

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 178

Artikel: Die eigene Identität zurückerobern : Quinto Centenario : Gedanken zu sieben neueren Filmen aus Lateinamerika
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866981>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



LA NACION CLANDESTINA von Jorge Sanjinés

Die eigene Identität zurückerobern

Quinto Centenario – Gedanken zu sieben neueren Filmen aus Lateinamerika

Von Walter Ruggle

«Diese Kulturen, verachtet und verleugnet, betrachteten die Erde als ihre Mutter, nicht als Rohstoff- und Verdienstquelle.»
Eduardo Galeano, Uruguay

«Eine Kinematographie wie eine Kultur wird nicht durch ihre Geographie national, sondern nur dadurch, dass sie den besonderen Notwendigkeiten der Befreiung und der Entwicklung eines jeden Volkes entspricht.» Unter dem Titel «Kino der Dekolonisation» haben der Argentinier *Fernando Sola-*

nas und der gebürtige Spanier *Octavio Getino* ende der sechziger Jahre ein Manifest verfasst, das sich gegen die weltweite Kolonisation durch US-amerikanische Filmbilder, pseudo-neutrale Geschichten und leichtverdauliche Polithandlungen wandte. Sie forderten eigenständige Sprachen,

ein unabhängiges Kino, definierten drei Kinomodelle und machten damit deutlich, wie jegliche Form von Kino per se schon politisch ist. Sie gliederten in das *imperialistische Kino*, in dem der Mensch ein Objekt ist, das es zu verschlucken gilt, in das «*Ciné expression*», ein Autorenkino, das

sich jenseits der Standards eigenwillig zu bewegen sucht, und in das kompromisslos *kämpferische Kino*, das sich als Bestandteil des damaligen Befreiungskampfes verstand. Inzwischen sind bald drei Jahrzehnte vergangen, und während der Siegeszug des ersten Modells verstärkt anhält, die Kinos in Lateinamerika wie überall auf der Welt von sehr viel Schrott aus der US-Massenproduktion verstopft sind, hat das dritte sich dem zweiten angenähert. Es dominiert heute das reflexive Moment; der direkt kämpferische Anspruch ist in den Hintergrund getreten oder wirkt, wie etwa im Fall von *Miguel Littins* letztem Film SANDINO, eher wie eine romantische Reminiszenz. Dass Littin sich bei seiner theatralen Aufarbeitung eines Stücks zentralamerikanischer Geschichte an Formen des Schwanks annähert, mag ein Indiz dafür sein, dass ihm die Sache auch nicht mehr ganz geheuer war. Apropos Romantik: Mit dem häufig verwendeten Begriff des "romanticismo revolucionario" wehren sich lateinamerikanische Filmschaffende gegen eine zu einfache, romantische Verklärung des jahrelangen harten Befreiungskampfes und gegen jene Erwartungshaltung, die auch die europäische Rezeption von lateinamerikanischen Filmen prägte. Mit den politischen Umständen hat sich inzwi-

schen auch das Kino gewandelt, es greift andere Themen auf, setzt auf andere Formen, sucht mit der Gesellschaft, in der es entsteht, nach einer neuen Identität.

Das geraubte Amerika

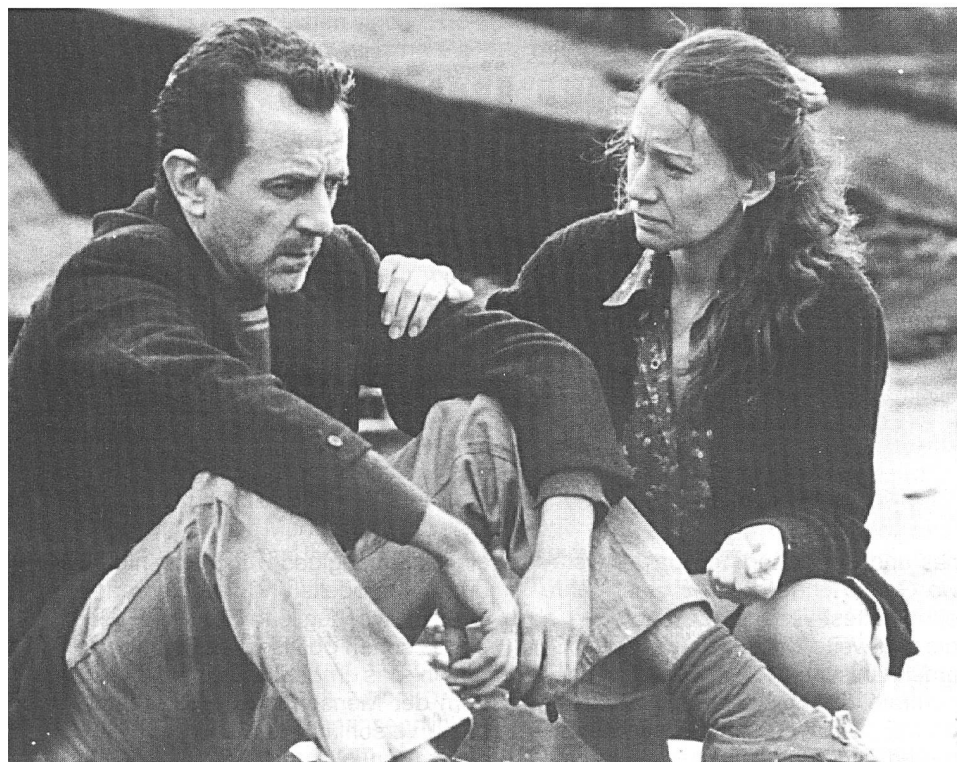
Im Hinblick auf die bevorstehenden 500-Jahr-Anlässe zur Wieder-Entdeckung und Eroberung der beiden amerikanischen Kontinente gelangen auch bei uns einige Filme ins Kino, die inhaltlich wie formal interessant sind und verdeutlichen, dass im lateinamerikanischen Filmschaffen ein Wandel stattgefunden hat, weg vom agitativen Kino, hin zu einem besinnlicheren, die eigene Vergangenheit reflektierenden, hin zu einem realitätsnahen auch, die Gegenwart unbeschönigend aufzeigenden. Wenn das Gedenkjahr etwas Positives an sich haben könnte, dann liegt es wohl einzig in der Hoffnung, dass endlich ein Umdenken Einzug hält, eine andere Wahrnehmung als die gewohnte eurozentristische und in der Konsequenz davon ein anderes Verhalten. Der uruguayische Schriftsteller Eduardo Galeano, der wie kein zweiter in seinem Werk die Kolonialgeschichte durch alle Epochen hindurch zusammengetragen, beschrieben und angeprangert hat («Die offenen Adern La-

teinamerikas», «Geburten»), kommt zu diesem Schluss; er schrieb in einem unlängst in der Schweizer «WochenZeitung» publizierten Text (30. August 1991): «Wasserfälle von wohlklingenden Reden und schönen Feierlichkeiten kommen über uns: Es nähert sich der fünfhundertste Jahrestag der sogenannten Entdeckung. Ich glaube, dass Alejo Carpentier recht hatte, als er dieses Ereignis das grösste in der Geschichte der Menschheit nannte. Aber es scheint mir einleuchtend, dass Amerika nicht 1492 entdeckt wurde, ebensowenig wie Spanien entdeckt wurde, als 218 vor Christus die römischen Legionen einmarschierten. Und es scheint mir ebenso einleuchtend zu sein, dass es für Amerika Zeit ist, sich selbst zu entdecken. Und wenn ich Amerika sage, dann spreche ich vor allem von dem Amerika, dem alles geraubt wurde, sogar sein Name, in dem fünf Jahrhunderte währenden Prozess, der es in den Dienst fremden Fortschritts gestellt hat: von unserem Lateinamerika.»

Entdeckung ist etwas anderes als Eroberung

Der Mexikaner Nicolas Echevarria blickt in CABEZA DE VACA nach Motiven des Buches «Nafragios» von Alvar Nuñez Cabeza de Vaca in epischer Breite und ausschweifenden Bildern zurück und nimmt sich just den Umgang mit einer anderen Kultur zum Thema. Er führt uns anhand einer Geschichte aus der Zeit der Conquista vor, dass Entdeckung etwas anderes ist als Eroberung. Cabeza de Vaca, ein Schatzmeister in spanischen Diensten, kann sich vom gesunkenen Schiff retten und erfährt mit seinen letzten Männern, dass hier nun jeder sein eigener Herr sei. 1528 gerät er in Mexiko auf der Suche nach dem Fluss Pánuco, wo ein anderer Teil des spanischen Heeres sich befinden soll, in die Hände der Indianer, wird zum Sklaven eines Schamanen, der mit einem komischen, arm- und beinlosen Zwerg die wundersamsten Dinge vollbringt. Allmählich lernt Cabeza de Vaca die Kraft und Eigenart von dessen Glauben und Kultur kennen und schätzen. Weil er sich auf die fremde Welt einlässt, wird er frei und rettet wenig später einem schwer verwundeten Indianer das Leben. In Echevarrias Film findet ein Austausch statt, der beide beteiligten Seiten bereichert: Zwei Kulturen begegnen sich und lernen voneinander. Das führt für den Eindringling dazu,

DESPUES DE LA TORMENTA von Tristán Bauer



dass er sich selber besser kennen- und verstehenlernt, nur holt den offenen Geist am Ende wieder das auf Unterwerfung, Missionierung und Ausbeutung getrimmte Heer ein, unterwirft die imperiale Macht seine individuelle Erfahrung wieder. Der studierte Musiker und langjährige Dokumentarfilmer Echevarria hat dafür ein starkes Bild geschaffen: In der letzten, langen Einstellung seines Spielfilmdebüts wird ein überdimensioniertes Kreuz von an die sechzig spanischen Soldaten durch die mexikanische Ebene getragen. Die neue Glaubenslehre, die neue Gerechtigkeit wird installiert. «Tierra, tierra un lugar para morir!» lauteten die ersten Worte im Film, bevor in einer langen Rückblende die gesamte Geschichte erzählt wird – die Erde, ein Ort zum Sterben.

Musikalische Begegnungsformen

Für die mexikanische Filmproduktion stellt Echavarrias *CABEZA DE VACA* einen Versuch dar, mit gross angeordnetem Kino, aufwendigem Breitformat und Dolby-Stereo, den Anschluss an das internationale Kino wieder zu finden. Der Film ist auch ein Renommierprojekt, bei dem gewisse produktionsbedingte Fragen sich aufdrängen. Andererseits stellt er Ereignisse aus der Eroberungszeit aus der Sicht eines heutigen Mexikaners dar, aus der Sicht eines Dokumentaristen und Ethnologen, der im Umgang mit historischen Details mit sehr viel Sorgfalt an die Arbeit ging und sein Schwergewicht auf die mystischen Aspekte seiner Begegnungsgeschichte legte. Ruhiger, gemächlicher und ganz musikalisch geht sein Landsmann, der Mexikaner Paul Leduc (*FRIDA – NATURALEZA VIVA*) in seinen beiden Filmessays *BARROCO* und *LATINO BAR* vor. Er verzichtet praktisch auf Dialog, auf Worte und führt uns im ersten Fall in einem «Divertimento in vier Bewegungen, sechs Jahrhunderten, zwei Kontinenten und fünf Figuren» quer durch die barocken Klänge und Bilder der lateinamerikanischen Geschichte, im zweiten hinein in eine Bar, in die er einen Tanz der Gewalt inszeniert, dem am Ende auch die Liebe nicht mehr gewachsen ist. Leducs Schaffen besticht durch seine reine Sprache von Bildern, Tönen und Rhythmen, die alle einzeln und alle gemeinsam Ausdruck einer Kultur sind, in der die Elemente noch für sich stehen und aus sich heraus sprechen. Das Feuer am Ende von *LATINO BAR*, zerstörendes Element und Sinnbild flammender



DESPUES DE LA TORMENTA von Tristán Bauer

Liebe, findet sich auch in *BARROCO* in unterschiedlichen Funktionen wieder. Gleich zu Beginn werden da die Eingeborenen von den Eroberern mit Zauberticks in die gewünschte ehrfürchtige Haltung gebracht: Das Feuer, das in einen Beutel geschlossen wird, ersteht als Taube wieder und fliegt davon.

Arbeitet Leduc in *BARROCO* sehr stark mit Fragmenten von fünfhundert Jahren Geschichte der Ausbeutung, mit vielen Sinnbildern, Symbolen und auf Gesten, Tänze oder musikalische Gegenüberstellungen minimalisierten Motiven, so bewegt sich die Kamera in *LATINO BAR* schwebend, Raum und Zeit gleichsam auflösend durch den einen und einzigen Schauplatz, die Bar über dem Wasser, den Ort, wo Szenen von Liebe und Unterdrückung sich abspielen, wo das Schweigen in der Hoffnung mündet, dass irgendwann in absehbarer Zeit doch gesprochen wird, geschrien sogar. Der filmische Blütenstrauß *BARROCO* wächst sozusagen aus einer mexikanischen Hacienda heraus, die vollgestopft ist mit zum Abtransport bereitgestellten Dingen. Es findet sich auch eine Partitur mit dem Titel «Moctezuma – Storia per Musica», und sie führt uns durch die Zeit und durch den Raum, der von Mexiko über Kuba und die Karibik bis nach Europa reicht. «¿De dónde son los cantantes?» lautet die zentrale

Frage in diesem Film, woher stammen, woher kommen die Lieder, was ist der Ursprung der Lieder, der Musik. Leduc antwortet in Bildern, in Musik und in Geräuschen, seine Tableaus haben Bestand und wandeln sich, wie die weisse Madonna, die in *BARROCO* im Urwald auftaucht, oder die klassischen Tanzpaare mit ihren langen Roben und den weissen Perücken, unter denen plötzlich schwarze Latinos hervorkommen. Die nackte Haut der Indianer steht den schweren, gepanzerten Rüstungen der Spanier gegenüber. Es sind die sanften Bewegungen der Kamera, über Spiegel und durch brechende Gläser hindurch, die das barock gruppierte und stark stilisierte Leben gleich ein weiteres Mal brechen und immer wieder die Frage stellen, was real ist im Bild und was Abbild ist im Bild, das wir sehen, das wir uns machen.

Den eigenen Ursprung wieder in den Vordergrund stellen

CABEZA DE VACA spielt zu Beginn des 16. Jahrhunderts, *BARROCO* evoziert die gesamte Zeitspanne seit der Wiederentdeckung des lateinamerikanischen Kontinents. Doch die Kolonialisierung hält an, und viele Filme betrachten die Folgen einer einseitig ausgerichteten Weltordnung, der an-



CABEZA DE VACA von Nicolas Echevarria

dere wiederum die Besinnung auf die ursprünglichen Formen entgegenhalten und damit einer Hoffnung Ausdruck verleihen, der auch Eduardo Galeano verpflichtet ist: «Diese notwendige Entdeckung, eine Enthüllung des unter den Masken versteckten Gesichtes, beruht auf der erneuten Aneignung einiger unserer ältesten Überlieferungen. Es ist Hoffnung, nicht Nostalgie, die uns dazu zwingt, eine auf Gemeinschaft beruhende Produktions- und Lebensweise wiederzuentdecken, die nicht auf Gier, sondern auf Solidarität gründet, auf uralte Freiheiten und auf das Einssein von Mensch und Natur.»

LA NACION CLANDESTINA vom 55jährigen Bolivianer Jorge Sanjinés ist ein anschauliches Beispiel für den bewussten und betonten Rückgriff auf die eigenen Kulturen, in diesem Fall auf jene der Aymara-Indios, die um den peruanisch-bolivianischen Titicacasee in den Anden leben, eine eigene Sprache sprechen, rund vierzig Prozent der bolivianischen Bevölkerung ausmachen und dennoch politisch wenig zu sagen haben. Sanjinés stellt ihre Welt in den Mittelpunkt seines Filmes. Er will als Filmer Teil eines Bewusstseinsprozesses sein, der innen ansetzt, anschaulich und reflektiv. LA NACION CLANDESTINA bietet ein vielschichtiges Bild der gesellschaftli-

chen Situation im heutigen Bolivien. Keine aufgedonnerte und vereinfachende Auslegeordnung, vielmehr ein subtil gewobenes Bild, in dem Zeit und Raum sich auflösen, die allgemeine Konfusion sichtbar wird und die Notwendigkeit der Besinnung auf verbindende Werte, auf eine gesamtgesellschaftliche Identität. Bolivien muss zu sich selber finden, und das heisst für den Nicht-Indio Sanjinés zunächst und klar: zum Respekt vor den Wurzeln vor Ort.

Er erfindet starke Szenen, die die allgemeine Verunsicherung, die auch eine Verunsicherung der spanischen Abkömmlinge ist, zum Ausdruck bringen. So befindet sich ein Studentenfürher auf der Flucht vor den Militärs und wehrt sich gegen abgestandene Etiketten: «Nicht jeder ist Kommunist, der die Interessen des Volkes vertritt.» Er wird erschossen, weil die beiden alten Aymara-Indios, die er um Hilfe ersucht, eine andere Sprache sprechen und ganz einfach nicht verstehen können, was er von ihnen will. «Carajo, sie verstehen mich nicht, diese Scheissindios», schreit der Städter, der eben noch für die Rechte der Indios auf den Barrikaden gestanden hat. So kann eine gemeinsame Identität nicht wachsen, es ist Zeit, andere, gemeinsame Wege zu finden, und Sanjinés selber beschreibt einen möglichen davon.

Kühn bewegt er sich zwischen Mythen und Realität, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie sind im Leben der Aymaras eins: «Unsere Vergangenheit wird Gegenwart, wir leben gleichzeitig in Vergangenheit und Gegenwart», sagt ein alter Indio am Anfang des Films. Er definiert damit auch die radikale Form, in der Sanjinés uns vor Augen führt, dass der Zeitbegriff dieses Volkes ein *räumlicher* ist. Wenn er die Rückkehr eines ausgestossenen Sohnes in die Weiten des Altiplano hineininszeniert und dabei Gegenwart und Vergangenheit vollends auflöst, lässt er sie eins werden im Raum und hinweisen auf die Zukunft, die nur aus allen Teilen wachsen kann. Trotz beschränkter Mittel arbeitet der Bolivianer in Plansequenzen, wie sie in Lateinamerika nur noch der Chilene Miguel Littin in seinen besten Jahren (LA TIERRA PROMETIDA, 1973) gestaltet hat.

Der schmerzvolle Weg zur Identität

LA NACION CLANDESTINA macht klar, dass der Prozess, der jetzt gefragt ist, ein schmerzvoller sein wird. Sebastián, die Hauptfigur des Filmes, vom Dorf einst des Diebstahls beschuldigt und verstossen, fand auch in der Stadt nicht sein Glück. Er wechselte den Namen, tauschte den Poncho gegen Jeans ein, arbeitete für eine obskure Figur im Auftrag des Innenministeriums und landete heimatlos im Alkohol. Jetzt will er heimkehren, um in einem alten Aymara-Tanzritual zu sterben. Wenn wir am Ende, nach dem Tod von Sebastián, den Trauerzug durchs Dorf ziehen sehen, so friert das Bild auf Sebastián ein, der in

CABEZA DE VACA



diesem seinem eigenen Trauerzug mitgeht. Im Schmerz des rituellen Tanzes, der im Tod mündete, hat Sebastián seine geraubte Identität, die Auferstehung bedeutet, wieder gefunden. Der Aymara-Indio hat nach Jahren des Ausgeschlossenseins endlich "ich" gesagt, das, was das ganze Volk wieder zu sagen lernen muss.

Die Illusionen und Utopien, die in manchem Kampf in Lateinamerika steckten, müssen in Energien umgewandelt werden, die ihre Kraft aus den vorhandenen, starken Kulturen schöpfen, aus Kulturen, die von westlichen und nördlichen Imperialisten bei aller Anstrengung nie ausgerottet werden konnten. Ich vergesse, um ein anschauliches Beispiel zu nennen, das Gemälde in einer Kirche in den Anden nie, auf der ein Indio-Künstler den Erzengel, den zu malen er in Auftrag bekommen hatte, nicht mit dem Schwert, sondern mit dem Maschinengewehr malte. Zwar haben sich christliche Religionen auf dem Kontinent zusammen mit den US-amerikanischen Erdölkonzernen, den europäischen Nahrungsmittel- und Baby-milchpulverproduzenten weit vorgearbeitet, sie haben es allerdings nicht geschafft, vor Ort gewachsene Rituale auszumerzen. Die letzten Worte in LA NACION CLANDESTINA enthalten für mich eine seiner zentralen Aussagen, die sich auf alle anderen Filme, von denen hier die Rede ist, übertragen liesse, auf all jene Filme überhaupt, die aus kolonialisierten Gegenden kommen und endlich mit dem ihnen gebührenden Respekt wahrgenommen werden sollten: «Lasst ihn, hört zu und versteht seinen Schmerz!»

Die harten Seiten des Alltags aufzeigen

Andere suchen den Weg über die direkte Darstellung des schwierigen Alltags auf einem ausgebluteten Kontinent etwa in der Darstellung durch das erschreckende Dokument wie der Brasilianer Octavio Bezerra in UMA AVENIDA CHAMADA BRAZIL, in einem realitätsbetonten Spielfilm wie der Argentinier Tristán Bauer in DESPUES DE LA TORMENTA oder über das publikumswirksame Kino wie der Peruaner Francisco Lombardi mit CAIDOS DEL CIELO.

Bezerra bewegt sich auf der Avenida Brazil, die vom Flughafen von Rio de Janeiro durch die Armenviertel in die Stadt führt, durch einen von der Gewalt der Armut geprägten Alltag. An den Anfang seines erschütternden

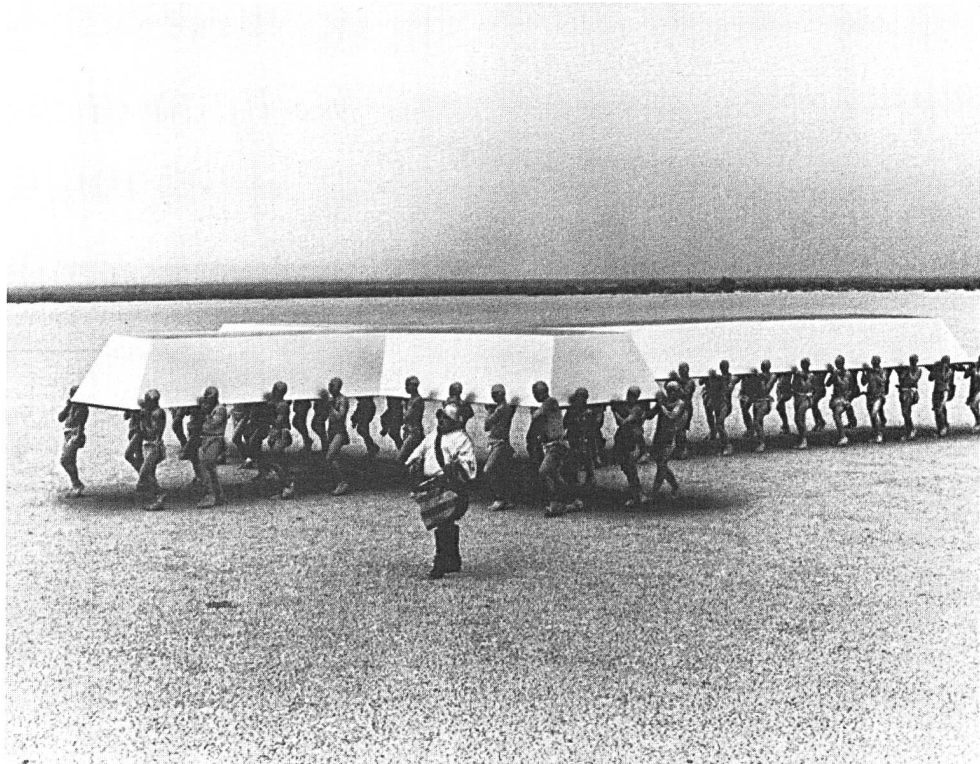
Dokuments stellt er ein Zitat des Engländer Thomas Henry Buckle: «Die Gesellschaft bereitet das Verbrechen vor, der Verbrecher führt es aus», um von Anbeginn an unmissverständlich klar zu machen, dass das, was wir in den eineinhalb Stunden zu sehen bekommen, keine individuellen oder lokalen Probleme sind. Im Film, schreibt Bezerra, «findet sich alles, was während den Dreharbeiten in unser Blickfeld geriet: die Bewohner der Hütten-siedlungen und ihre ständige Angst, die Bandenkämpfe, Polizeirazzien in den Hüttenstätten, die Leichen am Strassenrand, die Parties der Schieber und Dealer, Augenzeugenberichte der Anwohner und die Rolle der Stadtregierung. Und vieles darüber hinaus, das heisst, alles, was während meiner etwas mehr als einjährigen regelrechten Odyssee mit meinem Kameramann und meinem Tonmann Stück für Stück zum Vorschein kam.»

Zum sachlichen Hinweis im Off, dass es im ersten Halbjahr 1989 in den Strassen Rios dreitausend Tote zu verzeichnen gab, zeigt uns Bezerra nicht minder sachlich das Kühlhaus mit den Leichenschränken. Dreissig Favelas seien in dieser Stadt hinter Reklamewänden von Millionen versteckt. Schonungslos führt uns der Film einen nackten Überlebenskampf vor Augen, bei dem auch der Schluss nicht mehr zynisch erscheint: Nur

jene überleben, die jung im Gefängnis landen; 23 Jahre beträgt die Lebenserwartung der jugendlichen Delinquenten draussen auf den Strassen. Während eine Offstimme, die den Anschein macht, sie stamme aus einem jener Radioprogramme, die rund um die Uhr die Leute bei guter Laune zum bösen Spiel halten wollen, statistisches Material und aktuelle Berichte liefert, geht Bezerras Kamera direkt aufs Geschehen los. Zuweilen ist das Dokumentarfilmmaterial derart brennend, so dramatisch in seinem Geschehen, so raffiniert montiert, dass es scheint, man befinde sich in einem Spielfilm, der die Realität zuspitzt. Handkehrum wird mehr als deutlich, dass es hier nichts mehr zuzuspitzen gibt, dass die Wirklichkeit längst jeglicher Fiktion der Schönfärberei spottet. Wenn zum Beispiel ein Vater berichtet, wie er zur Polizei gerannt sei, nachdem der eine Sohn den anderen umgebracht hatte, und als er zurückkam, die beiden Töchter, vier- und fünfjährig, vergewaltigt vorfand, die eine tödlich verletzt.

In CAIDOS DEL CIELO hat der Peruaner Francisco Lombardi den Radiosprecher einer beliebten Privatstation in der Millionenstadt Lima als Angelpunkt dreier Geschichten gewählt, die auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun haben und sich doch alle

CABEZA DE VACA von Nicolas Echevarria



LA NACION CLANDESTINA (DIE GEHEIME NATION):

Regie und Buch: Jorge Sanjinés; Kamera: César Pérez; Kamera-Assistenz: Rafael Flores, Delfina Mamani; Kameraführung: Reynaldo Yujra, Macario Zurco, Teodora Balcazar, Jorge Laruta, Bruno Limachi; Schnitt: Jorge Sanjinés; Maske: Graciela Crosas, Bruno Limachi; Recherchen: Mará Choque-la, Beatriz Palacios; Musik: Sergio Prudencio; Ausführende: Experimentalorchester alter Instrumente mit: César Junaro, Willy Pozadas, Javier Parrado, Filemon Quispe, Jorge Gronenbold, Mariana Alandia, Grupo Khonsata, Banda Real, Gran Poder, Grupo Chajes des Santiago de Llagua, Arturo Sandoval (Jazz); Ton: Juan Guarani; Tonassistentz: Eddy Zabala.

Darsteller: Reynaldo Yujra, Orlando Huanca, Delfina Mamani, Roque Salgado, Willy Pérez, Percy Brun, Luis Serverich, Julia Baltazar, Juan Carlos Calcina, Victor Condori, Zulema Bustamante, Macario Zurco, Tatiana Mancilla, Felix Quisbert G., Eduardo Martinez, Jaime González, Elenita Apaza, Nora López, Isabel Melazini, Maruja Onori, Ruben Portugal, Armanda Mérida, Grover Loredo, José Flores, Marcos Lavayen, Juan Carlos Limachi, Edwin Pinell, Boris Nieto, Eddy Zabala, Bruno Limachi, Consuleo Lozano.

Produktion: Grupo Ukamau, La Paz; in Zusammenarbeit mit Channel Four, London; EZEF, Stuttgart; TVE, Madrid; Japanisches Fernsehen; Produktionsleitung: Beatriz Palacios; Produktionsassistentz: Humberto Mancilla, Maruja Onori, Edwin Pinell, Felix Quisbert G., Olga Sánchez. Bolivien 1989. Format: 16 mm (35 mm Blow up), Farbe; Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Trigon Film, Rodersdorf.

DESPUES DE LA TORMENTA (NACH DEM STURM):

Regie: Tristán Bauer; Buch: Tristán Bauer, Rubén Alvarez, Graciela Maglie; Kamera: Ricardo de Angelis; Schnitt: Cesar d'Angiolillo; Ausstattung: Abel Facello; Musik: Rodolfo Mederos; Ton: Abelardo Kuschnir.

Darsteller (Rollen): Lorenzo Quinteros (Ramón), Patricio Contreras (Santos), Ana María Picchio (Rosita), Eva Fernández (Nora), Javier Nuñez (Andres), Paola Cardozo (Paloma), Franklin Caicedo (Negro), Jofre Soares (Jesús de la Mercedes), Lidia Catalano (La Nata).

Produktion: Killarney SA, Edgardo Pallero, Buenos Aires, Spanisches Fernsehen, Quinto Centenario, Argentinien 1990. Format: 35 mm, 1:1.66; Farbe; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Trigon Film, Rodersdorf.

CABEZA DE VACA:

Regie: Nicolas Echevarria; Buch: Guillermo Sheridan, Nicolas Echevarria, nach Motiven des Buches «Naufragios» von Alvar Nuñez Cabeza de Vaca; Kamera: Guillermo Navarro; Schnitt: Rafael Castandee; Ausstattung: José Luis Aguilar; Kostüme: Totita Figueroa; Musik: Mario Lavista; Ton: Carlos Aguilar. Darsteller (Rolle): Juan Diego Alvarez Nuñez Cabeza de Vaca), Daniel Gimenez Cacho (Dorantes), Roberto Sosa (Cascabel/Araino), Carlos Castañon (Castillo), Gerardo Vil-

larel (Estebanico), Roberto Cobo (Lozoya), José Flores (Malacosa), Eli Machuca (Hechicero), Farnesio de Bernal (Fray Suarez), Josefina Echanove (Anciana Avavar), Max Kerlow (Hombre de la Armadura), Oscar Yoldi (Esquivel Panfilo de Navárez).

Produktion: Producciones Iguana, Mexico-Tlacopac, in Zusammenarbeit mit Channel Four und American Playhouse Theatrical Films; Produzenten: Rafael Cruz, Jorge Sanchez, Julio Solorzano Foppa; ausführender Produzent: Bertha Navarro; Produktionsleitung: Rosina Rivas. Mexiko 1989. Format: 35 mm, 1:1.85; Farbe; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Columbus, Zürich.

BARROCO:

Regie: Paul Leduc; Buch: José Joaquín Blanco, Jesus Diaz, Paul Leduc; Kamera: Angel Goded; Schnitt: Rafael Castanedo; Ausstattung: Julio Sebastian; künstlerische Leitung: Julio Esteban.

Darsteller: Francisco Rabal, Angela Molina, Ernesto Gomez Cruz, Alberto Pedro, Roberto Gonzalo Sosa.

Produktion: Opalo Film, Barcelona, Spanien; Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematograficos, Habana, Kuba, Quinto Centenario. Kuba/Spanien 1989. Format: 35 mm, Farbe; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Trigon Film, Rodersdorf.

LATINO BAR:

Regie: Paul Leduc; Buch: Paul Leduc, José Joaquín Blanco, nach Motiven der Erzählung «Santa» von Federico Gamboa; Kamera: José María Cívít; Schnitt: María Aguinaga; Produktionsdesign: Haidee Pino; Ausstattung: Marianela Alas; Musik: Joan Albert Amargos; Ton: Victor Luckert.

Darsteller: Dolores Pedro, Roberto Sosa. Produktion: Opalo Film, Barcelona; Universidad de Los Andes, Merida, Kuba; Produzent: J. A. Perez Giner; ausführender Produzent: J. L. Garcia Arrojo. Kuba/Spanien 1991. Format: 35 mm, 1:1.66, Farbe; Dauer: 80 Min.

UMA AVENIDA CHAMADA BRAZIL:

Regie und Buch: Octavio Bezerra; Kamera: Miguel Rio Branco, Carlos Azambuja; Schnitt: Severino Dadá; Musik: Brunno Nunes; Ton: Carlos Dela Riva, Antonio Cesar, Walter Goulart.

Produktion: Octavio Bezerra, Uberto Molo. Brasilien 1989. Format: 35 mm, 1:1.66; Farbe; Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

CAIDOS DEL CIELO:

Regie: Francisco Lombardi; Buch: Francisco Lombardi, Giovanna Pollarolo, Augusto Cabada; Kamera: José Luis Lopez-Linares; Schnitt: Alberto Arevalo; Musik: Alejandro Masso.

Darsteller (Rolle): Gustavo Bueno (Humberto), Marisol Palacios (Veronica), Carlos Gassols (Lizardo), Elide Brero (Jesús), Delfina Paredes (Meche), Rafael Garay (César), Nelson Ruiz (Tomás).

Produktion: Inca-Film, Lima; Tornasol Film, Madrid. Peru 1990. Format: 35 mm, Farbe; Dauer: 119 Min.

auf demselben Hintergrund entwickeln. Der Radiomann mit dem Narbengesicht versucht, den Leuten über den Äther Hoffnung zu machen, redet ihnen täglich und mit bewegenden Beispielen zu, sie sollen an sich glauben lernen, dann gehe es wieder rund in ihrem schwierigen Leben in einer Stadt, in der Millionen nichts als ihre nackte Haut zu verteidigen haben. Er selber lebt einsam und rettet eines Tages auf dem Heimweg eine gut aussehende junge Frau vor dem Sturz in die Tiefe. Er nimmt die Selbstmörderin bei sich auf und versucht ihr mit dem bisschen Wärme, das er ihr schenken kann, wieder Mut zu geben. Parallel zu dieser Handlung entwickelt Lombardi, verbunden über die Hoffnungsgeschichten aus dem Äther, den Versuch eines alten Ehepaars, das ganze Hab und Gut in ein Familienmausoleum auf dem Friedhof zu investieren, den Überlebenskampf einer blindgewordenen Bediensteten, einer *Cholla*, wie sie in Lima genannt werden. Diese lebt mit ihren beiden Enkeln wie so viele in der Stadt vom Abfall jener wenigen, die genug oder zuviel haben, bis dass sie eines Tages im eigenen Dreck verkommt und, ein hartes Bild, von jener Sau gefressen wird, die sie zum Verkauf dick mästen wollte. Wann sind, bei der vorgegebenen Realität, ihre Darstellung und ihre Überhöhung in der Fiktion überschritten? Kann man ihr überhaupt noch beikommen?

Die drei Schauplätze mit ihren Figuren stehen für eine ganze peruanischstädtische Gesellschaft am Rande des Abgrunds. Die Inflation macht das wenige, das man noch haben mag, so schnell wieder wertlos, dass das geringste Zögern bei einem Kauf bereits bedeuten kann, dass man es sich im nächsten Moment nicht mehr leisten kann. Das müssen die Alten erfahren, die an sich genug Geld hätten, sich aber längst nicht mehr aufs Leben konzentrieren, sondern nur noch darauf, nach dem Tod in einem Grab zu hausen, das grösser ist als jenes ihrer Nachbarn. Und die Blinde mästet ihre Sau, um dereinst Geld für eine Augenoperation und Nahrung für die Enkel zu haben. Dabei vernachlässigt sie die beiden Buben und quält sie mit ihren Forderungen bis an den Rand des Todes. Auch der beruflichen Optimismus ausstrahlende Radiomann muss im Verlauf seiner Beziehung zu der Selbstmörderin erkennen, dass seine Worte angesichts der Misere niemandem dienen ausser der Radiostation, die hohe Einschaltquoten hat und damit Werbung verkaufen

kann, Werbung für Produkte, die sich jene, an die er sich richtet, schon längst nicht mehr leisten können.

Die Geschichte hat ihre Wunden hinterlassen

Francisco Lombardi hat CAIDOS DEL CIELO wie schon LA BOCA DEL LOBO klar für ein breiteres Publikum geschrieben und inszeniert. Der Argentinier Tristán Bauer bleibt da betont zurückhaltender, obwohl er sich in einem vergleichbaren Problemfeld bewegt, gleichzeitig aber auch bezug nimmt zur jüngeren Geschichte seiner Heimat, in der zum Teil die Verantwortlichen für die Misere zu suchen sind. In seinem Spielfilm DESPUES DE LA TORMENTA kommt der Sohn eines entlassenen Fabrikarbeiters hinter Gitter, weil er sich mit Diebereien jenes Geld besorgen wollte, das ihm der arbeitslose Vater nicht geben kann. «Arbeiter sein ist ein Unglück», hat der Vater zu seinem Sohn gesagt. Wenig später werden Arbeitslose, die sich für einen Kurzjob anstellen, im Kampf um die vordersten Plätze erdrückt. Ein Sinnbild für die Situation, in der sie stecken.

Bauer erzählt in wenigen Ellipsen, beginnend dort, wo seine Familie noch in einem kleinen Haus wohnt, übergehend zur Baracke und hin zum Tod. Er konzentriert sich auf das Schicksal einer einzelnen Familie, zeigt in metaphorisch wirkenden Alltags-Bildern die erdrückende Situation am breiten Rand einer Gesellschaft, der die Folgen der rechtsgerichteten Militärherrschaft anzusehen sind. Die Familie, als Kern der Gesellschaft hochgehalten, zerbricht hier an den Auswirkungen wirtschaftlicher Vorgänge. Die Kinder nehmen ihren Vater als Versager wahr, können nicht erkennen, dass er unschuldig in den Abgrund gestossen wurde – und sie mit ihm. Kleinigkeiten wie das Glas Wein, das Decima nicht mehr richtig trinken kann, machen die schleichende Entwicklung deutlich. Ein Zurück aus dem Elend der Städte gibt es bei Tristán Bauer nicht mehr, weil auch die Landschaften ausgedörrt sind, die Besitzverhältnisse dem Bauern kein Auskommen sichern.

In einer zentralen Sequenz von DESPUES DE LA TORMENTA will der alte Don Benigno sich an einem Baum erhängen. Er sagt, er gehe ins Paradies, wo schon seine beiden Töchter seien. Dem Buben putzt er noch mit einer Zeitung eine Wunde und schickt ihn fort. Doch nicht einmal der Strick, den Benigno sich aus ein paar Tüchern



DESPUES DE LA TORMENTA von Tristán Bauer

geflochten hat, hält: Er fällt nur einmal mehr auf den harten Boden, und wie in CAIDOS DEL CIELO wissen die umstehenden Männer und Frauen, die das Geschehen beobachten, nicht, ob sie den Selbstmörder retten, wenn sie ihn von der Tat abhalten, oder ob sie ihm mehr helfen, wenn sie ihn lassen. Sie greifen hier nicht ein. «Die Atmosphäre der Gewalt», meint Octavio Bezerra, «deren Zeuge ich in den Monaten des Drehs wurde, war ein so tiefer Schock, dass ich mir nicht vorstellen kann, noch einmal dorthin zurückzukehren. Wenn die Gewalt, die aus urwüchsiger Feindschaft zwischen manchen Menschen resultiert, schon nicht auszurotten ist, so sollten wir zumindest versuchen, sie einzudämmen, indem wir die sozialen Unterschiede bekämpfen, aus denen sie sich nährt.»

Das jüngere lateinamerikanische Kino zeichnet sich durch das Aufzeigen der Probleme vor Ort aus, aber auch durch die Beteiligung am Bewusstseinsprozess der jeweiligen Gesellschaft. Beides ist über die Landesgrenzen hinaus wichtig. Sergio Prudencio, ein bolivianischer Musiker und Komponist, der mit Jorge Sanjinés zusammengearbeitet hat, meint: «Es gibt einen Faktor, der das lateinamerikanische Kino eint: Die Tatsache, dass wir Filme über uns selber

machen, in Brasilien, Kuba, Argentinien, Peru, Bolivien oder Kolumbien. Das ist uns gemein. Aber zweifellos gibt es Unterschiede, in der Thematik wie in der Filmsprache. Die Unterschiede sind bedingt durch die jeweilige Geschichte eines Landes. Die Realität in Argentinien ist nicht dieselbe wie jene in Bolivien. Argentinien ist viel stärker an Europa gebunden, auch historisch gesehen. Die Sozialstruktur Argentiniens ist demnach für die Europäer viel leichter verständlich als jene von Bolivien.» Und: «Ich glaube, den ursprünglichsten lateinamerikanischen Film macht Jorge Sanjinés.»

Angesichts der zahlreichen lateinamerikanischen Filme, die ich in den letzten Monaten gesehen habe, scheint mir diese Einschätzung auch von aussen betrachtet zutreffend. Setzt Brasilien mit einer relativ starken Filmproduktion zu einem schönen Teil auf den Kommerz, fällt vor allem in Mexiko die explizite Aufarbeitung der alten Kolonialgeschichte in unterschiedlichen Formen auf, während sich Argentinien sehr stark mit den vergangenen Jahren und der Rückkehr aus der inneren wie äusseren Emigration beschäftigt, und Sanjinés, der selber auch während sieben Jahren im Exil in Peru und Ecuador weilte, auf die eigenen Traditionen zurückgreift. ■