

# JORIS IVENS

## El documental como arma política

La mitad de la historia mundial del cine —es decir, de su parte documental—, reflejada en el rostro de este hombre casi octogenario de ojos traviesos, mirada cariñosa, gestos ágiles y un entusiasmo siempre juvenil cuando se trata de servir causas progresistas.

Es Joris Ivens.

Desde su niñez se dedica al cine documental. A los catorce años disfrazaba a sus amigos de indios para filmar la conquista del Oeste americano y el exterminio de sus habitantes. Su padre le habla aleccionado. Luego estudió plano por plano "La madre", de Pudovkin y "El arsenal", de Dovjenko.

En 1928 realiza su primer documental, "El puente" y el año siguiente, "Lluvia"; eran versiones líricas de la construcción de un puente de acero —el primero— y de Amsterdan bajo la lluvia —el segundo—, y en ambos el hombre estaba completamente ausente. Estas películas le proporcionan reputación internacional. Pero el Joris Ivens comprometido, aparece en 1933, con "Borinage", rodada en esta región minera belga. Nunca el "cinema-vérité" fue tan bien llamado: una manifestación, reconstruida para la filmación, se convierte en una auténtica manifestación, logrando los mineros con ella sus reivindicaciones. Algo semejante ocurrió con su "Indonesia calling" (1945), sobre la huelga de los estibadores de los puertos australianos para apoyar la lucha de independencia del pueblo indonesio; esta película pasó a través del bloqueo holandés, y los combatientes descubrieron así la solidaridad internacional que les sostenía.

Antes, Joris Ivens había realizado un documental sobre la construcción de los diques holandeses ("Zuiderzée"). Después del canto al heroísmo de los trabajadores en su lucha contra el océano, la película terminaba... con un análisis de la crisis económica mundial: fue censurada esta conclusión en todas las versiones.

En 1932, el Gobierno de la Unión Soviética invita por primera vez a un cineasta extranjero: será Joris Ivens, que realiza "Konso-mol", en el Ural.

Con "Tierra de España" (1937) inicia el cineasta holandés (ya céle-

bre, ya en la historia del cine) una nueva etapa en su vida y en su obra: la de recorrer el mundo para combatir, con la cámara en la mano, al lado de los movimientos revolucionarios, de los obreros en los conflictos sociales y de los grupos de liberación nacionales. En 1939 realiza "400 millones", mos-

trando la movilización del pueblo chino contra el invasor japonés; "El canto de los ríos", sobre el sindicalismo mundial, con textos de Bertolt Brecht (1955). En Cuba, "Camet de viaje" y "Pueblos en armas"; en Chile, al lado de Allende: "El tren de la victoria". En Vietnam: "Cielo y tierra" y "Paralelo 17". En Laos: "El pueblo y sus fusiles". Y ahora prepara cinco largometrajes rodados en China, y que se presentarán este año.

"Tierra de España", que se vuelve a presentar ahora en París en dos salas públicas, es el mejor film sobre la guerra de España, y políticamente el más importante. Proyectado por primera vez en la Casa Blanca ante el Presidente Roosevelt, la película desmentía la imagen propagada por los ingleses y franceses, de conflicto interior. Algunas secuencias de la película sirvieron de testimonios oficiales ante la Sociedad de las Naciones, como la imagen del avión nazi ab-

tido por las fuerzas republicanas con inscripciones en alemán. La voz de Hemingway comenta, irónicamente, la imagen: "Los soldados franquistas también leen el alemán".

Pero "Tierra de España" es también un canto lírico al trabajo de retaguardia de los campesinos de

### Ramón Chao

Fuentidueña construyendo canalizaciones para regar los campos, indispensables para la defensa de Madrid, a la vez que iniciaban una revolución agrícola. Ivens, influido por los cineastas soviéticos (por el Eisenstein de "La línea general"), concede una importancia especial al montaje, alejándose de las preocupaciones literarias de André Malraux. Su doble método de trabajo: realismo en el rodaje y lirismo en la mesa de montaje, dan ese carácter torrencial y esperanzador a su película. Claro que data de 1937, cuando aún podía ganar cualquiera de los dos bandos. "Tierra de España" termina con un asalto de las tropas republicanas, mientras que torbellinos de agua irrumpen en los canales, recién terminados por los campesinos...

JORIS IVENS.—Sí, yo soy un hijo del cine mudo, y se puede comprobar que el elemento visual tiene una enorme importancia en



Con "Tierra de España" (1937) inicia Joris Ivens una nueva etapa: la de recorrer el mundo para luchar, cámara en mano, al lado de los movimientos revolucionarios, el proletariado y los grupos de liberación nacional. En la foto, el cineasta holandés con Ramón Chao.

mi trabajo. En las primeras películas aprendí el lenguaje cinematográfico, poniendo mayor énfasis en la estética: en "La lluvia", en "El puente de acero"... Pero como yo estaba implicado en las luchas políticas y económicas de mi país, me di cuenta de que me habla metido en un callejón sin salida y que ya no haría más que repetirme. Podría hacer cien veces "La lluvia", y comprendí que la única solución era poner mis conocimientos al servicio de la lucha de los trabajadores. Así lo hice, y la primera película en la que entro en contacto con la clase obrera es la que hice en Bélgica, en las minas del Borinage. Allí viví con los obreros y pude reflejar sus problemas.

RAMON CHAO.—¿"Zuiderzée" no es anterior?

J. I.—Bueno, se encuentra en el medio de "Borinage", pues me costó cuatro años de trabajo.

R. CH.—Quizá "Zuiderzée" refleja mejor su evolución hacia el documental social.

J. I.—Sí, sí; en "Zuiderzée" me interesó el trabajo manual, la gran lucha contra la Naturaleza en Holanda, pero "Borinage" era ya un acto político, dada la situación de huelga en que se encontraban los mineros.

R. CH.—En "Zuiderzée", al final, toma usted posición contra la organización social de Holanda, contra ese capitalismo que había construido los diques. Ese final estuvo censurado durante muchos años.

J. I.—Sí, se prohibió en casi todos los países, pues abordaba el problema de la crisis mundial de una forma muy sencilla, muy comprensible: los excedentes de alimentos, de viveres y la distribución capitalista. Del trigo, del café...

R. CH.—Decía usted que es un hijo del cine mudo. ¿No se considera también un poco hijo de Flaherty?

J. I.—No... Somos casi de la misma generación, pero debo decir que su película "Nanuk" me impresionó mucho y lo considero como un maestro.

R. CH.—¿Y Eisenstein?

J. I.—Reconozco que tuvo una gran influencia en mí, sobre todo en el aspecto realista, como también Pudovkin y Dovjenko. Estuve en la Unión Soviética durante el



"Éramos combatientes contra el fascismo, uno con la máquina de escribir, otro con la cámara, un tercero con la ametralladora".

primer plan quinquenal, en 1932, e hice una película sobre una acería en el Ural.

**R. CH.**—*Siguió usted haciendo documentales para el cine después de la aparición de la televisión. ¿Cree usted que el documental para el cine sigue teniendo hoy interés, o al menos, eficacia?*

**J. I.**—Sí, creo que el film documental para la televisión es diferente. La pantalla es más pequeña, y hay que crear emociones cortas y adoptar otro ritmo. Por otra parte, creo que los documentales cinematográficos perdurarán, porque la reflexión que provoca en el público es más profunda. Por ejemplo, si ve usted "Tierra de España" en televisión, primero le pasarán una publicidad sobre un champú, después fragmentos de un partido de rugby, de modo que todo esto borra la impresión que haya podido dejar la película. Mientras que el cine da otra profundidad. Claro que se llega a un público mucho menos numeroso. Pero si ha visto "Tierra de España", comprobará que es una película

para ver en cine. No se trata de actualidades, sino de una verdad mucho más profunda sobre la guerra y sobre el heroísmo del pueblo español, y no el mostrar simplemente lo que sucedió en abril de mil novecientos treinta y siete en Madrid. En esto, el documental será siempre superior a las actualidades que pueda ofrecer la televisión.

**R. CH.**—*Existe siempre el problema de la financiación de los documentales. Por ejemplo, "Nanuk" la había financiado por un peletero, Révillon...*

**J. I.**—Sí, a veces hay grandes contradicciones, pero cada documental debe tener su propia financiación. Para "Tierra de España" no existió ese problema, pues se hizo en medio de un ambiente antifascista en todo el mundo. Yo estaba entonces en Estados Unidos, y muchos intelectuales pensamos que en España empezaba la segunda guerra mundial, y que ayudar a España equivalía a ayudar al mundo entero. Empezamos haciendo una película que se iba a titular

"Spain in flames", con documentos—unos antiguos y otros proporcionados por el bando franquista, pues del lado democrático, republicano, no había ningún documento—. Entonces yo pedí el dinero, cogí la cámara y me fui a rodar directamente en España. Así empezó todo. En España comprendimos en seguida que en una situación semejante se trabajaba por una causa. Así, pues, como éramos miembros de las Brigadas Internacionales, y como las Brigadas no cobraban, decidimos que todos los que trabajasen para esta película serían considerados como combatientes. Sería una contribución a la causa, un deber, el luchar por la democracia en España. Esto, por una parte. Pero además pensamos que los beneficios del film se destinarían a comprar ambulancias para los republicanos. Esto hace que esta película tenga un aspecto tan honesto, pues los que participan en ella (Hemingway, yo, John Ferno) saben que no van a ganar nada con su lucha, sino sus heridas y los peligros que corrimos. Éramos

combatientes, uno con la máquina de escribir, otro con la cámara, otros con las ametralladoras. Esta idea me llevó a hacer después otra película: me pareció natural, puesto que existía el eje Berlín-Roma-Tokio, ir a luchar de la misma forma a China, en el momento de la invasión japonesa. Era la misma lucha contra el fascismo.

**R. CH.**—*En aquellos momentos, Buñuel habla hecho un documental sobre España, "Tierra sin pan", así como el soviético Karmen. Ambos utilizan más bien la técnica del "cinéma-oeil", mientras que usted hace interpretar su propio papel a los personajes.*

**J. I.**—Yo no diría eso. Yo filmo más con la cámara en la mano, mientras que Buñuel no. Pero las dos películas tienen el mismo sentido realista, el mismo estilo. En "Tierras sin pan", Buñuel abandonó su estilo surrealista para hacer un film de lucha. Yo conocí bien entonces a Buñuel, porque estaba aquí de representante oficial del ministro de la Cultura de la República española y nos ayudó para que pudiéramos trabajar en España.

**R. CH.**—*Empezaron ustedes con medios modestos...*

**J. I.**—Un grupo de intelectuales americanos habían reunido dos mil dólares, y con esto cogimos el barco John Ferno y yo. Desde París fuimos en avión a Valencia. Traíamos un guión muy extenso, que habían escrito los intelectuales en Nueva York, una especie de fresco sobre la historia de la joven República. Al llegar a Valencia comprendimos que el guión no servía para nada. No se le podía pedir a la gente que interpretase papeles, que se riese, etcétera. Fuimos a Madrid y a Fuentidueña, con Dos Passos, que también formaba parte de este comité llamado Contemporary Historians. Dos Passos nos ayudó mucho, pero tuvo que marcharse por razones personales. En cierto modo lo substituyó Hemingway. Eso no quiere decir que estuvieran siempre con nosotros; estaban algunas veces, otras no. Hemingway nos acompañó mucho al servicio de prensa de Madrid, lo cual le sirvió a él, pues yo era ya conocido, por "Borinage", por "Zuiderzée", como cineasta y militante. Así obtuvimos autorizaciones para llegar hasta las primeras líneas del frente. Hemingway vino a veces con nosotros. En la segunda parte Hemingway estuvo casi siempre con nosotros, por haberse marchado Dos Passos.

**R. CH.**—*¿Volvió usted alguna vez a España después de la victoria franquista?*



**En los negocios  
es un hombre de hielo  
pero una ligera sonrisa  
le traiciona.**

También el contacto con la gente, su mundo social, forma parte de su trabajo. Y con los demás, muestra siempre su discreción. Una copa. Una palabra. Una sonrisa en el momento justo. Es un hombre de hechos, que ha elegido la línea EXECUTIVE. Una línea de pocas palabras, para hombres como él.



**EXECUTIVE** de ATKINSONS

Su última palabra.

Eau de Cologne lujo. Eau de Cologne. Shaving Cream. Shaving Foam. After Shave. Deodorant.  
Sólo en establecimientos seleccionados por Atkinsons.

# JORIS IVENS

J. I.—No.

R. CH.—*Hemingway si lo hizo. ¿Qué piensa usted de él?*

J. I.—Hemingway tuvo una evolución interesante. La primera vez que lo vi fue en París, en el café Deux Magots. Yo conocía a Dos Passos, pero a él no. Le pregunté qué iba a hacer, qué posición iba a tomar ante la guerra de España. Él era corresponsal de NANA (North American News Alliance). "Voy a escribir que la guerra es atroz". Yo le contesté que había muchas clases de guerras y que siempre existían dos bandos. "No, no —me respondió—, es siempre horrible, y yo voy a decir la verdad". Yo no quise seguir discutiendo, y nos fuimos a Madrid. Después de estar dos semanas en el hotel Florida, me dijo: "Joris, he comprendido lo que me querías decir". Inmediatamente captó el sentido de la guerra civil. Naturalmente, Hemingway era muy inteligente, y era antifascista, aunque no comprendía nada de teorías. Pero en España vio a un pueblo entero luchando por la democracia, por una República, y vio que tenía razón. Además, como era un hombre muy personal, y todos sus amigos estaban del lado republicano, y todos los intelectuales que detestaba estaban con los sublevados, pues esto acabó por decirlo.

"Entonces se puso del lado de la República, y se portó, realmente, con mucho coraje en el frente, arriesgando a veces su vida, realmente por convicción. Nunca fue militante como nosotros, pero estaba dispuesto siempre a defender al pueblo español. La segunda vez que fue a España yo no estaba

con él. Yo no sé muy bien que pasó, pero creo que siempre permaneció fiel. Tuvo dificultades con el Lincoln Battalion, con los "veteranos", pero eran cosas personales, nada grave. Después lo perdí de vista, debido a mi viaje a China y a la guerra mundial. Lo volví a ver después de la guerra aquí, en París, y creo que se alejó de aquellas preocupaciones, pues le gustaba llevar un cierto tren de vida, tenía un apego a la burguesía, a los bares, al whisky. Pero fue siempre un hombre muy honesto, un buen camarada con el que se podía contar siempre. En este sentido tengo mucho respeto por él. Y su novela "¿Por quién doblan las campanas?", aunque en ciertos aspectos no sea muy apreciable, sirvió mucho a la causa de España.

Para resumir, yo no le critico que haya vuelto, aunque yo no lo hice nunca. Cada vez que en España sucedió algo, y que me pidieron mi firma para protestar, lo hice sin dudarlo. Él decía que la guerra pertenecía al pasado, que había otras generaciones, pero yo permanecí antifascista. Además, ese regreso tenía un aspecto turístico que me desagradaba, y la verdad, pienso que aunque hubiera querido volver, quizá no me lo hubieran permitido...

R. CH.—*¿Tuvo una buena acogida la película, se explotó mucho en su momento?*

J. I.—En los Estados Unidos, sí, pero en el resto del mundo, no. En los Estados Unidos se presentó en circuitos comerciales, en las Universidades, etcétera, incluso después de la guerra mundial. Luego, al convertirse en una especie de clásico, figura en todas las cinematotecas del mundo. ■ R. CH. Fotos: F. MARULL.



"Cuando estalló la guerra española, yo estaba en los Estados Unidos, y muchos intelectuales pensamos que en España empezaba la segunda guerra mundial, y que ayudarla equivalía a ayudar al mundo entero".

CHUMY-CHUMEZ

