rechazado por su padre (elección genial de Christopher Lee como vampiro-progenitor), el desgarramiento, a su pesar, de su hija por parte del barbero de Sweeney Todd (el mismo motor de su vengancia sanguinaria), o los cuentos rocambolescos de Ed Bloom, en *Big Fish*, que fueron durante años un obstáculo para hacerse querer por su hijo. Estas relaciones imposibles o tortuosas se manifiestan como el motivo de la máscara de un gran número de sus dibujos (sus series de Clowns y de Boys en los años 90), así como de sus dos adaptaciones de Batman. El maquillaje que disimula las deformidades de la cara provoca pavor porque es la negación del tiempo que pasa. Batman es huérfano, movido por la búsqueda del asesino de sus padres, lo mismo que su enemigo, el Píngüino, ha sido abandonado al nacer. Estos dos seres, sin edad, y con un dolor genético, se enzarzan en un combate arbitrado por Catwoman, vestida totalmente de látex, emanación de la feminidad absoluta, salvaje y atrayente como una heroína de Hitchcock, demiurgo tutelar al cual Burton se refiere dándole un toque más carnavalesco (el plano donde Batman está a punto de caer en el vacío recuerda el de James Stewart justo al principio de *Vertigo*). "Quiero a estos personajes, sus duelos, trabajados por la oscuridad y el deseo de luz". A Burton le gusta el intervalo, entre dos luces, entre película de autor y blockbuster.

¿El más europeo de los cineastas americanos?
Frankweenie (2012) es una nueva versión en stop-motion, que cuenta la misma intriga que la versión de 1984, pero sitúa su acción

en un país europeo imaginario con el nombre de New Holland. Después de *Mars Attacks!*, sátira caprichosa sobre una América al borde de la explosión (poblada por promotores agusanados, por adeptos New Age y por militares fascistas), y a partir de *Sleepy Hollow*, que toma como marco una comunidad de inmigrantes holandeses recién llegados a Unidos, Burton reeligió su trabajo alrededor de una nueva geografía. Decidió acercarse al este, concretamente a Europa. Y lo hará a través de un Londres "muy Jack el Destripador" en *Sweeney Todd* o de las referencias inglesas a Royal Dahl (*Charlie y la fábrica de chocolate*) o de Lewis Carroll (*Alicia en el país de las maravillas*). ¿Qué significa este desplazamiento de centro de gravedad? ¿Y si Burton era el más europeo de los cineastas americanos? ¿Y si era el más moderno de esta descendencia de escenografos ilusionistas que inventaron, con el cinematógrafo, el encanto y el miedo? "Las películas llaman a la puerta de nuestros sueños y nuestro subconsciente. Aunque esta realidad varíe según las generaciones, las películas tienen un impacto terapéutico como los cuentos de hadas en otro tiempo".

Matthieu Orléan. Texto de introducción al catálogo de la exposición que la Cinémathèque Française le dedicó en 2012.

Olivier Assayas

Olivier Assayas, cuántas nuevas vidas

En 25 años, el cine de Olivier Assayas se ha consolidado como una de las grandes obras del cine francés, y como una de las propuestas más importantes en el cine contemporáneo de todo el mundo. La belleza, la fuerza y la peculiaridad de cada película sólo se sienten cuando se las ve una por una; la gran diversidad de temas y estilos no impide discernir a la vez la coherencia del conjunto y las etapas de una carrera, de una evolución.

Las fuentes de la obra de Olivier Assayas, nacido en 1955, son muchas. Es posible vincular a su herencia paterna (es el hijo de Jacques Rémy, uno de los grandes guionistas franceses de posguerra) su sentido de la narración, su gusto por la ficción, un talento de guionista confirmado muy tempranamente, sobre todo al lado de André Téchiné *Rendez-vous* (1985) y *Le Lieu du crime* (La escena del crimen, 1986) antes de sumergirse en sus propios obras. También se le puede atribuir una apertura a las culturas extranjeras y a la diversidad del mundo. De su adolescencia ha conservado un gusto y un conocimiento enciclopédico de la música y de la cultura rock, así como de sus orígenes, y un deseo insaciable de saber que lo convierten en un verdadero conocedor de la literatura, de las artes, de la Historia o de la política internacional. Esto tampoco es algo tan común entre los directores...

En 1980, cuando ya había realizado un cortometraje (*Copyright, 1980*), se convierte en crítico de *Cahiers du Cinéma*, donde desarrolló dos enfoques personales importantes: por una parte, la apertura al cine de género, sobre todo el fantástico y el cine de terror; por otra parte, la exploración de cinematografías extranjeras, sobre todo del cine chino. Desde el número de "Made in Hong Kong" de 1984, se convirtió en uno de los mejores conocedores occidentales de la cinematografía oriental, y fue capaz de comprender las peculiaridades y los enriquecimientos que pueden aportar al lenguaje cinematográfico tanto las películas de acción de Hong Kong como las obras de los maestros taiwaneses que se convertirán en sus amigos, Hou Hsiao-hsien y Edward Yang.

De varias maneras, todas estas características están activas en la obra inaugurada en 1985 con *Désordre*, dedicada a un grupo de rock cuyos miembros deben tomar decisiones al final de la adolescencia. Este tema también se sitúa en el centro de las siguientes películas (*L'Enfant de l'hiver*, 1989; *Paris s'veille*, 1992; *Une nouvelle vie*, 1993; *L'Eau froide*, 1994), pero esta coherencia sólo pone de manifiesto aún más la diversidad de tonos y estilos con los que Assayas construye su cine.

La elegancia de la dirección cinematográfica, explícita desde el inicio, queda reforzada por la capacidad de trabajar con jóvenes actores, y, sobre todo, actrices, a menudo noveles (especialmente Ann Gisel Glass, Anouk Grimberg, Nathalie Richard, Judith Godrèche, Virginie Ledoyen...). mientras que se crea al lado del director un equipo de estrechos colaboradores: el montador Luc Barnier, los directores de fotografía Denis Lenoir y Eric Gautier y la directora de producción Sylvie Barthet.

Irma Vep (1996) y el documental consagrado a Hou Hsiao-hsien, *HHH* (1997) marcan la apertura del cine de Olivier Assayas hacia nuevas dimensiones. Ahora encuentra la capacidad para hacer dialogar películas inscritas en una tradición y problemática francesas (*Finales de agosto, principios de septiembre*, 1998; *Les Destinées sentimentales*, 2000; *Las horas de verano*, 2008), con una narración y una justeza poco frecuentes, con películas que exploran los desafíos más vastos y más contemporáneos, donde la globalización y los avances tecnológicos cambian el mundo y lo imaginario (*Demonlover*, 2002, *Clean*, 2004; *Boarding Gate*, 2007).

Fijar tal separación entre estas películas no es justo, dado que, por una parte, los desafíos más amplios están presentes en las películas más íntimas y "locales", y, por otra, que la sensibilidad a las personas, a las emociones, a lo cotidiano se encuentra en los proyectos más "globales" y en las formas plásticas más arriesgadas. Por

otro lado, la actividad cinematográfica durante este periodo fecundo no se limita a los largometrajes: al programar un concierto de rock cuya filmación organiza (*Noise*, 2006); al transformar su participación en la película colectiva *Paris, je t'aime* en experimentación personal; al realizar una videoinstalación para la exposición "La fuerza del arte", al filmar junto con un coreógrafo; Anouk Prêtre-Jocaj, que trabaja con un compositor, Karlheinz Stockhausen (*Estuvas*, 2007), no deja de explorar nuevas vías. Y, en 2010 presenta triunfalmente en Cannes *Claros*, concebida como una serie de 3 capítulos de 5 horas y media para ser emitido en tv. Este retrato del terrorista más famoso de los años 70 y 80 se convierte en la narración sin aliento y cosmopolita de veinte años de la historia del mundo, en toda su complejidad, conducida por un excepcional soplo espectacular.

Jean-Michel Frodon, en *Olivier Assayas, 7 Films*, Institut Français.

Recuerdo de Jorge Semprún

A 24 recuerdos por segundo

La docena de guiones que Jorge Semprún escribió para el cine -además de un par de series para televisión- se concentran entre 1966 y 1997, en paralelo al grueso de su producción novelística, y se sustentan sobre tres nombres propios: Alain Resnais, Costa-Gavras y Yves Boisset. Detrás de estos grandes cineastas palpitán otros tantos pilares comunes a Semprún: la memoria, la Historia y el compromiso político.

La primera incursión cinematográfica del autor de la *Autobiografía de Federico Sánchez* fue *La guerra ha terminado* (Alain Resnais, 1966), un anticipado retrato en celuloide del militante comunista desencantado de las directrices del partido. Semprún volvería a colaborar con Resnais en *Stavisky*... (1974), un retrato de la crisis política francesa anterior a la II Guerra Mundial, e Yves Montand, protagonista del primero de estos filmes, también repetiría como álter ego de Semprún en *Las rutas del sur* (1978), una suerte de secuela que refleja el regreso a una España posfranquista.

El guionista había frecuentado al actor en las reuniones que Montand y Simone Signoret celebraban los fines de semana en la localidad normanda de Authueil-sur-Eure y allí apareció Costa-Gavras. De ese triángulo nacieron *Z* (1969) y *La confesión* (1970), sendos ajustes de cuentas con la dictadura griega de los coroneles y las purgas del estalinismo en Checoslovaquia. A ese díptico se añadiría, en este caso sin Montand, *Sección especial* (1975), una denuncia del vergonzoso colaboracionismo del Gobierno de Vichy con la ocupación nazi. "¿Por qué singular abherración, una de las páginas más trágicas de nuestra historia, adquire en la pantalla una involuntaria comicidad?", escribió un airado crítico comunista a propósito de lo que consideraba la descarada ironmisión de un cineasta griego y un guionista español en asuntos internos de la historia francesa. Los héroes de Semprún son siempre incómodos y heterodoxos, y él mismo, ciudadano del mundo y extranjero en sus países de origen y de adopción, lo ha multiplicado a través de las lagas abiertas del antisemitismo de *El caso Dreyfus* (1994) o del sequestro del opositor marroquí Ben Barka en *El atentado* (1972), ambos dirigidos por Yves Boisset.

Protagonista de una biografía que podría dar lugar no a una sino a varias películas -la infancia en el Madrid republicano, la resistencia contra el nazismo, Buchenwald, las incursiones clandestinas en la España franquista o la disidencia comunista- que pusieran imágenes a su obra literaria, Semprún había iniciado sus vinculaciones con el cine mucho antes de ser guionista. A partir de 1953, el campamento base de sus viajes clandestinos a Madrid para agitar a los intelectuales en contra del franquismo fue el hogar de Ricardo Muñoz Suay. Fue allí donde se nutría de su deslumbrante biblioteca, donde su hija Berta lo rebautizó como Pajarito, y donde su amfitrión le contagió del virus del cine hasta el punto que publicó una crítica de la berlanguana *Novio a la vista* (1954) en la revista *Objetivo*, firmada como Federico S. Artigas, seudónimo de seudónimos, y tuteló el proceso de producción de *Viridiana* (1961), manzana de la discordia que, además de irritar al franquismo, provocó cismas en las filas comunistas.

La guerra ha terminado, su primer guión, escrito poco después de haber sido expulsado del PCE, contiene una lúcida premonición cuando un inspector de la policía francesa advierte a su protagonista: "La política es siempre complicada. Hay tipos que son clandestinos y un buen día los nombran ministros". La proposición de colaborar en el filme le había llegado de la mano de la que entonces era la esposa de Resnais, Florence Malraux, hija del novelista. Y el círculo se habría podido cerrar con el guión que, en los últimos años, barruntaba con Costa-Gavras para recrear el rodaje de *L'Espoir* bajo las bombas de la Guerra Civil, otro de sus temas predilectos. A él le dedicó su única incursión como realizador con un documental titulado *Las dos memorias* (1974) como, tratándose de Semprún, no podía ser de otro modo.

Esteve Rimbau, *El País*, 09/06/2011

DOCUMENTA MADRID: El documental durante la Transición en España

Los años de la Transición constituyen una de las etapas doradas de la historia del cine documental en España. Con motivo de la apa-

rición, dentro del marco de Documenta Madrid, de la publicación Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España, el festival ofrece un ciclo que permitirá repasar algunas de las producciones más paradigmáticas de los años 1973 a 1982 y descubrir algunas otras que, pese a su interés, apenas han sido exhibidas.

Interpretados en su día como auténticos ejercicios de la libre expresión tras años de represión y censura, los documentales incluidos en la retrospectiva aportan una mirada privilegiada a esos años de cambio, así como a las nuevas maneras de representación que se pusieron en práctica dentro del ámbito del documental. En el ciclo conviven propuestas que se acercan a determinados pasajes de la historia reciente del país desde una perspectiva inédita (*Rock*), *El proceso de Burgos* con otras que demuestran, a partir de la experiencia vital y emocional de individuos concretos, los efectos de la represión emprendida por el régimen franquista (*Queridísimos verdugos*, *El desencanto*, *Función de noche*); películas que retoman y actualizan el espíritu del cine clandestino surgido en la década de los sesenta (*Informe general...*, *Númax presenta...*, *Después de...*) con otras cuya audacia estilística va vinculada a su condición de piezas a contracorriente (*Animación en la sala de espera*, *Cada vez es...*); así como largometrajes que se internan en ambientes y personajes vinculados a una cierta marginalidad (*La tercera puerta*) junto a otros que transmiten, de manera lúcida y en ocasiones cercaña al homenaje, la fiesta de una libertad recién adquirida (*La nova cançó y Canet Rock*).

El corpus elegido pone de manifiesto el deseo de ruptura respecto a las formas que se asimilaban al discurso oficial franquista (representadas por No-Do), presente en la mayor parte de la producción documental de esos años. Pero, sobre todo, es una muestra de las múltiples maneras en las que el cine documental interactuó con una sociedad en pleno cambio, participando de (y promoviendo) una predisposición a la transformación política, social y cultural acadaida en esos años.

Laura Gómez Vaquero

IMAGINEINDIA XII: Heynowsky y Scheumann en Vietnam

El Estudio H&S: Taller fílmico de la R.D.A.

Este estudio existe desde el primero de mayo de 1969 pero el núcleo del colectivo se formó ya en 1965, durante el rodaje de El hombre que rie (*Der lachende mann*, 1966), permaneciendo unido hasta entonces. H&S significa Heynowski y Scheumann, autores, directores y jefes del Estudio. Walter Heynowski era redactor jefe en la prensa, director de programas de la televisión y director de numerosas películas dignas de atención; Gerhard Scheumann, profesor en la escuela radiofónica, jefe de una redacción de radio y fundador y director de la revista *Politica Interna*. Los colaboradores permanentes del estudio suelen desempeñar varias funciones y cargos simultáneamente. El Estudio tiene talleres: para el trucaje y sonidos fílmicos, y, también, su propio archivo. El estudio produce filmes documentales para la televisión, cortometrajes para los cines. Hasta mediados de 1978 rodó 40 películas. En los primeros años predominaba la entrevista-retrato; y, se ampliaron las formas: reportaje, documental, análisis, etc. Las películas suelen durar, por regla general, una hora aproximadamente, pero se ha rodado también una película en varias partes (*Pilotos en pijama*), que dura cinco horas

El estudio produce documentales políticos. Su contenido es una información de los esfuerzos políticos exteriores fundamentales de la sociedad de la R.D.A. Ahora bien, la inspiración de los temas concretos depende, ante todo, de los autores. Películas como *Pilotos en pijama* y El testigo no fueron meras informaciones sobre la guerra de Vietnam, sino un análisis de sus métodos. La serie de 14 películas rodadas hasta la fecha se ha convertido en símbolo de la victoria de la revolución nacional y social. El estudio produce documentales antiimperialistas. Esto constituye el denominador común de las tendencias principales de las distintas películas que dan la batalla al racismo, la instigación de guerras, el chovinismo, el oscurantismo, el colonialismo y el revanchismo.

Las realizaciones de H&S se orientan por el materialismo dialéctico y registran la contradicción de los fenómenos en su polaridad dinámica. Es decir, una polémica con la realidad que, en la medida de lo posible, evita las ilusiones y no se afana sólo en ilustrar determinados juicios, no oculta sus simpatías y, por medio de recursos artísticos, documenta categóricamente y con pasión sus puntos de vista. H&S son polémicos; su ideología y mentalidad personal están ligadas a la provocación productiva mediante bocetos satíricos. El documentalista debe ser un descubridor, no puede construir a su libre albedrío los episodios, sino que debe saber descubrirlos y ligarlos. Esto lo demuestran plenamente las películas del Estudio, donde la precisión de los episodios y su armonía llevan a sospechar (aun teniendo los materiales un origen diverso) si no han sido escenificados conforme a un guión previamente preparado. Ciertó, el guión existe, aunque no esté escrito. En el caso de H&S, va surgiendo paulatinamente en el curso del rodaje.

Robert Michel en *Heynowski y Scheumann*, Filmoteca Nacional de España, 1979.